



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Estudos da Linguagem

RAFAEL SALMAZI SACHS

INCESTO E *FAN FICTION*:
ENTRE INTERDITO E TRANSGRESSÃO

CAMPINAS,
2019

RAFAEL SALMAZI SACHS

**INCESTO E *FAN FICTION*:
ENTRE INTERDITO E TRANSGRESSÃO**

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Linguística Aplicada, na área de Linguagem e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Palma

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pelo aluno Rafael Salmazi Sachs e orientada pela Profa. Dra. Daniela Palma.

**CAMPINAS,
2019**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

Sachs, Rafael Salmazi, 1990-
Sa14i Incesto e fan fiction : entre interdito e transgressão / Rafael Salmazi Sachs.
– Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Daniela Palma.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Incesto. 2. Literatura. 3. Psicanálise. 4. Erotismo. 5. Fan fiction. I. Palma,
Daniela. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Incest and fan fiction : between interdict and transgression

Palavras-chave em inglês:

Incest

Literature

Psychoanalysis

Erotism

Fan fiction

Área de concentração: Linguagem e Sociedade

Titulação: Doutor em Linguística Aplicada

Banca examinadora:

Daniela Palma [Orientador]

Maria Viviane do Amaral Veras

Lauro José Siqueira Baldini

Daniel do Nascimento e Silva

Lucília Maria Abrahão e Souza

Data de defesa: 29-08-2019

Programa de Pós-Graduação: Linguística Aplicada

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-1383-1706>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4648901493801216>



BANCA EXAMINADORA:

Daniela Palma

Lauro José Siqueira Baldini

Maria Viviane do Amaral Veras

Daniel do Nascimento e Silva

Lucilia Maria de Abrahão e Souza

**IEL/UNICAMP
2019**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós-Graduação do IEL.

DEDICATÓRIA

*Para os que foram transgredidos,
porque me ensinaram o valor de contornar.*

AGRADECIMENTOS

Há muitos sem os quais este trabalho não teria sido possível — em verdade, quase não foi. Antes de tudo, agradeço a Fernanda Rossin, que por sorte não nasceu minha irmã, ainda que o seja. Foi você que me concedeu acesso ao universo dos fãs, com tudo o que dele me constituiu.

Agradeço com especial afeto aos que me fortaleceram quando quis desistir e me ajudaram a reencontrar força e encanto: ao amado Kenji Hayashi, parceiro de sentimentos, cafés e reflexões; à Vera Barbosa, cujo trabalho e sensibilidade ímpar me ajudaram a morrer e renascer em vida; à Gabriela Delsin, companheira de experiências, poemas e descobertas; à Bruna Garcia, parceira de muitas alegrias e confusas conversas; à Michelle Henriques, pelos risos, livros, abraços e alimentos; e ao João Gabriel Colares, cujas dores em tanto se aproximam das minhas.

Agradeço, ainda, não com menos carinho, aos amigos, colegas e profissionais que estiveram comigo por todos esses anos de pesquisa: Aruan da Costa, Ana Carolina Almeida, Maisa Pilla, Nayara de Barros, Vinicius Teixeira, Débora Coser, Dáfnie Paulino, Ana Paula de Sá, Diogo Facini e Luisa Sugaya.

Agradeço, como é devido, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo indispensável financiamento, através de bolsa de estudos, segundo processo número 140962/2015-8.

Agradeço ainda, com ênfase, aos mestres que me orientaram: Terezinha Maher, Marcelo Buzato e, de modo profundamente sensível e acolhedor, minha orientadora, Daniela Palma, que se dignou a acompanhar esta empreitada, bem como os estimados professores da banca examinadora, Lauro Baldini, Viviane Veras, Daniel Nascimento e Lucília Abrahão, por sua atenta leitura e ricas contribuições.

Finalmente, recordo com apreço os significantes de minha origem: Vitor, Vladimir, Márcia, Maria, Adelaide, Benjamin. Agradeço-os em tudo, e sobretudo, por seu mistério.

RESUMO

Este estudo tem por objeto as práticas de escrita e leitura de *fan fictions* que narram situações de incesto. Nesse sentido, entendem-se as *fan fictions* como formas contemporâneas de expressão artística derivadas de objetos culturais variados, conforme as definições propostas por estudiosos do campo dos *fan studies* desde a década de 1980. A escolha de tal objeto se justifica pela percepção da importância de se estudar mais profundamente a relação, ainda incompreendida, entre o erotismo e o incesto na chamada literatura de fãs. Essa questão se destaca pela importância antropológica, sociológica e filosófica da discussão sobre o incesto; ademais, pelo fato de que, na Linguística Aplicada, as *fan fictions* vêm sendo abordadas como recurso propício ao ensino de língua, em iniciativas que parecem ignorar a existência, nos *fandoms*, de muitas histórias que retratam, por exemplo, práticas sexuais tidas por tabu, como o incesto, que é narrado tanto de forma romantizada, quanto de modo violento. A análise fundamenta-se numa revisão teórica a respeito do incesto e de sua relação com a literatura, a partir de campos disciplinares distintos: a psicanálise de Freud e Lacan, com aportes das obras de Safatle e Sperber; a antropologia de Lévi-Strauss; a filosofia do erotismo e a reflexão sobre a literatura em Bataille; e algumas considerações linguísticas, literárias e semiológicas de Barthes e Genette, aqui empregadas para a compreensão das *fan fictions* como hipertextos de caráter narrativo e mítico. Tais referenciais teóricos orientaram a leitura de diversas amostras de *fan fictions* sobre incesto, obtidas de minha experiência pessoal com *fandoms* e das ferramentas de busca dos sites *Fanfiction.net* e *Spirit Fanfics*, repositórios digitais muito utilizados por fãs brasileiros. Neste trabalho, reúnem-se os textos lidos em dois eixos de análise, a depender da forma mais ou menos direta como apresentam as cenas incestuosas ao longo da narrativa. Analisa-se, de modo mais minucioso, um exemplo representativo de cada agrupamento, a partir de três aspectos principais: primeiro, quanto à articulação entre seus elementos narrativos e os significantes típicos do parentesco; depois, quanto às transformações e imitações que estabeleceram em relação aos objetos tomados por fontes; finalmente, a partir da discussão dos comentários publicados por leitores a cada texto. Os resultados evidenciam a preponderância, nos textos lidos, dos procedimentos narrativos de focalização interna fixa ou variável, tanto em homodiegese quanto em heterodiegese; revelam, ainda, grande aproximação das narrativas ao modo dramático, por vezes em aparente inspiração audiovisual. Mais que isso, indicam, principalmente, que as *fan fictions* observadas se marcam, na própria retratação da transgressão, por apagamentos significativos: de personagens que poderiam barrar, no enredo, a transgressão; do escritor e do leitor, atores principais dessas práticas, que também se

ficcionalizam ao adotar nomes de usuário inspirados em seu universo de referência; da própria transgressão incestuosa, quando sua retratação é suplantada pela exacerbação grotesca de outros interditos, ou esquecida pelos leitores nos comentários. Percebe-se, assim, um forte componente palimpséstico na relação entre literatura e incesto evidente nessas práticas, que só parecem possíveis num entredizer, entre velho e novo, entre interdito e transgressão.

Palavras-chave: incesto; literatura; psicanálise; erotismo; fan fiction.

ABSTRACT

This study focuses on the practices of writing and reading fan fictions that narrate situations of incest. In this sense, fan fictions are understood as contemporary forms of artistic expression derived from various cultural objects, according to the definitions proposed by scholars of the field of fan studies since the 1980s. The choice of such object is justified by the perception of the importance of studying more deeply the relationship, still misunderstood, between eroticism and incest in so-called fan literature. This issue stands out for the anthropological, sociological and philosophical importance of the discussion on incest; moreover, by the fact that, in Applied Linguistics, fan fictions have been addressed as a resource conducive to language teaching, in initiatives that seem to ignore the existence, in fandoms, of many stories that portray, for example, sexual practices deemed taboo, such as incest, which is narrated in both romanticized and violent ways. The analysis is based on a theoretical review about incest and its relationship with literature, based on distinct disciplinary fields: the psychoanalysis of Freud and Lacan, with contributions from the works by Safatle and Sperber; the anthropology of Lévi-Strauss; the philosophy of eroticism and the discussion of literature by Bataille; and some linguistic, literary and semiological considerations by Barthes and Genette, used here for the understanding of fan fictions as hypertexts of narrative and mythical character. Such theoretical references guided the reading of several samples of fan fictions about incest, obtained from my personal experience with fandoms and from the search engines of the sites Fanfiction.net and Spirit Fanfics, digital repositories widely used by Brazilian fans. In this work, the texts read are gathered in two axes of analysis, depending on the more or less direct way as they present the incestuous scenes along the narrative. It is analyzed, in a more detailed way, a representative example of each grouping, regarding three main aspects: first, the articulation between narrative elements and the typical signifiers of kinship; then, the transformation and imitation procedures they established in relation to the objects taken as sources; finally, from the discussion of comments published by readers to each text. The results show the preponderance, in the texts read, of narrative procedures of fixed or variable internal focus, both in homodiegesis and heterodiegesis; they also reveal a great approximation of the narratives to the dramatic mode, sometimes in apparent audiovisual inspiration. More than that, they indicate, mainly, that the fan fictions observed are marked, in the very depiction of transgression, by significant deletions: of characters that could, in the plot, prevent the transgression; of the writer and the reader, main actors of these practices, who also fictionalize themselves by adopting usernames inspired in their universe of reference; of the incestuous transgression itself, when its narrative is

supplanted by the grotesque exacerbation of other interdictions, or forgotten by readers in comments. Thus, a strong palimpsestic component is perceived in the relationship between literature and incest evident in these practices, which only seem possible through an in-between form of telling, between old and new, between interdict and transgression.

Keywords: incest; literature; psychoanalysis; erotism; fan fiction.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fotografia da escultura Palíndromo Incesto, de Tunga.....	25
Figura 2 – Exemplo do cabeçalho de uma <i>fan fiction</i> do <i>corpus</i> de análise.....	45
Figura 3 – Imagem publicada como capa da <i>fan fiction I hate to love my brother</i>	188
Figura 4 – Fotografia da família Malfoy em sua mansão, no <i>set</i> de gravação dos filmes da saga Harry Potter	219

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 RE(A)PRESENTANDO A <i>FAN FICTION</i>	26
1.1 <i>Fan fiction</i> e <i>fandom</i> para além da tradução	26
1.2 O que é isso, um fã? Por que estudar <i>fandoms</i> ?	32
1.3 A controvérsia afetiva: <i>fan fictions</i> eróticas e tabu	41
1.4 Um olhar psicanalítico sobre as <i>fan fictions</i> eróticas	50
1.5 A literatura e as tecnologias digitais	53
CAPÍTULO 2 LITERATURA E SUBLIMAÇÃO: REFLEXÕES PSICANALÍTICAS SOBRE A ARTE DA ESCRITA.....	58
2.1. A escrita e o compartilhamento de fantasias	58
2.2 Inconsciente, recalque e escrita: fundamentos para a noção de sublimação.....	61
2.3 A demanda pulsional e a sublimação	67
2.4 Nem só de sublimação vive o homem.....	73
2.5. A sublimação, o narcisismo e as pulsões de morte	79
2.6 Freud e a literatura: pulsão de ficção	83
2.7 A contribuição lacaniana: o inconsciente como linguagem	94
2.8 O Real de <i>das Ding</i> e a sublimação em Lacan: por uma imagem que se destrua.....	102
CAPÍTULO 3 LITERATURA E INCESTO: O MÍTICO E O CONTEMPORÂNEO	112
3.1 O mito de Édipo e o caráter palimpséstico do incesto	112
3.2 Incesto em Freud e Lacan: do singular ao social	121
3.3 A mitificação do incesto: do psíquico ao antropológico	132
3.4 Palimpsesto como hipertexto: a transtextualidade	139
3.5 O mito como linguagem de deformação	145
3.6 Literatura, interdito e transgressão	152
CAPÍTULO 4 REFLEXÕES METODOLÓGICAS	167
4.1 Interesse geral da pesquisa e justificativa	167
4.2 Objetivos e perguntas de pesquisa	170
4.3 Caracterização das fontes de dados selecionadas.....	172
4.4 Estratégias de coleta e organização de dados.....	175
4.5 Estratégias de análise dos dados	179
CAPÍTULO 5 ANÁLISE DE DADOS	184
5.1 Uma <i>fan fiction</i> do grupo A: o romance do proibido e a ambivalência do incesto.....	184
5.1.1 Considerações iniciais sobre o texto <i>I hate to love my brother</i>	184
5.1.2 Comentário analítico da história: ambivalência e rivalidade na constituição edípica.....	189
5.1.3. Celebidades como fontes: sexualização da juventude.....	200
5.1.4 Análise dos comentários e interações entre escritora e leitores.....	207
5.2. Uma <i>fan fiction</i> do grupo B: o incesto ao extremo (e alguns véus de alegoria).....	215
5.2.1. Considerações iniciais sobre o texto <i>Fic do cérebro</i>	215
5.2.2 Infanticídio sádico: da transgressão à repugância.....	220
5.2.3 A família Malfoy como pretexto: imitações e transformações.....	235
5.2.4 Análise dos comentários e interações entre leitores e autor: das reações ambíguas.....	239
5.3 Comentário final de análise: das recorrências.....	246
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	251
REFERÊNCIAS	265
ANEXO – QUADRO-SÍNTESE.....	274

INTRODUÇÃO

Tenho plena consciência de que este estudo se abre com um título um tanto destoante do que se costuma ler nos relatos e pesquisas nacionais envolvendo as chamadas *fan fictions*¹, ou, à maneira aporuguesada, “ficções de fã”. Nos encontros em que expus a colegas e professores o objeto desta pesquisa, as reações invariavelmente incluíam estranhamento e choque: afinal, não seriam as *fan fictions* apenas continuações de histórias mais ou menos famosas, em que um leitor ou um grupo deles reconta a narrativa a seu modo? Não seriam tão-somente maneiras potencialmente mais autorais de reescrever um personagem, mudando o final de sua história, recontando detalhes que os textos utilizados como fonte não exploraram, pormenorizando facetas não abordadas de determinada personalidade ou dos acontecimentos de que participa? O que incesto tem a ver com tudo isso?

É assim que parecem pensar diversos estudiosos da Linguística Aplicada e mesmo da Teoria Literária a respeito das *fan fictions*. No entanto, essa visão não compreende, por completo, a experiência que tive com o assunto, nem em pesquisas anteriores, nem nos contatos pessoais com membros assíduos de variados *fandoms* (“reinos de fãs”, em tradução literal...) difusamente organizados em *sites* de redes sociais. Antes de pesquisar *fan fictions*, acumulei a respeito delas algumas impressões que posteriormente se confirmaram no âmbito acadêmico: intuí, pelo contato com amigos *ficwriters* e a partir de minhas próprias leituras dos textos desse tipo (ocorridas sobretudo na adolescência) que escrever *fan fiction* muitas vezes era menos sobre apenas mudar ou ampliar uma narrativa, e mais sobre *pervertê-la*. Isso porque as *fan fictions* que li sempre me pareceram incluir não apenas leves alterações das tramas de diferentes enredos, mas certos componentes inquietantes, chocantes, atravessados com frequência por certas teias de desejos e marcas de sexualidade que as grandes telas e os *bestsellers* em geral não têm como objetivo ou não se arriscam a retratar.

O que lia, o que via, o que ouvia eram relatos assim: *fanfics* sobre sexo, pornografia escrita, narrativas de orgias, brutalidades, fetiches, incesto. Tudo isso curiosamente amalgamado a universos (ficcionalis ou não, como adiante explico) muito bem consolidados em grandes veículos de circulação midiática. Pelo que eu soubesse, não se fazia esse tipo de *fanfic*

¹ Adoto, em todo o trabalho, a grafia “*fan fiction*”, com espaço entre os vocábulos, conforme utilizada por diversos estudos sobre o assunto publicados em inglês, entre os quais a obra de Jenkins (1992) e os artigos organizados por Hellekson e Busse (2006). A exemplo deste último conjunto de textos, também emprego, como alternativa, a versão abreviada “*fanfic*”, neste caso sem espaço, como parece ser costume entre os próprios participantes dos *fandoms*.

com objetos irrelevantes: era Harry Potter, era a série de televisão mais popular do momento, eram as *boybands* mais famosas, entre outros exemplos parecidos, que se prestavam ao universo imaginativo dos *ficwriters*. Por isso, desde que iniciei minhas pesquisas no assunto, busquei tratar as práticas de escrita e leitura de *fan fictions* sob o enfoque específico das discussões sobre sexualidade, aspecto que acredito não ser ainda suficientemente contemplado nos estudos de fãs empreendidos, pelo menos no caso do Brasil.

A princípio, em 2012, abordei a questão a partir da relação entre *fan fictions* e questões de gênero e orientação sexual. Muito me chamava a atenção a produção, em *sites* de redes sociais como o *Tumblr*, de narrativas hipermodais em que se tematizava, de diferentes modos, a possibilidade de relações homossexuais entre personagens de livros, filmes e séries de televisão, mesmo quando tais figuras se apresentavam, nos enredos tomados por fontes, como figuras marcadamente heterossexuais. Com base no mapeamento de montagens que diferentes fãs do seriado americano *Glee* empreendiam, através do *Tumblr*, sobre publicações pictóricas uns dos outros (baseadas, por sua vez, em cenas da própria série), pude efetivar um primeiro estudo desse tipo de produção. Embora sustentasse, à época, uma abordagem mais focada no componente tecnológico das práticas de produção linguística numa plataforma hipermodal como a observada, a análise realizada não deixou discutir o conteúdo temático de certos desvios narrativos revelados nos dados. Como conclusão, percebi que não apenas que a sexualidade era interesse fortemente presente nos textos analisados, como também que as recontextualizações neles empreendidas, concretizadas por meio da edição e manipulação de conteúdos digitais, permitiam amplas recriações e alterações de sentidos em relação ao tratamento da questão sexual nos objetos tomados por fonte (SACHS, 2012; BUZATO, SACHS, 2015).

A pesquisa evidenciou, por exemplo, que era possível usar, modificar e misturar, através das tecnologias digitais, diferentes partes de um texto ou cena do seriado televisivo, de modo a fazê-los produzir toda sorte de sentidos, pela via de sua recombinação com outros fragmentos da mesma obra ou de outras. Por meio desse tipo de modificação, era possível ao fã criar enunciados ao mesmo tempo claramente identificáveis como filiados a determinado universo de referência e drasticamente diferentes deste, em especial no que se referia às manifestações da sexualidade de seus personagens.

Embora fosse notável a recorrência com que a questão sexual se interpunha nas discussões que então empreendi a partir dos dados observados, minha atenção veio a concentrar-se em outros aspectos desse objeto. Comecei a perceber, por exemplo, que a lógica do processo criativo dos fãs não se restringia aos *fandoms*, mas espalhava-se por outras práticas de produção também ocorridas em *sites* de redes sociais. Baseei-me, então, nas reflexões de

Jenkins (2008) a respeito de como o potencial criativo dos *fandoms* e suas dinâmicas de organização poderiam, neste momento histórico, espalhar-se de modo proveitoso para outros universos, como o da participação política. Percebi articulações entre o que os fãs produzem e certas mensagens de cunho ativista publicadas, por exemplo, no *Facebook*. E dediquei-me, então, ao longo de pesquisa de mestrado, à análise de textos de política produzidos segundo procedimentos similares aos empregados pelos fãs (SACHS, 2015).

Analisei, nessa ocasião, a forma como fotomontagens de diferentes fragmentos de enunciados, das mais diversas origens, eram muitas vezes concatenadas num texto final derivado que buscava construir narrativas específicas acerca de um mesmo evento notadamente político: no caso, as Jornadas de Junho de 2013. Por guardarem pouca relação com a temática aqui abordada, os acontecimentos do cenário político brasileiro em junho de 2013 não serão retomados, mas penso que cabe indicar que o estudo em questão desenvolveu, de modo fundamental, parte da sensibilidade analítica com que hoje me debruço sobre o estatuto derivado dos textos de *fan fiction*.

Esta retomada, que espero não estar já muito extensa, de minha trajetória com as *fanfics* pretendia justamente alcançar este ponto: o reconhecimento de que, nesta tese, reúnem-se e ampliam-se intuições e percepções semelhantes às levantadas desde 2012 acerca das produções de fãs. Assim, não serão aqui tomadas por objeto apenas as *operações* de recontextualização em específico, como discuti anteriormente, mas também, de modo especial, sua inserção em *práticas* típicas dos fãs na internet, com destaque para a maneira como alguns deles, ao (re)escrever histórias e personalidades que os encantam, empregam de maneira curiosa e, por vezes, inquietante, a sexualidade e os desejos incestuosos como componente narrativo fundamental.

Há que se perguntar: por que o incesto? Por que não falar, como em 2012 ou 2015, de textos que narrem como *gays* e lésbicas personagens que não o são em suas fontes? Por que não abordar qualquer uma das muitas práticas sexuais “alternativas” relatadas em outras formas de *fan fiction* erótica? Existem, pois, numerosas *fanfics* que não abordam o incesto, mas estão recheadas com cenas de violência, sadomasoquismo, exibicionismo e toda sorte de outras práticas sexuais — e por que não tratar destas, de modo geral? É possível que este trabalho termine sem uma resposta precisa, mas arrisco-me a dizer que essa escolha (de objeto) talvez se dê porque as *fan fictions* com narrativas incestuosas levem ao extremo aquilo que a observação inicial já demonstrava: quando um fã escreve, está em questão uma intrincada relação entre texto e desejo.

Ao procurar pelos textos que alguns colegas escritores de *fan fictions* sugeriram como base, deparei-me com o inusitado: há, sim, os que narram relações incestuosas sob a forma de contos pornográficos, com cenas de sexo em caracterização bastante gráfica, mas há, talvez até mais, os que as relatam através de enredos bastante romantizados, cheios de sentimentalismo, e os que combinam o incesto a doses perturbadoras de violência e brutalidade. Estava pronta a indagação: o que levaria grupos de fãs na internet a escrever, com base em seus personagens favoritos, novos contos ou mesmo histórias seriadas (de inúmeros capítulos) de incesto, por vezes em elevado detalhamento, guardando similaridade com as mais típicas histórias de amor? O que os levaria, em outros casos, a produzir textos tão sombrios, em que o incesto se mostra sob a forma do abuso e da violação extremados? Assim, a todo este percurso de pesquisa, penso que ficou subjacente uma questão maior, que gostaria de tentar responder mais que todas as perguntas de pesquisa metodologicamente traçadas mais adiante nesta tese. É a seguinte: como é possível que se escrevam narrativas assim? Aliás, reformulo-me para ampliar: como é possível que se escrevam *e se leiam* histórias assim?

A esta altura, é preciso dizer mais claramente que, além da Linguística Aplicada, outros campos, como os estudos da Comunicação e das Mídias, as Ciências Sociais ou os Estudos Literários já investigam há alguns anos as *fan fictions*, sobretudo em vista da caracterização de suas potencialidades linguísticas, bem como das práticas de sua produção e circulação, tidas por representativas de formas ditas “novas” de consumo e criação de conteúdo, fortalecidas e fomentadas pelas tecnologias digitais (JENKINS, 2008). Neste trabalho, proponho analisar esse mesmo objeto também a partir daí, mas com o objetivo específico de abordar as práticas de escrita e leitura de *fan fictions* que retratem relações incestuosas. De forma geral, essa discussão desembocou na pretensão teórica de articular diferentes campos do saber, tendo em vista uma compreensão não apenas das relações entre incesto e literatura, mas entre escrita, leitura, arte, desejo, interdito, transgressão. Trata-se, assim, de uma proposta que reconheço um tanto ousada, que tencionou partir da especificidade dos textos que materializam o fenômeno da escrita do incesto entre fãs para alçar reflexões mais amplas e mais genéricas quanto a alguns conceitos linguísticos, psicanalíticos e filosóficos aí sugeridos.

Como explicam Hellekson e Busse (2006), uma *fan fiction*, tal qual entendida pelos pesquisadores que vêm estudando o assunto nos últimos anos, pode ser percebida, de modo mais amplo, como expressão artística de alguém que se define como um fã. Em geral, como discuto no primeiro capítulo desta tese, a *fan fiction* é vista como um texto narrativo derivado produzido por um fã de determinado universo ficcional ou conjunto organizado de produções culturais com base em alguns elementos deste. Uma *fanfic* pode ser a narrativa de um final

alternativo para determinado livro, uma história romântica entre dois personagens que nunca se encontraram em certo filme, uma renarração dos principais acontecimentos de um seriado ou até a ficcionalização de episódios da vida de uma ou mais celebridades. Em suma, trata-se de uma narrativa de certa forma “secundária”, aquilo que, com Genette (1982), caracterizarei como hipertexto, forma de escrita marcada por recontextualizações em relação a certos objetos fonte, seus hipotextos, com os quais guarda uma relação dupla de imitação e transformação.

O autor de uma *fanfic* não cria somente para si: através das tecnologias digitais, publica e compartilha suas produções com outros fãs, que o ajudam a continuar criando, nos grupos genericamente denominados *fandoms*, por sua vez hoje organizados, com diferentes graus de sistematicidade, por meio da internet. A amplitude dos *fandoms* contemporâneos é imensa: mesmo difusos, tais grupos se revelam bastante profícuos em suas criações, o que levou uma das estudiosas brasileiras do assunto, Vargas (2005), a tratar da questão como “fenômeno *fan fiction*”, em referência ao imenso volume de *fanfics* postadas diariamente em *sites* de redes sociais ou nas plataformas criadas especificamente para sua leitura e arquivamento. Segundo Vargas (2005), o mais antigo desses repositórios, e um dos mais famosos, é o *site FanFiction.net*, em que se pode confirmar numericamente a expressividade desse tipo de produção: há, na página, mais de 1 milhão de *fanfics* publicadas apenas na seção destinada a textos baseados em livros (existem também as categorias “filmes”, “músicas” e “TV”, por exemplo). Muitos desses textos subdividem-se em diversos capítulos, por sua vez acompanhados de uma infinidade de comentários de leitores, que não raro incluem sugestões posteriormente incorporadas pelos próprios escritores sob a forma de novos capítulos ou modificações do enredo inicialmente apresentado.

Aqui já se explicitam, portanto, dois aspectos das *fanfics* que justificam, ao menos de modo preliminar, o interesse em pesquisá-las sob o ponto de vista da Linguística Aplicada: primeiro, sua consistência enquanto prática de escrita massivamente consolidada, sobretudo em ambientes digitais, e, para além disso, a dimensão de coletividade que caracteriza os contextos de sua produção, recepção e circulação. Compreender esses contextos demanda recordar que a produção e a leitura de *fanfics* se inserem num conjunto mais amplo de práticas similares, empreendidas por grupos de fãs na internet e também em ambientes *off-line*. Coletiva ou individualmente, de maneiras mais ou menos organizadas, em grupos com diferentes dinâmicas de participação, os fãs também se envolvem na produção de *fan videos* (vídeos editados, por exemplo, a partir das imagens de determinado filme ou seriado); redublagens e relegendagens de certas cenas de filmes (*fan subbing*); ilustrações que reconstroem personagens, cenários e cenas do objeto fonte (*fan arts*); e até as já mencionadas remontagens multi e hipermodais, que

misturam elementos de diferentes sistemas semióticos, para compor peças relacionadas ao objeto cultural de interesse do montador. Todas essas produções estão vinculadas a um conjunto de práticas sociais típicas dos *fandoms*, as quais já despertam, desde a década de 1980, os interesses de pesquisadores de diversas trajetórias que compõem o que se convencionou chamar, nos últimos anos, de “*fan studies*” (HELLEKSON; BUSSE, 2006).

No campo dos *fan studies*, um dos estudiosos que mais tratou da relação entre a internet e os *fandoms* foi Henry Jenkins (1992; 2008), que investiga o assunto desde as primeiras incorporações aos círculos acadêmicos de discussão. Nos últimos anos, Jenkins produziu diversos trabalhos caracterizando o *fandom* em relação às tecnologias digitais, e discutindo os embates sociológicos, mercadológicos e midiáticos envolvidos no que constitui, em seu entendimento, a “cultura dos fãs”. Partindo da definição etimológica, mais explorada também no capítulo 1, de que todo fã é um *fanático*, aferrado fortemente ao objeto de seus interesses, Jenkins (1992) descreve os diferentes *fandoms* como grupos desde sempre estigmatizados pela sociedade em geral, na medida em que se organizam através de comportamentos tidos por obsessivos em relação a objetos interpretados, costumeiramente, como pouco relevantes. A força de tal visão estigmatizada é justamente o que sugere, para ele, a necessidade de estudos que a discutam criticamente, por meio da análise de diferentes aspectos culturais das práticas de fãs, através dos quais possam ser abordadas significativas questões contemporâneas no tocante às intersecções entre mídia, cultura e tecnologia.

Sob essa ótica, ele destaca, por exemplo, que impera entre os envolvidos num *fandom* uma forma específica de recepção, em que o “leitor/consumidor” vem a ocupar alguns papéis sociais do “autor/produtor” de conteúdos midiáticos, ao criar suas próprias versões do que leu/experienciou/consumiu. Nesse sentido, como outros estudiosos das tecnologias digitais, Jenkins (2008) aponta que a disseminação do computador, da banda larga e do *smartphone* popularizaram e facilitaram as possibilidades de produção, edição e publicação de conteúdos digitais, contribuindo para certa diluição de algumas das fronteiras outrora rigidamente estabelecidas entre produtores e consumidores de textos, imagens, vídeos etc. Desse modo, um fã, hoje, desde que possua aparelhos eletrônicos e acesso à internet, tem possibilidades amplas de concretizar modificações em suas narrativas favoritas, e de ver seus produtos criativos tornando-se, por si mesmos, objeto de interesse e fonte de inspiração para outros fãs do mundo todo. Nesse sentido, Jenkins (2008) considera a “cultura dos fãs” um dos principais elementos do que ele descreve como uma “cultura de participação”, referindo-se ao modo como o consumo de produtos midiáticos (livros, filmes, seriados televisivos etc.) hoje não é mais visto como necessariamente passivo, podendo-se concretizar em processos ativos, na medida em que

não raro se consome criando, seja através de publicações na internet, seja através de compartilhamentos em *sites* redes sociais, por exemplo. Aliás, seu trabalho descreve ainda como tais formas de consumo têm sido até mesmo estimuladas pelas grandes corporações midiáticas, que muitas vezes fornecem material aos fãs através de publicações nos próprios *sites* de redes sociais.

Em vez de questionar os usos que os fãs fazem desses materiais, em práticas teoricamente passíveis de disputas no que concerne, por exemplo, aos direitos autorais, as corporações de mídia parecem ver em recriações desse tipo uma oportunidade gratuita de fazer publicidade, e de manter firme a relação emocional do usuário com a marca, numa lógica que Jenkins (2008) caracteriza como a de uma “economia afetiva”. Para estimular esse envolvimento afetivo, certos grupos de mídia mantêm olhares atentos sobre o que os fãs produzem na internet, e, na medida do possível, chegam a incorporar as ideias mais populares das redes aos próprios produtos oficiais. Destaco um caso sugestivo, nesse sentido, ocorrido nos últimos filmes da saga Harry Potter, série de livros que, aliás, foi alvo de diversos estudos sobre *fandom*, alguns do próprio Jenkins (2008): nos cinemas, retratou-se, por exemplo, um enlace amoroso entre dois personagens (Luna e Neville) que, embora não se relacionassem desse modo nas narrativas dos livros, apareciam muito frequentemente como par romântico em *fanfics*.

Esse envolvimento afetivo dos fãs com seu objeto parece estar entre os principais motivos que os levam a escrever *fanfics* pautadas mais pela repetição que pela diferença. É o que ocorre, por exemplo, nos textos que tentam recriar os personagens da maneira mais fiel possível ao que aparentavam ser no objeto usado como fonte, inserindo-os em narrativas bastante redundantes em relação aos enredos iniciais. Como explica Jenkins (1992), porém, os escritores de *fanfics* produzem textos que, em sua maioria, rompem as fronteiras da narrativa de base, explorando suas brechas e, muitas vezes, operando à sua revelia. A partir de sua leitura daquele objeto cultural, daqueles personagens, o fã produz uma narrativa outra, que sob alguns aspectos perverte marcadamente as relações então representadas. Daí a existência, por exemplo, de uma infinidade de subgêneros de *fanfic*, cada qual incidindo sobre um dos aspectos dessa modificação.

Neste trabalho, reforço, tal modificação será observada em sua dimensão erótica, no que tange a presença do incesto enquanto componente das narrativas recriadas. Dessa forma, não pretendo apresentar nenhuma compilação ou esquematização quanto aos múltiplos subgêneros de *fanfics*, para o que se indica, por exemplo, os levantamentos já sugeridos pelos trabalhos de Vargas (2005, 2011) e de Jenkins (1992). Também não terei por enfoque específico (ainda que por vezes aborde a questão) a discussão das consequências de se adotarem *fan fictions* como

instrumento de ensino de línguas, conforme sugerem algumas pesquisas da Linguística Aplicada. O interesse geral desta tese, na verdade, é o de traçar articulações teóricas que permitissem circunscrever o objeto de forma transdisciplinar, de modo a compreendê-lo com base numa articulação entre a Linguística Aplicada e outros campos do conhecimento, em que a reflexão quanto ao tabu do incesto já está, por assim dizer, mais amadurecida.

A esse respeito, é fundamental evidenciar que mesmo áreas notadamente dedicadas à questão do incesto parecem, por sua vez, recorrer à discussão linguística e literária para embasar suas reflexões. Como indica Razon (1996) em um estudo sociológico a respeito, “(...) [a] realidade de um incesto, assim como sua encenação (*Hamlet* e *Édipo-Rei*, entre outras), desperta em nós sentimentos e emoções que tocam particularmente no que em nós está recalcado” (RAZON, 1996, p. 7). Ao lançar mão de um conceito psicanalítico, essa leitura da dimensão social do incesto traz à cena o papel preponderante que a obra de Sigmund Freud teve para constituição de um entendimento quanto à intrincada articulação entre a psique e a sociedade que o próprio termo “incesto” parece engendrar. O mecanismo do recalque (FREUD, 1915b), se entendido de modo bastante genérico, incide sobre conteúdos que, de certo modo, não se admitem à consciência: como que insuportáveis, ficam relegados ao inapreensível², o que talvez ajude a entender, nesse sentido, por que o incesto nos parece mais acessível pela expressão literária que por outras formas de relato e reflexão.

Desse modo, a contribuição freudiana é fundamental a este estudo. Não apenas por possibilitar que se dê primazia à dimensão linguística do funcionamento mental inconsciente, mas por reconhecê-lo como instância psíquica própria, autônoma e, ao mesmo tempo, diretamente ligada a nossas percepções conscientes. Segundo Freud (1915b), o que está recalcado, inconsciente, nem por isso deixa de agir sobre o humano, provocando-lhe efeitos diversos. Assim, a psicanálise também merece destaque por apresentar o sujeito humano como cindido, resultado de um corte, uma divisão entre consciência e inconsciência, elemento frisado mais detalhadamente por Jacques Lacan em sua discussão da teoria freudiana.

A preponderância da linguagem na teorização de Lacan, aliás, é ainda mais enfática, o que permite a este trabalho pensar, por exemplo, que o funcionamento da criação literária pode talvez ser considerado análogo ao princípio de estruturação inconsciente do desejo humano, tal qual formulado no famoso aforismo de que “a verdade tem estrutura de ficção” (LACAN, 1956-1957). Se o incesto, por seu caráter culturalmente proibitivo, participa do inconsciente

² Reconheço o caráter limitado de uma descrição tão breve e, de certo modo, simplista, mas a mantenho, aqui, apenas a título de introdução. O conceito de recalque será discutido com mais propriedade e profundidade no capítulo 2, em que me detenho com mais vagar sobre a seara psicanalítica.

recalcado, pode-se pensar, a partir de Lacan, que constitui parte da verdade do desejo humano, o que torna sua evocação em narrativas ficcionais algo bastante compreensível, na medida em que o literário, externo ao sujeito, pode ser feito reflexo desdobrado de seu interior, ponto de contato, furo, extimidade — para mencionar, a título de introdução, apenas alguns dos termos da teoria lacaniana que aqui pretendo convidar a falar.

Mas por que esse interdito? O que há de tão proibitivo no incesto? Por que seu estabelecimento gera impressões tão fortes sobre o humano, que acaba por ser tão pesadamente recalcado? Antropologia, psicanálise e filosofia tentaram e ainda tentam de diferentes modos circunscrever tal discussão. Em Bataille (1957a), por exemplo, encontra-se uma prodigiosa relação associativa entre o incesto e sua noção de “interdito”, entendido por referência a um conjunto de comportamentos por meio do qual os seres humanos, historicamente, em face da consciência sobre a própria morte e a própria animalidade, teriam buscado se desviar dos impulsos de violência que nos constituem a todos, de modo a alcançar alguma forma de perpetuação da vida em sociedade. Na filosofia de Bataille (1957a), é assim que a morada humana, a casa, seio das relações de parentesco, adquire, por exemplo, o estatuto que também lhe oferece, entre tantos, Bachelard (1957), em sua reflexão poética acerca do espaço: lugar de refúgio, de tranquilidade e das melhores lembranças. Em tal reduto, não poderiam entrar, segundo Bataille (1957a), quaisquer evidências da mortalidade animal que assombraria a humanidade: proíbe-se, por distanciamento, a morte e, com ela, a sujeira, a violência e a sexualidade, aspectos contra os quais o humano parece insistir em revoltar-se em suas mais diversas instituições culturais.

Dirá Bataille (1957a), no que penso ver concordância com Freud, que o humano não é capaz de sustentar constantemente essa insistência. Ao recusar a própria animalidade, estamos apenas conferindo-lhe uma forma escamoteada, que, na psicanálise, penso poder ser situada em recônditos linguísticos disfarçados de nossa psique. Não é possível recusar totalmente a sexualidade, a sujeira, a violência, a morte: pode-se apenas restringi-las, salvaguardar um contexto em que elas sejam fantasiosamente proibidas — por exemplo, o contexto do lar. Mas o proibido, explica Bataille (1957a), ao tornar o conhecido desconhecido, gera desejo de transgressão, e o que é familiar pode facilmente tornar-se estranho, na medida em que a operação de seu recalco venha a falhar.

Razon (1996) sugere, como outros, que “incesto” tem origem no latim *incastus*, a partir da adição do prefixo de negação ao adjetivo *castus*, por sua vez referente a “casto, puro, reservado”. Os efeitos de sentido são curiosamente instigantes: se castidade é sinônimo de pureza, ser incasto remete à mistura. O puro permanece íntegro em sua dimensão própria; o

incasto, impuro, mistura-se, derrama-se, não possui bordas, limites, anteparos que organizem sua circulação. O jogo do significante nos revela, assim, que o incesto, incasto, talvez se refira justamente ao que Bataille (1957a) tratará como continuidade do ser ao mundo, do homem à animalidade: a mistura, a indistinção que a consciência singular experimenta como morte.

Se apresento essa discussão filosófica e antropológica no capítulo 3, não é sem ter feito, antes, o necessário passeio pelo vocabulário psicanalítico que trata do funcionamento particular do inconsciente. Ali, apresento também a dimensão da arte e da literatura enquanto operações de sublimação, que a psicanálise define como realização satisfatória de impulsos sexuais sob uma forma desviada, de alguma forma dessexualizada. Pergunto-me, justamente, se não seria isso o escrever sobre o incesto: não estaria a literatura realizá-lo em palavras, já que, repetindo Razon (1996), a encenação do incesto parece nos afetar tanto quanto sua realização direta? Eis aqui um dos pressupostos desta pesquisa: fala-se, talvez, para se elaborar, e assim não tornar em ato. Pois o incesto carrega o tabu da própria palavra, de modo que falá-lo e escrevê-lo já será transgressão.

Talvez bem por isso, o incesto nunca possa ser de todo dito: apresenta-se, como nas *fan fictions* que analiso, sob a forma de um entredizer que, mesmo quando em retratação gráfica, mais explícita, ainda apresenta algo de silêncio, de um interdizer. Numa *fan fiction* sobre incesto, escritores e leitores até podem se identificar a um personagem ou a todos, mas não afirmam (e jamais reconhecem) que possam ser eles próprios os atores que engendram a tragédia edípica — que talvez seja o paradigma ocidental mais marcado para a narrativa incestuosa. Por isso, analiso eu, há sempre um espaço vazio no texto do incesto: desde *Édipo Rei* e bem antes, a trama incestuosa é carregada de desvios, referências, remissões a outros dizeres, àquilo que foi dito, redito e interdito em ocasiões outras, já esquecidas sob a teia do histórico e do contemporâneo. Para voltar ao campo da linguagem, sublinho que tal percepção já está desenvolvida em Genette (1982), para quem a tragédia grega, a exemplo do drama de Édipo, é marcada por práticas de imitação e transformação constante, num refluxo incessante de textos que o fazem entender a literatura sob a metáfora do palimpsesto. Nas palavras de Genette (1982, p. 5), “[u]m palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo”. Encontro, como ele, no palimpsesto a imagem da relação entre a literatura — que se pretende capaz, como afirma Bataille (1957b), de dizer tudo — e aquilo que de nós se apresenta interdito, da ordem de um dizer sobre o qual algo se barra, em relação ao qual algo se mantém casto, reservado, como que intocável. Por mais que se raspe o pergaminho, e se escreva por sobre ele de novo e de novo, o palimpsesto guarda, no oculto das próprias marcas,

um tanto de uma história que se faz indizível. É isso o incesto: relato do relato, intriga, mistério, enigma de Esfínges, deuses e profecias. Como é que seria de se esperar que não alcançasse a religiosa relação ao fanático fã?

Procurei desenhar, até o momento, algo do percurso que este trabalho pretende adotar. Para amarrar todos esses fios de abertura que tentei propor, partirei, no capítulo 1, de uma contextualização mais detalhada a respeito dos *fandoms*, de maneira a entender em que consistem efetivamente as *fan fictions* e sob que formas se dão suas práticas de leitura e criação, que, reitero, compreendo como formas de expressão artística e literária, não menos que outras consideradas mais clássicas ou canônicas. Em seguida, debruço-me sobre a discussão psicanalítica a respeito da arte, tema específico do capítulo 2, e sobre o incesto em suas dimensões por diversas disciplinas, do estudo dos mitos à filosofia do erotismo, bem como em sua relação à literatura de segunda mão, temas caros ao capítulo 3. Em seguida, proponho, em minhas considerações metodológicas (capítulo 4), uma forma de analisar as *fan fictions* aqui tomadas por *corpus* de um modo inspirado nas reflexões de Genette (1979, 1982), quanto à organização do discurso narrativo e à dimensão transtextual da literatura, com aportes da reflexão de Barthes (1957) quanto ao mito, entendido como linguagem secundária, um sistema semiológico que parte de outros, esvaziando-lhes os signos para deles dispor como significantes que operam entre sentidos antigos e novos — como num palimpsesto.

É a partir daí que formulo, com efeito, as perguntas de pesquisa que me norteiam análise de casos concretos de *fanfics* publicadas em *sites* de redes sociais ou em repositórios nacionais (o *Spirit Fanfics*) e internacionais (o *FanFiction.net*), com enfoque justamente nas narrativas em que esses tabus sejam mais explicitamente transgredidos. Essa análise, que apresento no capítulo 5, pauta-se em uma amostra de 36 *fan fictions* sobre incesto, coletadas nos *sites* em questão a partir de minha experiência pessoal com os *fandoms* e das próprias ferramentas de busca oferecidas por cada portal. Objetiva-se, com a discussão, esboçar uma resposta às seguintes questões:

1. Que elementos da narrativa familiar construída pelas *fan fictions* analisadas revelam-se opacos em cada caso, e em que medida constituem, por sua ausência, um indicativo daquilo que escapa à manifestação literária?
2. A que componentes da discussão psicanalítica acerca do incesto podem ser associados os procedimentos de articulação significante engendrados na produção dos textos do *corpus*?

3. Que revelam, quanto ao caráter palimpséstico da escrita do incesto, as imitações e transformações observáveis na comparação entre as *fan fictions* analisadas e os elementos que lhes servem de fonte?
4. De que forma os autores e leitores dos textos analisados posicionam-se em relação aos escritos sobre incesto, por ocasião de sua publicação e da elaboração de comentários a seu respeito?

Dada a impossibilidade de se analisarem todos os textos, pela complexidade da leitura proposta, os resultados de análise os agrupam, como se verá, em dois eixos: um deles, marcado pela retratação mais romantizada do incesto, apresentado narrativamente aos poucos, em um vaivém conflituoso de sentimentos por parte dos envolvidos; o segundo, mais extremo, associado à uma representação que julguei violenta do incesto, apresentado como prática drasticamente abusiva, nos aspectos físico, psicológico e sexual. Analiso, então, um exemplo de cada caso, selecionado de acordo com sua representatividade em relação à amostra.

Primeiramente, como se verá ainda no capítulo 5, apliquei aos dois exemplos uma leitura focalizada nos componentes narrativos e nas articulações linguísticas por meio das quais apresentam os conflitos de parentesco, evidenciando que elementos típicos da transgressão incestuosa estão presentes e quais ausências significativas se percebem em cada caso. Em seguida, atentei-me para a comparação entre os objetos tomados por fonte (hipotextos) e sua reapresentação na *fan fiction*, de modo a elucidar que procedimentos de imitação e transformação (GENETTE, 1982) foram empreendidos, e a que servem essas reiterações ou recusas em termos de hipertextualidade e do que Barthes (1957) tratou por uma significantização típica do procedimento mítico. Finalmente, analiso os comentários deixados pelos leitores de cada texto, de modo a perceber mais claramente a dimensão de prática desses processos de escrita e leitura, tentando acompanhar, ainda que de maneira muito parcial e restrita, as interações que, afinal de contas, estão efetivamente na base para a realização de desta (e talvez de qualquer outra) atividade linguística humana.

Como palavra final ao leitor que ora inicia este texto, reitero meu interesse em contribuir para a articulação entre os estudos linguísticos e sociológicos envolvendo as *fan fictions*, e talvez até levantar algumas bases para futuras pesquisas que aprofundem a discussão acerca do papel que o erotismo ocupa nas práticas de fãs, bem como das consequências que essa presença pode ter sobre a vida de seus leitores e produtores. Parafraseando Bataille (1957b), encerro a introdução reafirmando a necessidade de produzir inteligibilidades sobre a relação entre literatura e transgressão, uma vez que a recusa da morte e da violência não nos eximem de sua constante presença, por vezes brutal e violenta, em nossas vidas. Se há algum mérito neste

estudo, talvez seja modestamente o de levantar um fio do véu que artificialmente separa em nós o casto do incasto, e que nos impede de reconhecer, em ambos, o humano.

Finalizo esta apresentação com uma fotografia artística de uma escultura do artista pernambucano Tunga, cujo curioso título é Palíndromo Incesto. Convoco-a por operar um interessante jogo de significantes com o termo central deste estudo. A imagem dos cestos, vasos, tão cara à metaforização que Lacan oferece ao tratar da sublimação, parece reposicionar a etimologia ora em questão: e se entendermos incesto por referência àquilo que está misturado “dentro dos cestos”? E o que é que está dentro deles, porém, senão o vazio? Para Tunga, o incesto é palíndromo, talvez porque o sentido de seus movimentos, ainda que irreversíveis, não sejam de pronto claros à interpretação. De onde partem os laços, os fios e os nós que exhibe essa imagem? Trata-se, pois, de hipertexto e palimpsesto, em que chegada e partida se confundem entre pureza e mistura. É assim que proponho apresentar este estudo: num caminho intermediário, entre um dizer e muitos, desinterditar o falar sobre isto que nos é impossível apreender.



Figura 1 - Fotografia da escultura Palíndromo Incesto, de Tunga. Acervo pessoal.

CAPÍTULO 1 RE(A)PRESENTANDO A *FAN FICTION*

1.1 *Fan fiction* e *fandom* para além da tradução

À primeira vista, definir o termo *fan fiction* pode parecer tarefa simples, reduzida a uma simples tradução do inglês, recurso aliás adotado na maior parte dos estudos brasileiros a respeito. Usualmente, no Brasil, apresenta-se a *fan fiction* como uma “ficção criada por fãs” a partir de outro trabalho ficcional que os inspira, do qual se aproveitam elementos narrativos variados, como os personagens, o espaço, o tempo e alguns segmentos do enredo. A simplicidade que a tradução insinua, porém, pode (e costuma) rapidamente se confrontar com vários questionamentos, em especial por parte daqueles que não conhecem o contexto das muitas práticas empreendidas por fãs na complexa interação que travam com os objetos de sua “afeição”, termo que aqui emprego na ausência de outro mais específico. Pode-se perguntar, por exemplo: de que tipo de “ficção” se trata, nesse caso? O que é um fã, então? Que tipo de “trabalho ficcional” é tomado como “fonte” ou “original” pelo fã? O que diferencia a *fan fiction* de outras formas de escrita ficcional?

Evidentemente, via de regra, a mera tradução literal de um termo de fato não basta para sua melhor compreensão; contudo, no caso das *fanfics* (ou apenas *fics*, como muitos fãs as costumam chamar), esse procedimento tradutório cria, no entendimento que aqui adoto, certos entraves a uma descrição mais detalhada do contexto e das práticas em questão. Com esta seção, pretendo iniciar minha abordagem das *fan fictions* apontando algumas dessas dificuldades, através da retomada de alguns dos trabalhos brasileiros mais consolidados a respeito do assunto no âmbito da Linguística Aplicada, de modo a sustentar, em seguida, uma visão própria a respeito das *fan fictions*, delineada a partir de algumas contribuições estrangeiras, advindas do que se convenciou chamar de *fan studies*.

Início pela descrição feita por Vargas (2005), uma das pioneiras a tomar as *fan fictions* como objeto de estudo no Brasil. Para ela, “[o] termo resulta (...) da fusão de duas palavras da língua inglesa, *fan* e *fiction*, e designa uma história fictícia, derivada de um determinado trabalho ficcional preexistente, escrita por um fã daquele original” (VARGAS, 2005, p. 21). Para definir *fan*, Vargas recorre também a uma tradução e ao dicionário: seria, pois, a forma reduzida de *fanatic*, “fanático”, termo cujo verbete costuma destacar o caráter excessivo, exaltado e até descontrolado do envolvimento entre um fã e aquilo que este admira.

Embora não sejam propriamente incorretas, tais colocações podem resultar simplificadoras. Um dos questionamentos mais óbvios que se pode levantar a esse respeito é o de que nem toda *fanfic* é derivada necessariamente de outro trabalho ficcional: como sugerem mais adiante alguns exemplos encontrados no *corpus* deste trabalho (acessível na íntegra a partir do Anexo), há uma infinidade *fanfics* inspiradas em celebridades, atores, cantores e outros membros de grupos musicais, por exemplo. Para citar alguns casos, destaco as muitas *fics* cujo personagem principal é o cantor Justin Bieber, outras que protagonizam a vida dos integrantes de *boy bands* as mais diversas e outras ainda que relatam relacionamentos entre os membros da banda de *heavy metal* *Avenged Sevenfold*, por exemplo.

Atualmente, há muitos grupos de fãs que utilizam o termo *RPF* (*Real Person Fiction* — em tradução livre, “ficção com pessoas reais”) para designar esse tipo específico de *fan fiction*, em si mesmo alvo constante de discussões não apenas pelos acadêmicos interessados em *fandoms*, mas também pelos próprios envolvidos em sua criação e apreciação. O uso frequente de celebridades como elemento central de *fan fictions* sugere uma série de reflexões quanto ao fato de que nem sempre é simples perceber com tanta clareza o caráter ficcional da própria *fan fiction*. Muitas vezes, por tomar como personagens figuras tão afamadas, a narrativa do fã parece visar, justamente, a borrar limites entre o que imaginou e o que poderia efetivamente ocorrer na vida desses famosos, como aponta, por exemplo, o estudo de Busse (2006). Nessa mesma linha de reflexão, as leituras que embasaram este trabalho também revelam a presença esporádica, ao menos num dos repositórios de *fan fictions* investigados, de histórias apresentadas como “originais”, em que o autor assume como criação unicamente sua todos os elementos narrativos apresentados. Nem por isso esse tipo de escrita deixa de estar amalgamado a práticas correlatas às de escrita e leitura das *fan fictions* mais “típicas”: pelo contrário, as histórias que não utilizam um universo claramente ficcional como matriz são aceitas, lidas, comentadas e debatidas da mesma forma que os demais textos postados nessa plataforma.

Questões semelhantes a essas vêm à tona quando se tomam outras definições oferecidas por pesquisadores brasileiros da LA. Em Alves (2015), por exemplo, encontramos que “[a] *fanfic*, abreviação do termo em inglês *fan fiction*, ou seja, ‘ficção criada por fãs’, que também pode ser chamada de *fic*[,] ocupa-se de contos ou romances escritos por terceiros” (ALVES, 2015, p. 16). Note-se que, nesse caso, as fontes de inspiração dos fãs são apresentadas de forma ainda mais restrita que em Vargas (2005), resumindo-se a “contos ou romances”, sem contemplar, por exemplo, as produções audiovisuais de toda monta, do cinema à televisão, nem as tão aclamadas vidas de celebridades.

Para contornar esse tipo de imprecisão, há quem apresente uma definição sob a forma de lista, enumerando quais são as fontes que observam para o trabalho dos fãs. Em Azzari e Custódio (2013), por exemplo, encontra-se que “[d]e uma forma generalizada, podemos dizer que uma *fanfic* (termo reduzido para *fan fiction*, *i.e.*, ‘ficção de fã’) é uma história escrita por fãs, a partir de um livro, quadrinhos, animê, filme ou série de TV. *Fanfics* podem ainda ser inspiradas em bandas ou atores favoritos” (AZZARI, CUSTÓDIO, 2013, p. 74). No entanto, tal lista (como todas, aliás) passa ao largo de outras opções, como as *fics* que se baseiam em desenhos animados, em mangás, na vida de apresentadores de programas de auditório e até mesmo nas interações de políticos³. Além disso, há que se discutir a afirmação de que atores “favoritos” (entende-se: *apenas* estes) é que podem ser objeto da atenção tão múltipla e variada dos fãs. Na verdade, não há nada que garanta tal favoritismo, uma vez que é comum que um fã escreva com base em múltiplos personagens e personalidades, sem que, para isso, precise efetivamente afeiçoar-se profundamente a cada um deles.

Apontar miudezas como essas pode soar como preciosismo. Contudo, defendo, neste trabalho, a necessidade de revisitar a compreensão das *fan fictions* de maneira mais atenta, partindo para tanto de apreciações mais detalhadas em alguns aspectos e amparando-me, sobretudo, em alguns trabalhos seminais a esse respeito. Provavelmente pelo caráter inovador de suas criações, que estão efetivamente entre os poucos textos brasileiros a esmiuçar a questão, Vargas (2005), Alves (2015) e Azzari e Custódio (2013) parecem dar pouco destaque à existência, fora do Brasil, de um campo já há tempos consolidado de “estudos dos fãs” (*fan studies*), composto sobretudo por pesquisadores da Comunicação e da Mídia, como Henry Jenkins, Camille Bacon-Smith e Constance Penley, aos quais me reportarei bastante neste estudo. O campo dos *fan studies* oferece ricas reflexões a respeito das *fanfics*, definindo-as sob óticas muito mais aprofundadas que a de uma leitura literal do vocábulo *fan fiction*. A partir desses estudiosos, proponho que não se trata de ignorar uma possível tradução e suas implicações, mas sim de questioná-la, de maneira a perceber mais detidamente o que está em jogo, para um fã, quando se insere em práticas como a de leitura e escrita de *fan fictions*.

Nesse sentido, proponho, aqui, uma definição que considero mais cuidadosa para *fan fiction*, baseando-me, para tanto, no trabalho de Hellekson e Busse (2006), em que apresentam a si mesmas, ao próprio Henry Jenkins e a outros pesquisadores das práticas em questão como “fãs pesquisadores”, cuja trajetória está marcada tanto pelo viés acadêmico,

³ Quanto a este último ponto, confira-se, por exemplo, a *fan fiction* “Presidenciáveis – a disputa vem de muito antes”, que toma por personagens os candidatos à Presidência da República da eleição brasileira de 2018, com evidente intenção humorística.

quanto por uma experiência mais direta e ativa com os *fandoms* e as diferentes práticas neles compreendidas. Da perspectiva dessas duas estudiosas, as *fan fictions*, como as *fan arts* e os *fan vids*, são “expressões artísticas de fãs” cujo processo de criação é centrado na coletividade, envolvendo “constante manipulação, renegociação, comentário e revisão, tudo feito eletronicamente, por um grupo de pessoas, em sua maioria mulheres, envolvidas intimamente na criação e no consumo de produtos de fãs” (HELLEKSON; BUSSE, 2006, p. 2)⁴. Como se vê, trata-se de uma definição menos restrita à especificação de tipos para os produtos criados, genericamente caracterizados apenas como “expressões artísticas”, e mais interessada nos contextos de sua produção e circulação, com foco na coletividade — aspecto que considero, aqui, dos mais fundamentais.

Para caracterizar essa coletividade associada aos fãs, utiliza-se, em geral, o termo *fandom*, que apresenta as mesmas dificuldades de definição apontadas quanto a *fan fiction*. Seria impreciso caracterizar o *fandom* apenas como um agrupamento de fãs, ou mesmo como comunidade virtual, uma vez que se trata de algo como um coletivo difuso, dificilmente apreensível em sua completude. Como Hellekson e Busse (2006, p. 2) também destacam, não se pode falar do *fandom* como algo unívoco, mas de *fandoms*, no plural, uma vez que, a depender dos contextos em que se dão, as interações coletivas entre fãs se estabelecem por meio de regras e práticas variadas, estabelecidas a partir de um conjunto de conhecimentos compartilhados diferente para cada situação. Como se verá, há, nas próprias análises deste trabalho, evidências dessa percepção: os textos dos fãs da série Harry Potter, publicados no *site FanFiction.net*, por exemplo, diferem bastante, quanto à forma de apresentação e às dinâmicas de leitura, das histórias cujos protagonistas são celebridades como Justin Bieber, *fics* estas obtidas em outro portal, o *Spirit Fanfics*.

Tal marca de multiplicidade atribuída aos *fandoms* estende-se, com efeito, às próprias *fan fictions*, razão pela qual a maior parte dos estudos a respeito costuma tentar agrupá-las em diversos subtipos, com nomenclaturas usualmente emprestadas da própria tipologia dos fãs. Jenkins (1992, p. 165-182), por exemplo, oferece uma minuciosa apreciação acerca do que considera os procedimentos de escrita mais usuais no *fandom*, sugerindo que a produção de *fan fictions* é um processo que oscila entre formas de retratação fiel de certos aspectos do objeto fonte e modificações de outros traços, conforme o interesse do fã e as práticas de *fandom* com

⁴ Tradução livre, respectivamente, para: “*artistic fannish expressions*” e “*constant manipulation, renegotiation, commenting and revising, all done electronically among a group of people, mostly women, intimately involved in the creation and consumption of fannish goods*”.

as quais está envolvido. Menciona, nesse contexto, *fanfics* que estendem as histórias em que se baseiam, outras que as reescrevem parcial ou totalmente, outras ainda que promovem contato entre diferentes universos de referência e aquelas, de particular interesse para este estudo, que trabalham a erotização de alguns elementos dos objetos fonte (JENKINS, 1992, p. 179-182). No Brasil, igualmente diversificada é a apresentação de subtipos de *fan fictions* empreendida por Vargas (2005, 2011), que em seus estudos propõe definições para termos de uso corrente em diferentes *fandoms*, como *crossovers* (justamente, as *fan fictions* que misturam diferentes universos de referência) ou *songfics* (textos em que a sequência narrativa está misturada a trechos de uma ou mais canções).

Saliento que não é do escopo desta tese retomar todas as subclasses ou termos delineados por esses autores, não apenas porque já se encontram notadamente detalhadas por esses e outros estudos de *fandom*, mas também por se tratar de categorizações muitas vezes fragmentárias e contingentes, no que acompanham o próprio caráter múltiplo de cada *fandom*. No momento oportuno, ainda neste capítulo, serão brevemente detalhados aqui apenas alguns tipos de *fan fiction* que compõem o *corpus* analisado, constituído primordialmente por textos que abordam relações incestuosas. Apesar de atravessar marcadamente a produção de vários *fandoms*, sob as mais diferentes formas, a criação de textos a esse respeito não parece ter encontrado, em nenhum deles, uma nomenclatura ou subclassificação generalizante — o que se encontra, no máximo, são expressões específicas a determinados *fandoms*, como o termo *Pottercest*, que é empregado em alguns comentários de fãs a respeito de narrativas de incesto entre personagens da saga Harry Potter. Assim, se aqui opto por não apresentar um glossário ou lista de tipificações que descrevam diferentes estruturas narrativas adotadas pelos textos de fãs, é por não considerar que seja esta uma abordagem produtiva ao enfoque almejado: a compreensão do estabelecimento das relações afetivas que se deixam ver entre os envolvidos nas práticas de escrita e de leitura de *fandoms* e os objetos daí resultantes.

Isso posto, este trabalho não deixa de louvar o esforço terminológico e descritivo de estudos como os de Jenkins (1992) e Vargas (2005, 2011), sobretudo porque abandonam a simplificação e enfatizam que as *fanfics* dão mostras de um constante diálogo, na coletividade, entre múltiplas compreensões e múltiplos impulsos criativos no que tange um mesmo objeto de interesse, seja ele mais claramente associado à ficção ou não. Como Hellekson e Busse, nesse sentido,

[n]ós queremos enfatizar o espírito comunal do *fandom*, aquilo a que o próprio *fandom* frequentemente se refere como sua ‘mente coletiva de colmeia’, e a constante consciência, do *fandom*, de que toda leitura é provisória e de que toda caracterização

produz uma variação em meio a um número praticamente incontável de outras. (HELLEKSON e BUSSE, 2006, p. 4-5)⁵

Ao sublinhar duplamente esse caráter quase comunitário e a potencial multiplicidade criativa do *fandom*, tais reflexões a meu ver dão conta de contemplar tendências bastante recorrentes e contrastantes nas discussões dos próprios fãs a respeito da natureza de suas práticas. Como explicita o estudo de Derecho (2006, p. 57-58), publicado na própria coletânea organizada por Hellekson e Busse (2006), percebe-se em tais contextos, de um lado, uma inclinação mais generalizante, que aproxima a criação de *fanfics* de outras formas de produção narrativa ditas derivativas, e, de outro lado, um esforço por situar historicamente a questão, de maneira a compreendê-las mais especificamente como relacionadas àqueles que efetivamente se identificam como fãs.

Segundo Derecho (2006), o primeiro desses dois pontos de vista retoma, como também virei a fazer neste trabalho, o caráter fortemente derivativo da literatura em geral, chegando a afirmar que, ainda que sob outros nomes, algo como as *fan fictions*, enquanto exploração artística das potencialidades de uma narrativa associada a certas dinâmicas de uma coletividade, já existia desde a Antiguidade Clássica. Os críticos dessa visão generalista argumentam, por sua vez, que a noção contemporânea de “fã” só veio a se consolidar ao final da década de 1960, ao redor do seriado televisivo estadunidense *Star Trek*, ou, no máximo, na década de 1920, ao redor das obras de Jane Austen e Arthur Conan-Doyle (DERECHO, 2006, p. 57-58). Em meu entendimento, as reflexões de Hellekson e Busse (2006) dão margem a quaisquer dessas interpretações, uma vez que enfatizam tanto a natureza criativa e múltipla do que se produz, quanto a coletividade como elemento constitutivo dessa forma de criação.

Penso que é nesse sentido que convém retomar os trabalhos de Vargas (2005), Alves (2015) e Azzari e Custódio (2013). Ainda que partam, a meu ver, de definições algo imprecisas de *fan fiction*, os três estudos focalizam aspectos do *fandom* que ressaltam, justamente, essa dimensão colaborativa, amplamente aberta à expressão de variadas possibilidades de leitura (e escrita) dos mesmos objetos culturais. Ao analisar a escrita e a leitura de *fan fictions* como práticas de letramentos, tais estudos oferecem, ainda, uma descrição bastante relevante de alguns dos contextos em que tais criações se desenrolam. Através da entrevista com fãs engajados nos respectivos *fandoms*, e/ou da análise de textos e comentários publicados em *sites* como o *FanFiction.net*, demonstram a importância, para um fã-escritor,

⁵ Tradução livre para: “We want to emphasize fandom’s communal spirit, what fandom itself often refers to as its collective ‘hive mind’, and fandom’s constant awareness that every reading is provisional and that every characterization yields one variation among a nearly countless number of others”.

de ser lido e comentado por outros igualmente interessados nos assuntos que lhe despertam o desejo por escrever. Endossam, assim, a percepção, muito cara a este trabalho, de que o compartilhamento e a troca entre os membros de um *fandom* tem papel fundamental na motivação para o tipo de escrita aqui discutido.

Para ampliar essas importantes reflexões, porém, deve-se desdobrar uma questão fundamental, ainda por ser respondida: em que consiste, afinal, a figura do fã, presente em todos os momentos destas considerações iniciais?

1.2 O que é isso, um fã? Por que estudar *fandoms*?

Talvez a atribuição de certa superficialidade à figura do fã seja precisamente uma das causas para a simplificação com que os estudos de *fandom* costumam ser abordados. A apresentação usual de *fan* como abreviação para “fanático” parece carregar consigo certa carga semântica desse adjetivo de origem latina, que era usado para caracterizar um servo muito devotado a determinado templo, segundo Jenkins (1992, p. 12). Ele afirma que, historicamente, o termo referia-se, com efeito, a práticas religiosas (e, posteriormente, posições políticas) defendidas de forma excessivamente intensa, beirando a irracionalidade. Parecem advir daí, portanto, as comparações que se costuma traçar entre o elevado entusiasmo típico do fanatismo político ou religioso e o grau de envolvimento afetivo que caracteriza a relação entre um fã e o objeto de sua, por assim dizer, “idolatria”⁶.

Ao léxico religioso remonta também outro termo chave para o vocabulário básico de qualquer *fandom*: o “cânone” (no inglês, *canon*). Se é forçoso admitir que a um fã corresponde usualmente alguma espécie de “ídolo”, alvo de seu interesse, admiração e envolvimento afetivo, então é compreensível que todos os tipos de informações vistas como “oficiais” e “autorizadas” a respeito desse universo de referência “idolatrado” tenham, para este e para o conjunto dos outros “fanáticos”, estatuto de “cânone”. Dado que o termo é empregado pelos próprios fãs, como atestam numerosos estudos a respeito (HELLEKSON e BUSSE, 2006, p. 5-6), tomo por pressuposto que analisar com profundidade as práticas de *fandom* implicará, necessariamente, levar em conta a peculiaridade quase religiosa com que são por vezes

⁶ A etimologia indicada por Jenkins (1992) é confirmada por diversos estudos, como o de Harper (2001-2019), para quem “*fanaticus*” significa “louco, entusiasmado, inspirado por um deus” ou mesmo “furioso” (na fonte, “*mad, enthusiastic, inspired by a god*” ou “*furious, mad*”). Ainda para Harper (2001-2019), a palavra tinha originalmente o sentido de “pertencente a um templo”, de *fanum*, ‘templo, santuário, lugar consagrado’ (no original, “*pertaining to a temple*’, from *fanum* ‘*temple, shrine, consecrated place*’”).

assumidas, possivelmente responsável, aliás, por amplificar o caráter transgressivo da interpretação que alguns fãs atribuem a suas próprias criações, como mais adiante devem demonstrar as análises.

Isso posto, pode-se supor que o uso do termo “fã” no contexto do entretenimento tenha em sua origem certo tom humorístico, advindo de alguma forma de visão comparativa segundo a qual um fã se comporta, com relação a seu ídolo — ainda que este seja, em vez de divindade, um personagem ficcional, um atleta, um artista — da mesma forma que um crente em relação a sua fé. Como explica Jenkins (1992, p. 12), a abreviação *fan*, originada no contexto esportivo, passou rapidamente a referir-se a qualquer forma de envolvimento visto como excessivo em relação ao entretenimento comercial, sendo frequentemente associada a grupos de mulheres que, segundo se dizia, frequentavam o teatro mais pelos atores que pelas peças em si:

Se o termo “*fan*” era originalmente evocado de maneira um tanto brincalhona, e empregado frequentemente de modo simpático por escritores esportivos, nunca escapou totalmente de suas antigas conotações, de devoção religiosa e política, falsas crenças, excesso orgiástico, possessão e loucura, conotações que parecem estar no centro de muitas representações dos fãs no discurso contemporâneo. (JENKINS, 1992, p. 12-13)⁷

Possivelmente, resulta dessa visão estigmatizada que um dos primeiros esforços dos estudiosos de *fandom* tenha sido justamente o de descrever mais profundamente quem são estes que se apresentam como fãs, de maneira a legitimar os interesses acadêmicos, sociais, políticos, linguísticos e literários que suas práticas e expressões culturais representam. Jenkins (1992), como um dos pioneiros nesse processo, foi um dos responsáveis por disseminar o uso do termo “cultura de fãs” (*fan culture*) para referir-se ao conjunto dos conhecimentos, práticas e produções engendradas por fãs em seus respectivos *fandoms*.

Embora discutir o uso vocábulo “cultura” nessa expressão e nos contextos de *fandom* não seja objetivo deste trabalho, mesmo porque não encontrei referências aprofundadas a esse respeito nem mesmo nos próprios *fan studies*, parece haver, ainda que de maneira pouco afirmada, certa filiação, no caso, aos Estudos Culturais, campo que o próprio Jenkins (1992) menciona para sustentar seu trabalho. Embora esse campo, por sua vez, também proponha uma

⁷ Tradução livre para: “If the term ‘*fan*’ was originally evoked in a somewhat playful fashion and was often used sympathetically by sports writers, it never fully escaped its earlier connotations of religious and political zealotry, false beliefs, orgiastic excess, possession, and madness, connotations that seem to be at the heart of many of the representations of fans in the contemporary discourse”.

série de compreensões a respeito de “cultura”, a definição de uma cultura dos fãs parece caminhar a par do que enuncia Raymond Williams, quando afirma que

[u]ma cultura tem dois aspectos: os significados e direções conhecidos, em que seus membros são treinados; e as novas observações e os novos significados, que são apresentados e testados. Estes são os processos ordinários das sociedades humanas e das mentes humanas, e observamos por meio deles a natureza de uma cultura: que é sempre tanto tradicional quanto criativa; que é tanto os mais ordinários significados comuns quanto os mais refinados significados individuais. Usamos a palavra cultura nesses dois sentidos: para designar todo um modo de vida — os significados comuns; e para designar as artes e o aprendizado — os processos especiais de descoberta e esforço criativo. (WILLIAMS, 1989, p. 5)

Se é verdade que as discussões de Williams demandariam, por si só, todo um outro trabalho, não considero indevido, aqui, sublinhar nessa breve definição os elementos que, a meu ver, o próprio Jenkins (1992) e outros pesquisadores dos *fan studies* parecem tomar por pressupostos quando pesquisam o que chamam de “cultura de fãs”. Não apenas os *fandoms* oferecem àqueles que chegam um conjunto de “significados e direções conhecidas” no que tange a exploração de seus interesses, como também amparam uma infinidade de processos criativos (pelos quais, aliás, também se definem), evidência constante quando se analisa sua evolução desde os primeiros estudos a respeito, datados sobretudo das décadas de 1980 e 1990.

Como explicam Hellekson e Busse (2006, p. 9), os *fandoms* sob a forma como os conhecemos hoje já empreendiam, até mesmo desde antes da popularização da internet, boa parte desses processos criativos, como a produção de *fan fiction* e *fan art*. Os grupos de mulheres estadunidenses envolvidas com a apreciação do seriado televisivo *Star Trek* costumam ser apontados como estruturantes do primeiro desses *fandoms* (ao menos o primeiro que chegou a ser estudado), com origens que remontam ao amplo sucesso de audiência da própria série, iniciada em 1966 e mantida até 2005. Organizado por meio de fã-clubes, listas de correspondência, produção e compartilhamento ou venda de revistas amadoras (*fanzines*) além de encontros presenciais em grandes convenções periódicas, esse *fandom* tornou-se objeto, nos anos de 1980, de estudos que tinham interrogações semelhantes à deste trabalho: compreender por que as mulheres em questão se envolviam tanto, enquanto fãs, com a produção e a recepção de imagens e textos eróticos, em especial aqueles caracterizados como *slash* (HELLEKSON e BUSSE, 2006, p. 13).

Tal qual definem Hellekson e Busse (2016, p. 5-6), “[a]s histórias *slash* destacam um relacionamento homossexual, usualmente determinado como tal pelo autor e baseado na

percepção de subtextos homoeróticos”⁸ que estariam muito sutilmente presentes nos materiais ditos canônicos. Desde o início dos *fan studies*, chama a atenção, no *slash*, o fato de os protagonistas da relação retratada serem, em geral, não apenas sabidamente heterossexuais no universo de referência, mas personagens masculinos muito admirados e usualmente vistos, no *fandom*, como certo símbolo de uma masculinidade heterossexual idealizada. O exemplo prototípico, vastamente discutido pelos primeiros pesquisadores da cultura de fãs, remonta possivelmente aos anos 1970: é o das ficções batizadas de K/S, referentes aos personagens de James T. Kirk e Spock em *Star Trek*, histórias que aliás evidenciam também a origem do termo *slash*, vocábulo do inglês para o sinal de barra interposto entre as iniciais dos nomes do par romântico retratado, como indicam diferentes obras a respeito (JENKINS, 1992, p. 191; PENLEY, 1992, p. 304).

Entre todas as possíveis subcategorizações de *fan fictions*, as práticas envolvendo *slash* merecem destaque aqui porque, num contexto de florescimento da discussão acadêmica feminista, foram vistas como objeto de pertinentes análises a respeito das relações entre os estudos de mídia e de gênero. Como pioneiros, nesse sentido, destacam-se, por exemplo, os textos de Russ (1985) e de Lamb e Veith (1986), que viram no *slash* uma prática de expressão libertária para as mulheres, enquanto sujeitos cuja subjetividade e sexualidade costumam ser ignoradas pelas fantasias que povoam a ficção tradicional, usualmente marcada por perspectivas masculinas e patriarcais. Nessa interpretação, as *fan fictions* poderiam ser pensadas como representação deslocada do romance e da pornografia tipicamente heterossexuais, reescritos, pelo prisma do feminino, sob a forma de relações muito mais igualitárias do que as de costume. Como ressalta o próprio título do trabalho de Russ (1985), a produção de *slash* seria, então, uma espécie de “Pornografia de mulheres, para mulheres, com amor” (“*Pornography by Women, for Women, with Love*”), numa associação entre amor e sexo que, usualmente, estava ausente das narrativas típicas à época.

Por esse histórico, a questão do erotismo e, sobretudo, das produções *slash* talvez possa ser considerada elemento fundamental para os estudos de fãs. De fato, as indagações a esse respeito continuaram ao longo da década de 1990 e estão presentes até hoje nesse campo de pesquisa, sendo igualmente objeto de recusa, atenção, curiosidade e amplo engajamento por parte dos acadêmicos e até dos próprios fãs. Em 1992, com um trabalho seminal a respeito da cultura de fãs, Camille Bacon-Smith (1992) sugere que a inclinação erótica vista no *slash* é a

⁸ Tradução livre para: “*Slash stories posit a same-sex relationship, usually one imposed by the author and based on perceived homoerotic subtext*”.

base da própria natureza dos *fandoms* (ou ao menos de casos como o de *Star Trek*, por ela analisado). Adotando uma postura que caracterizou como etnográfica, Bacon-Smith (1992) apresentou-se como alguém de fora do *fandom* que buscou, por meio de experiências imersivas, lançar uma espécie de olhar antropológico sobre os agrupamentos de fãs, em especial a partir de sua participação em eventos e convenções por eles organizados.

Os relatos de Bacon-Smith (1992) destacam, de modo geral, dois aspectos que considera centrais para a compreensão das criações de fãs: a força dos laços estabelecidos entre os participantes, em sua maioria mulheres, que em muito valorizam a coletividade com que compartilham suas leituras e produções; e, além disso, numa interpretação desde então muito criticada por outros pesquisadores e pelos próprios fãs, a caracterização de toda escrita *slash* como uma forma de algum modo reprimida de idealização dos já consolidados clichês românticos da narrativa heterossexual típica. Ao criticar tal generalização, os estudos posteriores destacam a diversidade constitutiva de todo *fandom* e mesmo das criações *slash* (HELLEKSON e BUSSE, 2006, p. 14-15), como fica evidente, também, na perspectiva que Jenkins (1992) apresentou a respeito da escrita dos fãs.

O texto de Jenkins (1992) sugere, também já no título, que os participantes de um *fandom* podem ser descritos metaforicamente como “*textual pouchers*”, algo como “caçadores textuais”. Parte, para tanto, da reflexão de Michel de Certeau (1984), para quem formas mais ativas do processo de leitura poderiam ser comparadas à caça, no sentido de que um leitor ativo, ao “viajar” pelos textos lidos, toma para si elementos que são de seu interesse, apossando-se, a partir dessa “exploração”, daquilo que lhe for mais útil ou apazível para constituir suas interpretações a respeito do que leu. Entendida desse modo, uma *fan fiction* evidenciaria a leitura de um fã sobre seu cânone, e poderia ser vista como uma espécie de remontagem realizada não só a partir de fragmentos variados dos textos e imagens tomados por fonte, mas também em relação às próprias experiências sociais e culturais dos fãs, integradas narrativamente em um novo produto, oferecido por sua vez à leitura e apreciação uns dos outros.

Embora enfatize a importância do *slash* e da ficção erótica nesse processo, Jenkins enumera diversas outras formas de escrita que igualmente revelam, na cultura dos fãs, essa forma de processo ativo de leitura. Sua descrição do que chamou de “dez modos de reescrever um programa televisivo” (JENKINS, 1992, p. 165)⁹ lista procedimentos típicos da escrita de *fan fictions* nesse sentido, como o preenchimento de lacunas que o suposto cânone não explora, a continuação de enredos já encerrados, a mudança de ênfase, na nova narrativa, para

⁹ Tradução livre para: “*Ten ways to rewrite a television show*”.

personagens ou situações pouco trabalhados nas narrativas oficiais, a alteração do gênero narrativo de origem, a mistura entre elementos de diferentes universos de referência, o deslocamento de personagens a contextos completamente outros, bem como o acréscimo, às narrativas do cânone, de personagens que representam versões idealizadas do próprio escritor.

Somente após destacar todas essas possíveis operações criativas empreendidas por um fã escritor, Jenkins (1992, p. 178-180) apresenta, fechando a lista, as duas formas de *fan fiction* que Bacon-Smith (1992) descreve, por sua vez, como definidoras da cultura dos fãs: a erotização e a intensificação emocional. Quanto ao primeiro procedimento, Jenkins descreve-o como uma espécie de experimentação dos fãs a respeito da sexualidade dos personagens ditos canônicos, e recorre como exemplo justamente aos textos K/S. Enxerga nestes a erupção mais explícita e passional de um elemento homosocial que, a seu ver, é constitutivo das figuras masculinas tal qual tipicamente representadas pela mídia, ainda que o envolvimento entre amigos e parceiros homens seja apenas muito delicadamente erotizado no cenário midiático comum. Quanto ao segundo caso, indica referir-se a criações que enfatizam momentos de extrema vulnerabilidade, conflito afetivo e frequentes mudanças de personalidade por parte dos personagens, situações apresentados narrativamente como contextos atípicos que, não raro, resultam de ou em relacionamentos *slash*. Destaca, como exemplo, as *fan fictions* chamadas de *Hurt-Comfort* (“Dor-Consolo”), em que um personagem, usualmente o protagonista, experimenta fortes crises quanto a uma situação afetiva inicial, as quais vêm a resultar numa maximização de suas ligações afetivas com outras figuras, posicionadas como os que o consolam, num processo do qual resultam, com frequência relativamente alta, pares românticos bastante idealizados.

Ao posicionar numa lista mais ampla essas duas formas de *fan fiction*, que são as mais frequentemente associadas a narrativas eróticas ou românticas, Jenkins (1992) evidencia, em minha opinião, a pluralidade das produções de *fandom*, salientando que vão muito além do objeto tomado como foco por este trabalho. Ainda assim, não deixa de frisar, ao longo de toda sua obra, algo igualmente fundamental à compreensão ora proposta dos textos que analisarei aqui: o papel fundamental da coletividade nos fluxos criativos que permeiam os *fandoms*, cujos membros “(...) frequentemente tiram força e coragem de sua habilidade de se identificarem como membros de um grupo de outros fãs com quem dividem interesses em comum e que enfrentam problemas semelhantes” (JENKINS, 1992, p. 23)¹⁰.

¹⁰ Tradução livre para: “*These fans often draw strength and courage from their ability to identify themselves as members of a group of other fans who shared common interests and confronted common problems*”.

Ao que tudo indica, as ênfases de Jenkins nesses múltiplos gestos interpretativos dos *fandoms* e no caráter coletivo de seus empreendimentos aparecem como tendências entre os *fan studies* dos anos seguintes, em pesquisas que, segundo Hellekson e Busse (2006), não deixaram também de abordar o papel da internet e das tecnologias digitais sobre a cultura dos fãs a partir dos anos 1990. A esse respeito, explicam elas:

Os textos de fãs são, hoje, em sua maioria absoluta, eletrônicos, e muitos são temporários. Além disso, a demografia da questão mudou: fãs cada vez mais jovens, que antes não teriam acesso à cultura de fãs senão através de seus pais, podem hoje adentrar o espaço dos fãs sem esforço algum; os recursos financeiros se tornaram uma preocupação muito menor, porque o acesso a um computador é o único pré-requisito; e as fronteiras nacionais e zonas temporais já não limitam mais a interação entre fãs. (HELLEKSON e BUSSE, 2006, p. 9)¹¹

Para os interesses deste trabalho, tais mudanças associadas à internet têm papel crucial. O próprio Jenkins as descreve, em seus escritos posteriores, nos termos de um processo de “convergência de mídias” (JENKINS, 2008), entendido como um estado de convivência dinâmica entre mídias analógicas e digitais que, para ele, potencializou amplamente certas formas ativas de consumo midiático, como as já presentes nos primeiros *fandoms*. Tal potencialização está ligada não a um único acontecimento, mas a uma série de processos sócio-técnicos relacionados às tecnologias digitais hoje, alguns dos quais busco aqui sumarizar.

Em primeiro lugar, destaca-se a digitalização de todas as mídias, acompanhada do desenvolvimento de aparelhos e *softwares* que facilitaram muito sua apreciação, reprodução, edição e manipulação em grande escala. Em segundo, ressaltam-se as possibilidades de comunicação e compartilhamento de dados, até mesmo de forma anônima, através da internet, que tornaram amplamente facilitada a estruturação de diferentes ambientes de interação remota. No caso dos *fandoms*, merecem atenção, nesse sentido, *sites* de rede social como o *Livejournal*, repositórios de *fan fictions*, como o portal *FanFiction.net* e o brasileiro *Spirit Fanfics*, além dos antigos fóruns de discussão povoados por fãs¹². Por último, mas de modo não menos importante, é preciso comentar a modificação das dinâmicas de relacionamento entre os produtores do universo do entretenimento (usualmente, grandes corporações midiáticas,

¹¹ Tradução livre para: “*Fan texts are now overwhelmingly electronic, and many are transient. Moreover, demographics have shifted: ever-younger fans who previously would not have had access to the fannish culture except through their parents can now enter the fan space effortlessly; financial resources have become less of a concern because access to a computer is the only pre-requisite; and national boundaries and time zones have ceased to limit fannish interaction*”.

¹² Os exemplos se baseiam em minha experiência pessoal, mas são endossados pelo histórico elaborado por Hellekson e Busse (2006, p. 8-13) a respeito, e, no caso brasileiro, pelo trabalho de Vargas (2005, p. 69-83) com o *fandom* de Harry Potter, tal qual então se organizava.

responsáveis não apenas pela criação de conteúdo, mas por sua distribuição em diferentes mídias) e públicos como os de fãs, cujas formas ativas de consumo passaram do estatuto de práticas de algum modo perseguidas (a princípio, por suscitarem questões de direitos autorais), a empreendimentos hoje valorizados e estimulados.

Evidentemente, esses três aspectos estão interligados: somente por meio da digitalização das mídias, as possibilidades de compartilhamento e difusão de diferentes formas de criação artística se multiplicaram tanto, dando origem às plataformas em questão e facilitando o diálogo e a troca entre fãs de diferentes origens e experiências culturais. Dessa forma, tornou-se mais possível que até as criações mais peculiares imaginadas por determinados fãs encontrassem, na infinidade da *web*, leitores interessados e ativos, elemento este reforçado pelo anonimato, que por sua vez garantiu certo distanciamento entre a pessoa do fã e o perfil por ela assumido *on-line*. Para além disso, foi a própria ampliação das atividades dos *fandoms on-line* que conduziu não apenas a embates envolvendo *copyright* — como o caso da Lucas Films, mencionado por Jenkins (2008, p. 47), em que o estúdio tentou, nos anos de 1980, impedir a produção de *fan fictions slash* sobre *Star Wars*, afirmando que não correspondiam ao que consideravam os valores da companhia —, mas também ao gradual estabelecimento de uma postura de estimulação afetiva dos fãs por parte das corporações produtoras de mídia. Nas palavras de Jenkins (2008):

A nova “economia afetiva” incentiva as empresas a transformar as marcas naquilo que uma pessoa do meio da indústria chama de *lovemarks* e a tornar imprecisa a fronteira entre conteúdos de entretenimento e mensagens publicitárias. Segundo a lógica da economia afetiva, o consumidor ideal é ativo, comprometido emocionalmente e parte de uma rede social. Ver o anúncio ou comprar o produto já não basta; a empresa convida o público para entrar na comunidade da marca. No entanto, se tais afiliações incentivam um consumo mais ativo, essas mesmas comunidades podem também tornar-se protetoras da integridade das marcas e, portanto, críticas das empresas que solicitam sua fidelidade. (JENKINS, 2008, p. 46-47)

A lógica da economia afetiva é, portanto, também a de uma convergência, mas de interesses, na medida em que os conglomerados produtores de entretenimento incentivam seus fãs a buscarem formas múltiplas de consumo de mídias, incluindo a própria criação ativa de materiais alternativos, como que em troca de uma intensificação de sua fidelidade à marca, algo que não apenas alimenta a popularidade dos produtos comercializados, mas também impulsiona a própria continuidade de seu consumo. No processo, tais empresas dão mostras de chegar a fazer certas concessões narrativas aos fãs, modelando seus roteiros para incluir no cânone, sempre que possível, algumas das tendências que os *fandoms on-line* vão revelando. Entre

muitos exemplos, cito o caso da adaptação final de *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (HARRY, 2011) para o cinema, em que se retrata um envolvimento amoroso entre Neville Longbottom e Luna Lovegood, dois personagens que, embora não fossem mais que amigos nos livros (ROWLING, 2007), foram apresentados como namorados em uma infinidade de *fan fictions* à época.

Nem por isso, a trama dessas relações de convergência deixa de ser tensa: ao final de sua citação, o próprio Jenkins (2008) reconhece uma das principais formas do embate entre os fãs e os produtores de seu cânone, que se dá quando o *fandom*, imbuído de seus investimentos afetivos pelo objeto de sua afinidade, passa a colocar-se na posição de seu guardião, por vezes criticando encaminhamentos da produção oficial que porventura considere deslocados do que seria o “verdadeiro espírito” do universo de referência. Outrora mais claramente confrontado e ignorado, o chamado *lobby* dos fãs, já apontado por Jenkins (1992), parece encontrar hoje muito mais eco entre os produtores de conteúdos, que agora dispõem de recursos para acompanhar com maior minúcia seu público-alvo, em suas muitas manifestações através da internet.

A posição que adoto aqui a respeito desse jogo de interesses talvez fique mais clara à medida que outras referências de entendimento filosófico e sociológico forem acrescentadas a esta discussão, que, entretanto, não é foco deste estudo. Por ora, deixo marcado que concordo parcialmente com a posição de Jenkins (2008), para quem o novo cenário midiático estimula, na convergência, o que ele chama de uma “cultura da participação”, caracterizada por formas produtivas e ativas de consumo; contudo, ressalto a necessidade de investigar mais detidamente os termos dessa participação, de maneira a desnudar suas possíveis implicações no que tange a relações de dominação que não podem ser tomadas como ausentes ou meramente circunstanciais.

Nesse sentido, a obra de Jenkins (2008), que sob outros aspectos considero muito frutífera, pode ser lida como um tanto excessiva em seu otimismo, ao sugerir que as dinâmicas de criação típicas dos *fandoms* possam ser replicadas em outros contextos, envolvendo, por exemplo, a educação e a política. Ocorre que, embora traga à baila a referência dos afetos ao empregar termos como “economia afetiva” e “investimento afetivo”, Jenkins (2008) ocupa-se pouco de analisar a questão afetiva de um ponto de vista mais atento às vias particulares pelas quais diferentes fãs adotam variadas dinâmicas de envolvimento com um ou mais *fandoms*.

Outros estudos que abordam a relação entre erotismo e *fan fiction* também o fazem com focos a meu ver distintos do que aqui se pretende. Derecho (2006), por exemplo, propõe a definição de *fan fiction* como uma forma de “literatura arcôntica”, inspirada no conceito derridiano de “arquivo” (DERRIDA, 1995), por meio do qual ela busca compreender a contínua

tendência de expansão perceptível nos escritos de fãs. Para essa perspectiva, ainda que os *fandoms* esgarcem as potencialidades criativas envolvendo os objetos tomados por fonte, sempre parece restar, a respeito destes um mais-a-dizer. De outra forma, a própria Busse (2006), por sua vez, propõe discutir *fan fiction* com base em questões de gênero e performatividade (partindo de Butler, 1990) no contextos dos *fandoms on-line*, em que, segundo ela, os fãs não escrevem apenas histórias, mas escrevem *a si mesmos*, ao criar digitalmente, por meio de diversas formas de manipulação midiática, os próprios perfis, pseudônimos e até as interações, muitas vezes marcadamente eróticas, mantidas com os outros fãs. Além disso, cito ainda Stasi (2006), para quem as *fan fictions slash* podem ser compreendidas mais pela metáfora do palimpsesto (aqui mais detidamente explorada no capítulo 3) que por noções mais usuais como as de intertextualidade, apropriação e derivação.

Não se trata de forma alguma de desmerecer tais abordagens. No entanto, adoto o entendimento de que, se o propósito deste trabalho é o de compreender melhor o que se passa com um fã que escreve e lê narrativas de incesto em práticas como as descritas, é na questão dos afetos que devem estar centrados nossos interesses. Com efeito, não é possível responder à pergunta que abre esta seção — o que é um fã? — sem recorrer ao elemento afetivo, seja este abordado do ponto de vista econômico, sociológico ou mesmo linguístico. Se o fã é definido, na quase totalidade das formulações que se propõem a caracterizá-lo, como esse que investe, sob a lógica de uma economia afetiva, muito de si, de seu tempo, de suas competências linguísticas e colaborativas, compreender as dinâmicas de circulação de seus afetos será crucial. Trata-se, como se verá, de dinâmicas no mínimo controversas, e bem por isso ricas em possibilidades analíticas.

1.3 A controvérsia afetiva: *fan fictions* eróticas e tabu

De meu ponto de vista, os estudos brasileiros a respeito das *fan fictions* têm caminhado, na Linguística Aplicada, em direção semelhante à adotada por Jenkins (2008), com enfoque mais nítido em uma transposição de suas dinâmicas de escrita e leitura para contextos de ensino de línguas. Argumenta-se, com razão, que surpreende, nos *fandoms*, o envolvimento de jovens brasileiros com práticas tão intensas e frequentes de produção linguística, dado que os índices escolares a respeito sugerem acentuada desmotivação dos alunos e poucos resultados efetivos quando se fala em leitura e escrita. Caracteriza-se, então, a *fan fiction* como propiciadora de práticas de letramentos que podem desenvolver competências e habilidades de

grande interesse à formação escolar e conclui-se em favor das possibilidades de escolarização dessas práticas ou de alguns de seus elementos contextuais.

Tal posição, repito, não deve necessariamente ser abandonada, talvez apenas complementada, pois parece não se aprofundar na complexidade das questões afetivas relacionadas a essas práticas. Para esclarecer esse ponto, retomarei, agora com outro enfoque, alguns estudos brasileiros já apresentados em seções anteriores, para em seguida destacar, com um exemplo concreto do *corpus*, em que consiste o que chamo de “controvérsia afetiva” com relação a tais análises.

Além de enfatizar, como outros estudiosos estrangeiros, o potencial criativo dos *fandoms on-line*, o trabalho pioneiro de Vargas (2005) é um dos poucos em âmbito nacional que apontam a força da escrita erótica nesses contextos, bem como a existência de textos de tom transgressivo, que apresentam situações de quebra de tabus, entre os quais ela chega a elencar o do incesto. Em momento posterior, Vargas (2011) aborda justamente a escrita *slash* no *fandom* de *Harry Potter*; parte, porém, de uma perspectiva a respeito da literatura que é distinta da que adoto aqui, propondo, por meio do que apresenta como “teoria evolutiva”, uma comparação entre o *slash* e as formas mais tradicionais do romance sentimental (descrito por ela como o conhecido “romance cor-de-rosa”).

Ainda que essa seja uma das poucas análises no Brasil a tomar o *slash* como objeto de pesquisa, suas considerações, a meu ver, não fogem à posição perceptível em Bacon-Smith (1992), justamente por flertarem com certas generalizações que considero perigosas quando se trata de *fandom*. Amparada na teoria evolutiva, por exemplo, Vargas (2011) sugere que o *slash* envolve a atribuição de traços ditos femininos a personagens masculinos, de maneira a recriar, de formas mais aprazíveis às mulheres, o próprio romance sentimental, em que usualmente elas se veriam retratadas apenas em personagens excessivamente submissas. Nesse sentido, para Vargas (2011), tais *fan fictions* associariam o sexo não a relações de dominação, mas a emoções de amizade, companheirismo e parceria — alegação que, no meu entendimento, não pode ser aplicada tão claramente a todas as *fan fictions slash*, menos ainda a outras *fan fictions* que abordam tabus. Vargas (2011) sugere ainda que o *slash* envolveria uma fantasia voyeurista de mulheres que, por meio da literatura, podem se perceber como espectadoras das relações homossexuais retratadas, vindo a posicionar-se, de certo modo, como quem as controla. No entanto, o estudo em questão não esmiuça essa sugestão, que considero bastante importante, à qual retornarei em momento oportuno, por meio do trabalho de Penley (1992).

Embora distintas do que pretendo, as considerações de Vargas (2011) contribuem em muito para iluminar as reflexões quanto à relação entre *fandom* e erotismo, a qual é em geral

ignorada ou deixada em segundo plano. Na Linguística Aplicada, por exemplo, destaco ainda os trabalhos de Azzari e Custódio (2013) e Alves (2015), mais interessados em mapear possibilidades de aproximação entre a leitura e a escrita de *fan fictions* e práticas escolares voltadas a letramentos da mesma alçada. No primeiro caso, partindo dos estudos dos novos letramentos (LANKSHEAR, KNOBEL, 2007) e dos multiletramentos (COPE, KALANTZIS, 2000), as pesquisadoras discutem uma experiência de produção literária colaborativa desenvolvida com alunos do oitavo ano do Ensino Fundamental, cujos resultados, bastante promissores em termos do desenvolvimento de competências de leitura e escrita, sugerem que o envolvimento ativo e afetivo dos *fandoms* em suas práticas produtivas pode ser simulado de maneira aproximada na escola, com objetivos educacionais.

Ainda que até cheguem a mencionar a dimensão erótica da escrita de *fan fictions*, Azzari e Custódio (2013) não a destacam, citando Jenkins (1992) para sustentar sua intenção de abordar esses outros elementos, que, em seu entendimento, caracterizam de maneira mais holística os *fandoms*, sobretudo enquanto agrupamentos espontâneos permeados por intensa colaboratividade em suas produções. Perspectiva semelhante é a adotada por Alves (2015), que, ao entrevistar adolescentes brasileiras escritoras de *fan fictions*, chama atenção para a força de estimulação linguística que os *fandoms* podem assumir para alguns jovens, apresentando de modo enfático o contraste entre as práticas de escrita escolar e as de escrita *on-line*, sem, contudo, aproximar-se da questão erótica que evidentemente atravessa essa faixa etária.

Merecem atenção, no estudo de Alves (2015), as diversas falas das entrevistadas que descrevem o processo de escrita de uma *fan fiction* como algo frequentemente contínuo e dialogado, numa dinâmica de modelação constantemente afetada pelos comentários que os leitores vão deixando a cada publicação do fã escritor. Como se verá no *corpus* aqui analisado, o elemento da receptividade de um *fandom* é fundamental para que um fã se encoraje a escrever, a ponto de as reações e comentários de outros fãs serem frequentemente solicitadas pelos que se aventuram a iniciar uma *fan fiction*, sobretudo quando pretendem, posteriormente, continuá-la em capítulos múltiplos. Sem essa receptividade, a escrita talvez nem ocorresse:

A prática de poder ler e compartilhar as minúcias de um livro, através da *fan fiction*, e perceber que outras pessoas complementam as lacunas do texto com seus comentários, auxiliando na construção da escrita através da interação com outro fã, é recorrente entre os jovens. Ao mesmo tempo, os fãs escritores de *fan fiction* se queixam da falta de envolvimento por parte dos professores, que, segundo A4 [uma das entrevistadas] (...) “nunca” demonstraram interesse em saber sobre o que os alunos liam em outros momentos. (ALVES, 2015, p. 104)

Tal percepção é valiosa para este estudo. Em primeiro lugar, porque reconhece a distância que há entre as práticas de escrita e leitura escolares e aquelas espontaneamente desenvolvidas em *fandoms*, pelos quais tudo indica que circulam, efetivamente, contingentes expressivos de adolescentes e jovens. Em segundo, porque apresenta a natureza desse distanciamento como uma questão de falta de “envolvimento” (afetivo, pode-se supor) por parte de escolas e docentes — o que contribui para o pressuposto, central nesta pesquisa, de que os fãs escrevem para ser lidos por alguém interessado e, mais que isso, por um leitor que se deixe afetar a ponto de contribuir com comentários, sugestões e até mesmo com suas próprias criações artísticas.

A percepção de Alves (2015) oferece, ainda, a chance de um questionamento crucial em meu entendimento: em que medida e de que forma um professor deve se interessar ou se afetar pelo que leem seus estudantes fora da escola? E se entre suas leituras estiverem textos que retratem cenas intensas de transgressão incestuosa, muitas vezes sob a forma de erotismo acentuado, explícito? Deve o professor chamar para si o conhecimento de textos como esses, em que a trama dos afetos parece assumir feições tão particulares e, por vezes, até grotescas? Seria, nesse sentido, uma atitude eticamente responsável trazer a *fan fiction* à escola, sabendo que textos eróticos desse tipo estão facilmente acessíveis a qualquer um que procure pelo termo na internet? Em caso afirmativo, qual deveria ser o tratamento escolar adequado à possibilidade de emergência, nos *fandoms*, desse tipo de questão tão polêmica?

É justamente sobre tais indagações que se define o interesse deste trabalho. Sem ignorar o que talvez possa ser descrito como certo otimismo de Jenkins (2008) e de outros que analisam os *fandoms* como ele, o que pretendo é tomar por foco um lado mais inquietante da prática de escrita de *fan fictions*, em que a intensidade afetiva explode rumo aos enigmas da sexualidade humana, aos conflitos de identificação típicos da adolescência e da infância e a algo de uma agressividade que nos parece ser constitutiva. Não se trata especificamente de uma nova proposta para os *fan studies*, que já em seus inícios sugeriam relações entre *fan fiction*, identificação e fantasia (PENLEY, 1992), mas talvez a questão ainda não tenha sido abordada com base em dados controversos como os explorados aqui, em textos que abordam explicitamente relações incestuosas.

Para elucidar melhor essa controvérsia, apresento na Figura 2 um excerto extraído do *corpus* de análise. Aproveito a ocasião para esclarecer, na prática, algumas das convenções que estruturam a escrita e a leitura de *fan fictions* de modo geral, para em seguida demonstrar como se evidencia o erotismo incestuoso que pretendo tratar aqui.

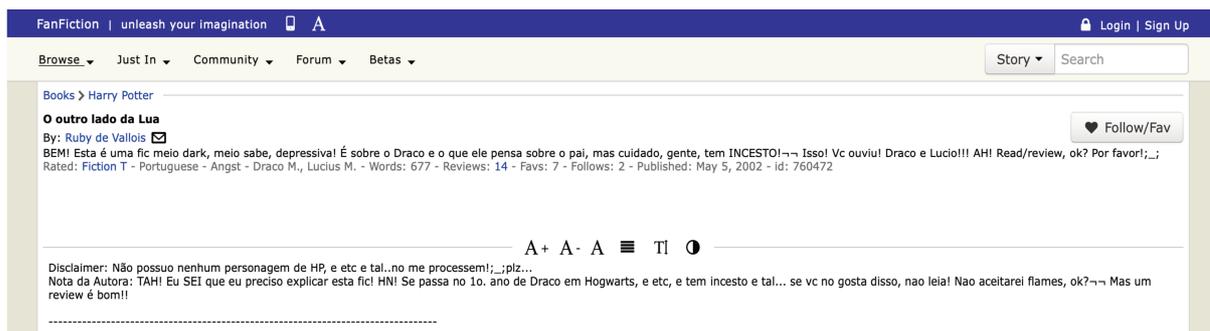


Figura 2 – Exemplo do cabeçalho de uma *fan fiction* do *corpus* de análise (FANFICTION.NET, 2002).

Como se vê na porção superior da imagem, a captura de tela foi extraída do *site FanFiction.net*, que também foi estudado por Vargas (2005, 2011), Azzari e Custódio (2013) e Alves (2015). Ainda hoje, esse portal é considerado o maior repositório de *fan fictions* digitais, contendo, no momento em que escrevo, mais de um milhão de textos publicados em diversos idiomas, somente na categoria *Livros* (na imagem, *Books*). Os botões de *Login*, *Sign up*, *Community* e *Forum*, também situados na faixa superior, indicam que se trata de um *site* de rede social, em que se cria um perfil para interagir com outros publicadores/leitores de *fan fictions*. Como se vê, o próprio nome de usuário *Ruby de Vallois*, adotado pela autora do texto (e possivelmente inventado por ela com essa função), está em azul por conter um *hyperlink* (doravante *link*) para o perfil da escritora, e vem seguido de um pequeno botão de envelope por meio do qual se podem acessar suas respectivas informações de contato. Chama atenção, ainda na porção superior da imagem, o botão *Beta*, que faz referência a uma prática de revisão das *fan fictions*, conhecida no *fandom* como *beta-reading* ou, em português, como o ato de *betar*. O *beta-reader* é uma espécie de revisor, a quem o autor de uma *fan fiction* destina seu texto para ser lido antes da publicação, com o objetivo de receber comentários, sugestões e correções de falhas linguísticas. Todos esses elementos ajudam a evidenciar a colaboratividade e a receptividade envolvidas nas práticas de escrita e leitura de *fan fictions*, aspectos também observáveis na presença dos *links* automáticos que o *FanFiction.net* oferece à publicação feita pelo perfil Ruby de Vallois. Acima e à direita, na imagem, pode-se ver, por exemplo, o botão *Follow/Fav* [Seguir/Favoritar], que oferece aos interessados a possibilidade de acompanhar o texto, recebendo notificações sempre que ocorrerem novas publicações naquela mesma história, e, respectivamente, de adicionar a história a uma lista pessoal de textos preferidos, ela própria disponível aos demais usuários do *site* como parte de cada perfil pessoal.

Ainda nesse sentido, em cinza, logo abaixo desse botão, aparecem informações que também enfatizam a dimensão de coletividade envolvida na publicação. Alguns desses conteúdos foram definidos e inseridos pela própria autora, quais sejam:

- *Rated* [classificação]: sugestão de classificação indicativa, com base nos padrões americanos que o *site* oferece. A classificação T, escolhida por Ruby de Vallois nesse caso, é recomendada pelo *site* para textos adequados somente a maiores de 13 anos, por envolverem insinuações de temas violentos e adultos. Voltarei ao sistema de classificação indicativa das *fan fictions* em momento posterior, no capítulo de metodologia deste trabalho;
- *Portuguese* [português]: refere-se ao idioma do texto;
- *Angst* [angústia, medo, ansiedade, conflito emocional intenso]: agrupamento temático sugerido, pela autora, para a história;
- *Draco M., Lucius M.*: personagens de *Harry Potter* que protagonizam a narrativa, como *pairing* [par romântico]. Na série de livros fonte, Draco Malfoy é colega de escola que rivaliza com Harry (protagonista), bem como filho de Lucius Malfoy, também apresentado como uma espécie de vilão em variados momentos do cânone.

As demais informações em cinza são indicadores automaticamente gerados pelo *site*, com frequência utilizados por possíveis leitores em busca de novos textos:

- *Words* [palavras]: número de palavras da *fanfic*, usado em geral para oferecer uma visão rápida quanto à sua extensão;
- *Reviews* [comentários]: número de comentários feitos por outros usuários ao texto em questão, interpretado normalmente como indicativo do quão famosa a *fanfic* se tornou;
- *Favs e Follows*: como já indicado, referem-se aos números dos que adicionaram a *fanfic* a seus favoritos ou dos que estão seguindo as alterações no texto, podendo servir também como indicador de reconhecimento no *fandom*;
- *Published* [publicado]: data da primeira postagem do texto;
- *Id*: número de identificação que o *site* atribui a cada texto, cujas funções não ficam claras ao usuário comum¹³.

¹³ Que o leitor me perdoe, mas não posso deixar de comentar a curiosa ironia de aparecer aqui um termo da nomenclatura freudiana, ainda que, aparentemente, não haja aqui nenhuma relação entre um *Id* e outro...

Feito esse primeiro esclarecimento, proponho-me a destacar o que está relatado pela autora como uma espécie de apresentação à própria história. É de praxe, no *FanFiction.net*, que essa apresentação contenha um *disclaimer* [aviso] com a ressalva de que o escritor não pretende resultados lucrativos com sua publicação, bem como o reconhecimento de que os elementos narrativos utilizados derivam de fontes protegidas por *copyright*. Mais que isso, porém, a seção anterior à narrativa da *fanfic* propriamente dita confunde-se, no mais das vezes, com uma espécie bastante reduzida de sinopse, por meio qual o autor vem a revelar intenções e expectativas com a produção, além de antecipar possíveis reações que seus leitores possam ter, avisando-os de quaisquer temas controversos ou chocantes que podem aparecer no texto.

No caso específico da imagem, a apresentação de *fanfic* está dividida em dois momentos. O primeiro trecho foi inserido logo abaixo do *link* para o perfil da autora, Ruby de Vallois. O outro momento vem apresentado efetivamente como *disclaimer* legal, acompanhado de uma *nota da autora*. Como todos esses seguimentos cumprem a função de apresentar as ressalvas, expectativas e propostas da escritora, reproduzo-os a seguir em conjunto, sem quaisquer alterações, para facilitar sua leitura e a interpretação posterior:

BEM! Esta é uma fic meio dark, meio sabe, depressiva! É sobre o Draco e o que ele pensa sobre o pai, mas cuidado, gente, tem INCESTO!↯ Isso! Vc ouviu! Draco e Lucio!!! AH! Read/review, ok? Por favor!; ;

Disclaimer: Não possuo nenhum personagem de HP, e etc e tal..no me processem!; ;plz...

Nota da Autora: TAH! Eu SEI que eu preciso explicar esta fic! HN! Se passa no 1o. ano de Draco em Hogwarts, e etc, e tem incesto e tal... se vc no gosta disso, nao leia! Nao aceitarei flames, ok?↯ Mas um review é bom!! (FANFICTION.NET, 2002)

Em tom evidentemente informal e oral, revelado pelos marcadores discursivos “bem”, “sabe”, “ok”, “plz” (abreviação para *please* [por favor]) e “tah”, Ruby apresenta seu texto logo de início como história marcada por afetos perturbadores, descrevendo-a pelos adjetivos “*dark*” [sombria] e “depressiva”. Em seguida, ela parece sugerir as razões para isso, já em tom de alerta, afirmando que o texto abordará incesto. O termo é grafado em maiúsculas, acompanhado da recomendação de cuidado, seguida de um sinal que marca irritação (↯) e de várias exclamações. Tudo isso sugere que a escritora talvez espere reações negativas dos leitores à abordagem do tabu em questão, como se confirma posteriormente, quando, em uma segunda menção ao incesto, Ruby sugere ao leitor que não continue se não aprovar sua retratação na ficção. Na mesma toada, ela acrescenta que não aceitará *flames*, termo empregado

no *fandom* para descrever interações digitais hostis, com críticas ofensivas e violentas, por exemplo.

Mas o alerta entre cuidadoso e irritado não impede a autora de dirigir-se também a leitores que possam aprovar seu texto. Se não nutrisse essa outra expectativa, não solicitaria *reviews* tão ativamente, chegando a pedir “por favor” e a empregar um símbolo de expressão facial chorosa (;_); — o ponto-e-vírgula costuma ser lido como lágrima caindo do olho). O caráter de súplica desse pedido parece salientar justamente a importância, para um fã escritor, de ser lido e comentado por seus pares, mesmo quando o tema é incesto e, talvez, justamente por isso. Em procedimento típico das *fanfics* desse tipo, a escritora parece defender-se de antemão, como se tentasse justificar-se pela abordagem de uma questão polêmica como essa. Ela chega mesmo a afirmar que seu texto é na verdade sobre a relação de Draco com o pai, sugerindo que a questão incestuosa é tratada como desdobramento de um tema mais amplo, já abordado como complexo, ainda que de diferentemente, no próprio cânone.

Embora classifique a própria história como adequada para adolescentes de 13 anos, a escritora parece ignorar o impacto afetivo que uma escrita como a sua pode ocasionar. Para evidenciar a complexidade e a polêmica desse exemplo, reproduzo aqui um excerto específico do enredo, em que Lucius, o pai, lança-se sobre o corpo de seu filho adolescente. Cabe lembrar que, como a história se passa, nas palavras da própria Ruby Vallois, no primeiro ano de Draco na escola de magia de Hogwarts, o garoto teria à época, segundo o cânone, apenas 11 anos recém-completados.

Lúcio se debruçou sobre o filho, os olhos semicerrados sempre fitando a frieza da prata no fundo daqueles olhos, pousando os lábios sobre os dele, roçando de leve. Vendo que a reação não mudara, ele solta um riso baixinho e abaixa a colcha até a cintura do garoto, em um movimento gentil, levando as mãos até a gola do pijama, demorando-se um pouco a contemplar a expressão de quase pânico no semblante do filho, e de repente puxa o tecido com força, rasgando a camisa por completo... (FANFICTION.NET, 2002)

Não farei aqui uma discussão aprofundada do fragmento, que prenuncia elementos a serem discutidos no capítulo da análise dos dados, mas optei por trazê-lo já de início a título de ilustração. Como se vê, trata-se não apenas de uma narrativa de incesto, mas de abuso de um familiar sobre um adolescente de 11 anos, que reage com expressão de pânico à violência do próprio pai.

Para um olhar inicial, o trecho suscita mais perguntas que quaisquer esclarecimentos. Quando se observa que a escrita do incesto nesses moldes não consiste em caso isolado, mas sim em prática recorrente no *fandom*, há que se perguntar: que motivações

afetivas poderiam estar envolvidas nesse tipo de escrita? Como reagem os demais fãs nos comentários a essa narrativa? Que dizer da aparente ingenuidade da escritora, que não demonstra perceber a gravidade das questões retratadas, para além do próprio incesto, como estupro e abuso de menores? E ainda: como levar para a escola a escrita de *fan fictions*, se textos assim podem ser encontrados a qualquer momento nos respectivos repositórios digitais?

Por meio desse breve exemplo, busquei não apenas oferecer ao leitor um primeiro olhar sobre o objeto que será posteriormente detalhado nas análises, mas também evidenciar o caráter controverso de seu componente afetivo. Este não pode ser reduzido a simples envolvimento intelectual e investimento pessoal, por parte dos fãs, nas dinâmicas criativas das práticas e produções de *fandom*: deve, para além disso, ser tomado como elemento chave para a compreensão da própria maneira como tais práticas alcançam o erotismo e a transgressão de tabus sociais dos mais estruturantes. A mera existência de *fan fictions* sobre incesto, em ocorrências que não são isoladas, mas notadamente presente em variados *fandoms* e diferentes *sites*, sugere que as práticas de fãs podem assumir feição extremamente transgressiva, cuja discussão dificilmente cederá a certas tendências acadêmicas de domesticação e escolarização.

Muito pelo contrário, *fan fictions* como essa estendem a controvérsia para diversas direções. Levantam indagações a respeito da natureza dos afetos que movem os fãs em suas criações; desencorajam propostas de uso de *fan fictions* na escola; geram preocupação em face da percepção de que são textos lidos e, muitas vezes, escritos por adolescentes; despertam curiosidade a respeito das motivações e intenções de quem as escreve; convocam afetivamente o próprio leitor, podendo propiciar-lhe emoções diversas, da angústia à possível excitação, bem como questionamentos quanto à possibilidade de haver em tais relatos algum traço de realidade ou até de denúncia.

Não seria exagero dizer que é dessas questões que nasceu este estudo. Inquieto desde a descoberta da existência desse tipo de escrita nos *fandoms* dos quais já participei, e posteriormente confrontado com seu aparente apagamento nos trabalhos acadêmicos sobre *fan fiction*, busquei, aqui, caracterizar e compreender melhor as práticas de escrita e leitura de textos como esses, na tentativa de responder a algumas interrogações que desencadeiam. Na ausência de outros estudos a respeito, optei por partir, teoricamente, do referente mais próximo: a forma como os *fan studies* abordam o erotismo presente nas produções *slash*. Para ampliar tais concepções, como se verá nos próximos dois capítulos, foi preciso construir um dispositivo analítico amparado em referenciais que escapam à Linguística Aplicada, convocando conceitos da psicanálise e da filosofia, por exemplo. Nas seções finais deste primeiro capítulo, apresento

justamente um esboço de minhas elucubrações nesse sentido, a partir de uma primeira incursão na teoria psicanalítica.

1.4 Um olhar psicanalítico sobre as *fan fictions* eróticas

Na introdução de seu livro dedicado ao assunto, Hellekson e Busse (2006) indicam que 1992 foi um ano chave para os estudos de fãs, por ter contado com a publicação de três textos seminais a respeito, quais sejam os trabalhos de Jenkins (1992), Bacon-Smith (1992) e Penley (1992). Após apresentar brevemente os dois primeiros nas seções anteriores, detenho-me agora sobre o último, intitulado “Feminismo, psicanálise e o estudo da cultura popular” [*Feminism, Psychoanalysis, and the Study of Popular Culture*], que contém, a meu ver, algumas das bases para a proposta de reflexão aqui defendida. Ao convocar conceitos da teoria psicanalítica em sua análise de diferentes práticas de fãs envolvendo *slash*, Constance Penley (1992) apresenta uma perspectiva bastante promissora a respeito não apenas desse tipo de *fan fiction*, mas também de outras que envolvem manifestações tidas como atípicas ou não normativas do ponto de vista dos costumes sexuais.

Penley (1992) caracteriza as produções de fãs como uma forma amadora de arte que, em sua opinião, vinha sendo discutida de maneira muito limitada pelos estudos feministas da época, mais dedicados, então, à análise da relação entre a subjetividade feminina e as diferentes produções culturais de amplo apelo comercial, como as do cinema ou da televisão. Para Penley (1992, p. 303), o reducionismo de tais trabalhos estaria em ignorar que o interesse feminino em certos produtos culturais não ocorre necessariamente partir de uma posição subjetiva feminina estável, fixada de antemão pela definição do gênero, mas sim com base em múltiplos processos de identificação que as leitoras e espectadoras podem assumir em relação a variados aspectos das criações artísticas com as quais tenham contato.

Para a pesquisadora, a percepção de tal multiplicidade se deu justamente quando passou a acompanhar o *fandom* de *Star Trek*, que, de forma semelhante a Bacon-Smith (1992), ela apresenta como quase que totalmente feminino. Ali, Penley (1992) pôde observar práticas de produção e compartilhamento de histórias e ilustrações *slash* que retratavam o típico relacionamento homossexual K/S, o mesmo abordado por Jenkins (1992) e pela própria Bacon-Smith (1992). Intrigada pela existência e pelas particularidades do *slash*, Penley (1992, p. 308) passou a examinar essas práticas e a dialogar com as próprias fãs envolvidas com base numa série de inquietações muito similares às que apresentei no fechamento da seção anterior. Buscava, dessa maneira, esboçar modos de compreender um tanto das motivações subjetivas,

afetivas, que levavam as escritoras de *fan fiction* ao *slash* no caso em questão — considerações que penso poder aplicar também às *fanfics* de incesto analisadas neste trabalho.

Sob alguns aspectos, as reflexões de Penley (1992) ecoam as de Jenkins (1992): ela também enxerga, a partir do *slash* entre Kirk e Spock, que o *fandom* é constituído por práticas de apropriação, por parte das mulheres, de elementos oriundos do cenário midiático tomado por fonte, e também caracteriza as fãs como leitoras bastante autocríticas, possivelmente interessadas até mesmo em compreender, nesse caso, a própria motivação e estruturação do que chamou de uma “constituição sexual do *fandom*” (PENLEY, 1992, p. 310)¹⁴. Contudo, seu artigo difere teoricamente de boa parte dos estudos à época ao fundamentar sua compreensão em conceitos psicanalíticos que também destaco nesta tese, como os de identificação e fantasia. Em vez de apresentar já de início minha compreensão desses conceitos a partir de uma revisão teórica específica a respeito, proponho, como introdução à questão, que os abordemos sob o mesmo olhar de Penley (1992), deixando a discussão mais aprofundada da teoria psicanalítica para os dois capítulos seguintes. Por ora, bastará compreendermos, como ela, que a fantasia tem papel fundamental nas práticas de escrita em questão, uma vez que,

[...] na fantasia, é possível *ser* Kirk ou Spock e ainda *ter* (como objetos sexuais) a ambos [...]. Se, na descrição psicanalítica de fantasia, seus dois polos são ser e ter, no universo *slash* essa oposição binária permanece, mas não se sustenta como dividida nos limites de gênero. (PENLEY, 1992, p. 309-310, grifos da autora)¹⁵

Ela explicita que essa percepção fundamental ilumina em muito o modo como as mulheres se relacionam, no *fandom*, com os elementos do universo de entretenimento, e de que forma podem se apropriar deste tendo em vista experimentações de alguma forma geradoras de prazer. Sugere, a partir daí, que a escrita e a leitura *slash* podem se constituir como práticas em certo sentido prazerosas e transgressivas para as mulheres envolvidas. Inspirado em Penley (1992), trabalho, neste estudo, com a compreensão de que a escrita e leitura de *fanfics* sobre incesto também está, como no caso do *slash*, marcada por processos afetivos envolvendo tanto as fantasias de ter, como as de ser os personagens envolvidos nas situações incestuosas. Com base nessa premissa, sugiro ainda, como a própria Penley (1992), que o escritor/leitor pode envolver-se afetivamente não apenas com um personagem específico, mas com as posições de

¹⁴ Tradução livre para: “*sexual makeup of the fandom*”.

¹⁵ Tradução livre para: “[...] *it allows a much greater range of identification and desire for the women: In the fantasy, one can be Kirk or Spock and also still have (as sexual objects) either or both of them [...]. If, in the psychoanalytic description of fantasy, its two poles are being and having, in the slash universe this binary opposition remains but is not held to be divided along gender lines*”.

diferentes personagens contemplados numa trama narrativa, e até a partir de uma identificação com a própria completude da narrativa de uma *fanfic*, de forma mais geral (PENLEY, 1992, p. 317). Assim, proponho que o interesse de um fã em produções como essas pode se dar na medida em que experimente, por meio dos elementos expressos na *fan fiction*, afecções características de sua própria relação com a sexualidade e com sua história familiar, talvez de modo similar à dimensão que assume o relato no típico *setting* psicanalítico.

Dessa perspectiva, práticas como as que estudamos poderiam ser lidas não apenas como movimentos de apropriação, mas também de resistência, renegociação e transgressão em relação aos objetos criados e comercializados pelo universo midiático do entretenimento. Como seu foco é o *slash*, Penley (1992, p. 320) sugere que o intenso investimento afetivo de grupos de fãs com esse tipo de expressão artística talvez se dê, por exemplo, por oposição a outras formas de abordagem da questão sexual, como a pornografia típica, mais voltada ao público masculino heterossexual, ou a própria estruturação clichê das narrativas de romance mais comuns. Para ela, seria possível às mulheres do *fandom* contestar, por meio do *slash*, as posições enrijecidas que a sociedade oferece à sexualidade da mulher, tão frequentemente reprimida e controlada por padronizações e restrições.

Tais proposições são fundamentais a este trabalho, não apenas porque serão analisados, aqui, alguns textos *slash*, em que figuram relações incestuosas entre dois personagens do sexo masculino, mas sobretudo pela articulação teórica que oferecem ao caracterizar a escrita de *fan fictions* do ponto de vista das fantasias para as quais se abre e nas quais, pode-se supor, estão envolvidos leitor e escritor. Proponho, dessa forma, transpor as considerações de Penley (1992) para a compreensão das *fan fictions* sobre incesto, já que acredito que, por meio da leitura e da escrita desses textos, os envolvidos podem promover uma reencenação (utilizando um termo da própria pesquisadora) de contextos em que questões fundamentais de nossos sistemas culturais (e quiçá de sua história pessoal) são (re)formuladas e (re)apresentadas, enquanto formações fantasiosas, sob o disfarce narrativo da fabulação.

Não será pouco importante, portanto, analisar tais produções, uma vez que consistem em fonte muito propícia para reflexões e questionamentos a respeito de como se dá a relação entre escrita, leitura e afeto na contemporaneidade, em um cenário de convergência midiática. Como apresento a seguir, também não será a primeira vez que esse tipo de olhar é lançado à produção escrita e narrativa: o próprio Freud (1908a) ofereceu, já há muito, reflexões muito profícuas a respeito — para citar apenas um dos referenciais teóricos aqui levantados. A questão que permanece, nesse sentido, é compreender que, no contexto de fenômenos tão marcadamente contemporâneos, apareça justamente uma faceta humana tão antiga quanto a do

tabu do incesto. Assim, a análise desse tipo de *fan fiction* nos propõe a demanda teórica de conciliar a cena contemporânea, imersa em processos de convergência, às reflexões que, sobretudo no início do século XX, tomaram a antropologia, a filosofia e a psicanálise de maneira tão contundente. Situa, desse modo, esta pesquisa entre o velho e o novo, entre a permanência e a mudança, posição notadamente complexa, mas igualmente rica em possibilidades de compreensão.

1.5 A literatura e as tecnologias digitais

Para alcançar a profundidade das discussões aqui tencionadas, preciso partir de um esclarecimento a respeito do que aqui se entende por arte e literatura em um contexto de convergência — discussão que já foi abordada, ao menos de leve, no próprio trabalho de Penley (1992). Publicado num volume que incluía diversos artigos sobre formas ditas tradicionais de expressão artística, como a pintura e o teatro, o capítulo em questão se inicia com a ressalva de que versará sobre “(...) a criação de arte *amadora*, isto é, sobre modos de produção e noções de criatividade que são muito diferentes e muito distantes das práticas artísticas institucionalizadas (...)” (PENLEY, 1992, p. 302, grifo da autora)¹⁶.

Com essa afirmação, Penley atribui às *fan fictions* estatuto de arte, ao tempo em que reconhece tal forma de expressão artística como bastante divergente das produções vinculadas a uma tradição artística já estabelecida. Remete-nos, assim, a antigas discussões acerca dos limites da arte, de suas regras, dos padrões criados para seu estabelecimento como instância altamente valorizada da cultura. Desse modo, antes de adentrar qualquer teorização psicanalítica que permita encadear produtivamente a dinâmica da criação literária à expressão de cenas e narrativas incestuosas como as que se veem nas *fan fictions* analisadas, cabe discutir justamente essa sua dimensão artística, de maneira a compreender se (e como) a noção de sublimação, por meio da qual Freud circunscreve sua compreensão da arte, pode ser estendida para um cenário como o da convergência de mídias. Uma vez levantados alguns argumentos para o estabelecimento de um parecer quanto ao assunto, prosseguirei finalmente à discussão propriamente dita dos conceitos sobre os quais estruturo o entendimento aqui adotado quanto à natureza afetiva da escrita dos fãs, para em seguida, no capítulo 3, esmiuçar mais a fundo a questão do incesto em si mesma.

¹⁶ Tradução livre para: “(...) *The making of amateur art, that is, modes of production and ideas about creativity that are very different and very distant from the institutional art practices (...)*”.

Embora esse não seja ponto central da maioria das pesquisas envolvendo produções de fãs, pode-se afirmar, com base em trabalhos como os de Jenkins (1992, 2008), bem como os organizados por Hellekson e Busse (2006), que os *fan studies* de forma geral compartilham o pressuposto de que os fãs produzem arte, e não somente “arte amadora”, mas uma forma de arte que dialoga constantemente com convenções estéticas tradicionais, ora aproximando-se, ora afastando-se destas. Por isso, em meu entendimento, discutir a qualidade estética ou mesmo o grau de formalização linguística das *fan fictions* constitui tarefa de certa forma descabida, uma vez que a experiência revela haver infindáveis estilos de criação de *fan fictions*, do mais ao menos formal, do poético ao cinematográfico, do descuidado ao minucioso. O *corpus* deste trabalho pode evidenciar por si mesmo o que ora afirmo, apresentando, com referências variadas, tanto textos que demandaram evidente atenção e detalhamento estético, como aqueles que parecem ter sido produzidos com baixíssimo monitoramento.

A avaliação qualitativa das criações de fãs enquanto peças literárias é tema, por exemplo, do trabalho de Biajoli (2017), que discute, por um viés da Teoria Literária, o quanto o fenômeno de escrita de continuações para os textos da escritora inglesa Jane Austen é ou não “positivo”, caracterizando, em geral, essas *fan fictions* como “ruins”, porque muito distantes da maestria de Austen e do que seria a alta literatura. Com efeito, se forem adotados, para a compreensão das *fan fictions*, referenciais teóricos que remetam a noções como a concepção frankfurtiana de “indústria cultural”, será difícil não retratar negativamente práticas tão imersas em concepções mercadológicas como as criações de *fandom*. Em meu entendimento, porém, é mais produtivo compreender esse tipo de expressão literária por outros modelos, com base no próprio Jenkins (2008), que percebe hoje, nas experiências cotidianas permeadas pelas tecnologias digitais, contextos que, na prática, permitem a qualquer leitor tornar-se, de alguma forma, escritor, fotógrafo ou cinegrafista em poucos segundos.

No caso específico da *fan fiction*, por exemplo, considere-se que, no cenário da convergência de mídias, o fã leitor e consumidor é, ao mesmo tempo, produtor, editor e divulgador de seus próprios escritos, podendo alternar-se com outros fãs nesses papéis por um sem-número de vezes em curtíssimo intervalo de tempo. Isto não implica que disputas de poder estejam ausentes, uma vez que os *smartphones* e seus similares, de presença ubíqua nas atividades urbanas contemporâneas, podem ser vistos, simultaneamente, como instrumento de aprisionamento a atividades de trabalho consumo e de oferecimento irrestrito de possibilidades de ampliação, se não propriamente do campo de ação de cada sujeito, ao menos de sua percepção potencial a esse respeito:

Em vez de falar sobre produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados, podemos agora considerá-los participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo. Nem todos os participantes são criados iguais. Corporações — e mesmo indivíduos dentro das corporações da mídia — ainda exercem maior poder do que qualquer consumidor individual, ou mesmo um conjunto de consumidores. E alguns consumidores têm mais habilidades para participar dessa cultura emergente do que outros (JENKINS, 2008, p. 28)

Decorre que representar, em tais tecnologias, a si mesmo, o próprio cotidiano, as próprias narrativas e, sobretudo, algo das próprias manifestações inconscientes tenha se tornado prática ininterrupta, que permeia também, em minha hipótese, a escrita e a leitura de *fan fictions* enquanto expressão artística contemporânea. Esta dimensão de participação midiática, embora reconheça a existência de relações de poder na questão das produções contemporâneas, inscreve-a em termos de fluxos midiáticos, mantidos em processos de criação e reprodução mais ou menos contínuos, alimentados por diversos participantes em diversos níveis de envolvimento, bem como fortemente presentes no cotidiano digital que hoje permeia as relações humanas, sociais e culturais. Para Jenkins, por meio dessa dinâmica fluida, “[c]ada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana” (JENKINS, 2008, p. 28).

Essa dinâmica é intensificada, cada vez mais, pelo crescente barateamento das tecnologias de criação, manipulação e distribuição de mídias que popularizaram as técnicas criativas e reprodutivas ao extremo. Do ponto de vista aqui adotado, tal popularização implica disseminação, em semelhante medida, das possibilidades de expressão artística em moldes não institucionais, vinculados, pois, a uma transformação funcional do valor social da arte, que incluiria a *fan fiction* como tal com tranquilidade, na medida em que o próprio significado do que é arte requer, no contemporâneo, um entendimento outro, mais aberto e difuso.

Para os fins deste estudo, não apenas tomo, então, por pressuposto que as *fan fictions* sejam, como querem Hellekson e Busse (2006), formas de expressão artística contemporâneas, como também reconheço que bem por isso é que podem levantar questões acerca da intrincada relação entre vida e texto, entre ficção e experiência. A arte das *fan fictions*, dessa forma, sugere alguma forma de movimento contrário à constante pressão que temos vivido no sentido de convertermos, constantemente, nossas vivências, sentimentos e desejos mais escondidos em fotos e vídeos digitais automaticamente transmissíveis e reprodutíveis em qualquer aparelho, em tempo real. Talvez se encontre aí uma possível resposta ao enigma por trás da força do massivo retorno à escrita e à literatura que se vê com as *fan fictions*: por esse

viés, tais criações seriam uma forma de imiscuir, de maneira mais disfarçada, algo da vida no texto dito “ficcional”.

A relevância de todas essas questões é tamanha que, muito provavelmente, esta tese não será capaz de oferecer sequer um esboço bastante incipiente de resposta. Ainda assim, considero fundamental que possamos levantá-las, para evidenciar não apenas a complexidade da discussão relacionada às *fan fictions*, mas também o estatuto do que está efetivamente sendo analisado: a complexa relação entre os regimes da literatura e da vida, da ficção e da verdade, o que pode oferecer uma perspectiva bastante produtiva para compreensão de um fenômeno como a ocorrência constante, nos *fandoms*, de representações incestuosas.

É nesta medida que me proponho aqui a compreender o texto escrito de *fan fiction*, seja qual for sua qualidade técnica, como forma literária, dado que, independentemente de suas inspirações mais ou menos sujeitas às dinâmicas mercadológicas do entretenimento digital, constrói-se como recriação, por meio da escrita, de um texto canônico, a partir do qual se produz um novo, autônomo, em nova e única combinação. Destarte, proponho que não é porque se baseia em personagens da série Harry Potter ou em seus cantores e artistas favoritos, que o fã deixa de criar ao tentar rerepresentá-los sob a sua própria ótica num novo texto escrito, cujas combinações são claramente particulares, ainda que recorram a convenções.

Compreender a literatura como processo de construção está, pois, em consonância com a noção de que a linguagem, enquanto estrutura significativa, é em si mesma um sistema, articulável por um funcionamento bastante específico e, de forma crucial, aparentado ao próprio funcionamento do que de inconsciente nos constitui (LACAN, 1957). Reconhecer essa dimensão estrutural da linguagem implica perceber que o componente criativo da produção literária está presente não apenas nas formas complexas, mas até nas mais simples de suas manifestações, o que implica elevar a literatura a um fenômeno amplo, marcadamente humano: sua vida não se enfraquece nem mesmo num cenário tecnológico extremado como o atual, uma vez que, ainda aí, a infinidade de textos de *fan fiction*, entre outros exemplos, revelam a permanência da escrita, da construção e a da criação literária, bem como de alguns dos temas que lhe são mais caros, porque profundamente humanos.

A questão do incesto, por exemplo, não é novidade na produção escrita, aparecendo em obras de grande repercussão estética na literatura portuguesa e na literatura universal, das novelas do Rei Arthur, aos polêmicos escritos do Marquês de Sade, incluindo romances muito prestigiados, como *Os Maias*, de Eça de Queirós, ou *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, para citar um exemplo mais recente. Este trabalho não pretende retomar exaustivamente a fortuna crítica que se produziu a respeito de cada uma dessas obras em relação ao modo como abordam

o incesto; no entanto, ao recordar sua existência, tenciono tão somente evidenciar que não há surpresa em perceber também nas *fan fictions* a retratação das transgressões de caráter incestuoso, ainda que os fatores que tornam sua existência possível talvez sejam outros.

Considero, por exemplo, que a aceitação das *fan fictions* sobre incesto relaciona-se grandemente ao fato de esse tipo de texto poder ser formulado e lido sob formas facilitadas de anonimato, numa espécie de proteção propiciada pelas tecnologias digitais. Muitas vezes esquecida ou ignorada, essa potencialidade dos *fandoms on-line* parece provocar efeitos fundamentais no sentido de uma redução da censura que usualmente se impõe a questões polêmicas como a do incesto, uma vez que é virtualmente impossível, ao usuário comum, identificar quem é o ser humano a escrever uma história dessas.

Quando levantada a questão do anonimato, garantido ao escritor de *fan fictions* que se esconde por trás de um avatar, cujo perfil é, ele próprio, montado por referências a textos e outras produções artísticas de seu interesse ou afinidade, é inevitável supor que o próprio retorno à escrita, num cenário de convergência de mídias, esteja relacionado tanto à plasticidade criativa que esta oferece, na medida em que permite construir arranjos potencialmente infinitos, quanto ao caráter cifrado em que se encontra do ponto de vista da percepção. Para que se apreenda a cena erótica em um texto, por exemplo, é preciso efetivamente lê-lo, enquanto a percepção de uma representação visual do sexo é percebida de modo mais global pelo olhar, por exemplo. Caberia, portanto, pensar aqui a escrita numa dimensão dupla de transmissão e ocultamento, talvez uma espécie de criptografia de desejos (ou, como diria Benjamin (1936) sobre a própria obra de arte, “arquivo de desejos”).

Não seria justo considerar a dinâmica dessa concatenação um processo puramente consciente, ponto que podemos reforçar tanto com base em Penley (1992), quanto em Lacan (1957). Qual seria, então, o papel do inconsciente nesse tipo de processo criativo? Para tal elucidação, partirei, no capítulo seguinte, de um esclarecimento acerca de considerações fundamentais oferecidas pela teoria psicanalítica em relação à escrita literária e às artes em geral, para em seguida tecer reflexões acerca dos significados culturais e acadêmicos associados ao tema de interesse das *fan fictions* estudadas: o tabu do incesto. Além de revisar a bibliografia, tal percurso teórico tem por objetivo central ancorar a análise do *corpus* deste estudo num pressuposto: o de que o que está em jogo na escrita e na leitura de *fan fictions* é, sobretudo, a estruturação simbólica, o reordenamento e o compartilhamento de fantasias profundamente constitutivas de diversas organizações culturais humanas desde seu surgimento como tal.

CAPÍTULO 2 LITERATURA E SUBLIMAÇÃO: REFLEXÕES PSICANALÍTICAS SOBRE A ARTE DA ESCRITA

2.1. A escrita e o compartilhamento de fantasias

No capítulo anterior, apresentei, por meio do trabalho de Penley (1992), uma possibilidade de compreender as *fan fictions* por um viés psicanalítico. Neste capítulo, aprofundo tal discussão com vistas a esclarecer que questões a teoria psicanalítica, sobretudo a partir da própria obra de Freud, com aportes de Lacan, ajudaria a elucidar a respeito das práticas de escrita e leitura típicas dos *fandoms*. É sabido que teoria freudiana foi, ao longo de todo o século XX, revista, comentada e ampliada por psicanalistas de diversas vertentes e estendeu-se, desde o próprio Freud, para outros campos que não o da psicologia, com destaque para a literatura, as artes e a sociologia. Para além de tudo isso, penso que este recurso à teoria psicanalítica se justifica ainda, sobretudo, pela materialidade ora analisada, cuja caracterização convoca, a meu ver, a discussão de noções como a de sexualidade infantil e a do chamado complexo de Édipo.

Evidentemente, é preciso recordar que este não é tão-somente um trabalho em psicanálise; ainda assim, esse campo de conhecimentos, mesmo que pensado claramente para a clínica, certamente permite tecer proveitosos comentários sobre as artes e a literatura. O próprio Freud procedeu desse modo em diversos momentos de seus escritos, como se vê, por exemplo, no recurso constante que fez à mitologia grega, bem como em suas análises de peças teatrais e da arte da escrita enquanto prática. Tal potência da psicanálise para a reflexão literária é trazida aqui num recorte específico, que não se destina nem diretamente a elucubrar sobre as emoções ou o caráter dos personagens das *fan fictions* analisadas, nem a constituir, a partir deles, uma discussão puramente teórica quanto às reflexões freudianas. Assim, considerando a complexidade das articulações entre os conceitos psicanalíticos, penso ser fundamental precisar esse recorte teórico o mais claramente possível, deixando ao leitor os devidos indicativos de minhas referências, para que possa aprofundar-se por outras entradas na teoria, se for de seu interesse.

O ponto de partida para minha reflexão é a percepção, sugerida pelo próprio Freud, de que haveria no fazer artístico uma dimensão inconsciente. Tal perspectiva é visível não apenas nos diversos momentos de sua obra em que discute o valor da arte e das atividades

culturais, mas sobretudo no artigo em que aborda, diretamente, a prática da escrita literária (FREUD, 1908a), em sua dimensão psíquica.

Questionando-se a respeito do antigo problema da inspiração poética, Freud se propõe a tentar compreender “de onde esta singular personalidade, o escritor^[17], retira seu material (...) e como logra nos tocar tão fortemente com ele, provocando em nós emoções de que talvez não nos julgássemos capazes” (FREUD, 1908a, p. 326, nota minha). Para tanto, parte de uma comparação entre a produção literária e a brincadeira das crianças, afirmando que ambas as atividades envolvem a construção, por parte de quem as empreende, de “um mundo próprio”, em que os objetos são reorganizados “numa ordem nova, do seu agrado”, tomada muito a sério e investida de “grandes montantes de afeto” (FREUD, 1908a, p. 327). Ele estabelece, porém, uma diferença entre infantil e adulto nesse cenário: enquanto a criança que brinca mergulha em seu fazer a ponto de misturá-lo profundamente à realidade, o adulto escritor sabe separar sua obra do real, compreendendo-a e apresentando-a claramente como fruto de sua imaginação.

Segundo Freud (1908a, p. 328), isso implica dizer que o adulto, de certo modo, nunca deixa de agir como a criança, embora desvincule com mais clareza, de modo geral, sua atividade imaginativa dos objetos reais, à medida que, em vez de brincar, põe-se a fantasiar. Ao fazê-lo, o adulto envolve-se em devaneios de maior ou menor riqueza criativa, alguns dos quais poderá vir a escrever, por exemplo, caso seja dotado desse interesse e das habilidades correspondentes. Não obstante a admiração que dedicamos à literatura, o ato de fantasiar por si mesmo é considerado culturalmente infantil, e é justamente sobre este ponto que Freud se debruça a partir da noção de fantasia. Em vez de abordar o conceito independentemente, porém, tomo aqui a liberdade de seguir o texto de Freud (1908a), a partir do qual pretendo puxar alguns fios teóricos que melhor esclarecerão o aporte pretendido.

Explica Freud, nesse contexto, que “[d]esejos não satisfeitos são as forças matrizes das fantasias, e cada fantasia é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, 1908a, p. 330). Dito de outro modo, é como se a fantasia funcionasse como elemento de escape, de amenização em relação àquilo que o devaneador sente como negativo ou desprazeroso, algo que lhe suscita um desejo de modificação, de superação. Ocorre, contudo, que alguns desejos desse tipo podem assumir formas pouco aceitas pela sociedade,

¹⁷ Conforme explica a tradução consultada (FREUD, 1908a, p.15), o termo em alemão, *Dichter*, designa o escritor de poemas, “poeta”, mas em sentido clássico, como referência àquele que se dedica, de forma mais ampla, à “arte poética”, que, neste trabalho, vejo como correspondente ao que chamei de “a arte da escrita”. Outras traduções empregaram a expressão “escritor criativo”, que preferi não utilizar, por considerar pouco preciso o adjetivo em questão.

por ela condenadas, recriminadas, de modo que o adulto procura (de forma inconsciente ou não) ocultá-las do mundo (e, por vezes, até de si mesmo), através de diversos mecanismos psíquicos de deformação (FREUD, 1908a).

Se acabam por ser tão notavelmente escondidos, como explicar que a expressão de tais desejos constitua, sob a forma de literatura, uma prática cultural valorizada, que produz tanto prazer aos envolvidos e é objeto de imensos investimentos afetivos, como os que se vê até mesmo quanto a formas artísticas menos usuais, como as envolvidas nas práticas de escrita e leitura de *fan fictions*? Talvez a seguinte reflexão freudiana ajude a ensaiar uma explicação:

(...) na técnica de superar aquele sentimento de choque, que indubitavelmente está ligado às barreiras que separam cada Eu e os demais, é que se acha propriamente a *ars poética*. Podemos imaginar dois recursos dessa técnica: o escritor atenua o caráter do devaneio egoísta por meio de alterações e ocultamentos, e nos cativa pelo ganho de prazer puramente formal, ou seja, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. (FREUD, 1908a, p. 338)

Assim, Freud (1908a) relaciona a literatura à constituição de um ordenamento próprio, autônomo, daquilo que é de caráter psíquico. Ao peculiar arranjo de palavras daí resultante, corresponderia justamente a possibilidade de fruição da obra literária. Pode-se entender então que, para ele, o processo de criação literária estaria associado profundamente à dinâmica do desejo, em especial aos desejos não realizados e, muitas vezes, socialmente repreendidos. Nesse sentido, o prazer estético da literatura adviria justamente da possibilidade de experimentar tais desejos proibidos sob véus de seu ocultamento, propiciador de uma “(...) libertação de tensões em nossa psique”. Desse modo, o verdadeiro mérito do escritor seria o de que, com a obra literária, “(...) nos permite desfrutar nossas próprias fantasias sem qualquer recriminação ou pudor” (FREUD, 1908a, p. 338).

Mas fica a questão: se estão originadas em nossos desejos, como explicar que as fantasias que permeiam a escrita literária necessitem ser modificadas, de alguma forma deformadas e disfarçadas, para que possam ser expressas e valorizar? Por que esses desejos seriam motivo de condenação tamanha, a ponto de sua apresentação, mesmo cifrada na escrita, provocar tamanha redução de tensões como a descrita por Freud (1908a)? Responder a essas indagações demanda um aprofundamento em alguns conceitos freudianos, a saber os de inconsciente, recalque, pulsão e sublimação. Para tanto, deixarei em suspenso, por ora, outros pontos igualmente importantes do texto de Freud (1908a) sobre a literatura, ao qual retornarei ao final deste capítulo, a título de uma síntese, empreendida também a partir das reflexões de Suzi Sperber sobre a chamada “pulsão de ficção”.

2.2 Inconsciente, recalque e escrita: fundamentos para a noção de sublimação

O texto de Freud (1908a) a respeito dos escritores e de seus devaneios sucede em alguns anos as primeiras publicações freudianas, por sua vez pautadas sobretudo no tratamento de pacientes com sintomas histéricos. Em 1908, Freud já havia desenvolvido duas noções preponderantes em sua reflexão metapsicológica: de um lado, a ideia de que operam no funcionamento psíquico conteúdos inconscientes; de outro, a nítida constatação de que estes são afastados da consciência por mecanismos de defesa, como o recalque. Para melhor elucidação de tais conceitos, empreendo, nesta seção, uma revisão que tenciona articular alguns dos ensaios metapsicológicos produzidos por Freud na década de 1910, fundamentais à compreensão do inconsciente enquanto uma instância psíquica e do mecanismo do recalque, com eventuais menções a reflexões datadas do início da pesquisa psicanalítica e a definições conceituais mais bem-acabadas em trabalhos posteriores.

As noções de inconsciente e recalque estão em grande parte embasadas nos estudos que Freud desenvolveu junto ao médico austríaco Josef Breuer a respeito da histeria (FREUD, BREUER, 1893-1895). Tais pesquisas explicitaram inúmeras conexões entre os sintomas dos pacientes e alguns pensamentos associados por eles próprios a desejos extremamente culposos, vistos como moralmente repreensíveis. No desenvolvimento do método psicanalítico de tratamento para esses sintomas, Freud pôde perceber que tais pensamentos, quando se insinuavam no processo de análise, eram rechaçados pelos pacientes com extrema resistência, a ponto de parecerem jamais terem sido pensados. Não obstante, nos momentos em que o trabalho terapêutico conduzia o paciente a identificá-los e enunciá-los para o analista, por mais recrimináveis que as ideias em questão lhe parecessem, ocorria justamente de o sintoma combatido vir a desaparecer (FREUD, BREUER, 1893-1895).

Sugeria-se, assim, uma associação entre a tendência de ocultamento de tais desejos tidos por condenáveis e a formação de condições psíquicas de diversas ordens, cuja interpretação profunda, pela via do método psicanalítico, usualmente levava a alguma forma de cura. Penso que, de certa forma, pode-se perceber ao longo de toda a obra de Freud justamente uma busca por esclarecer que a clínica psicanalítica baseia-se numa série de casos empíricos como esses, indicativos da existência de um sentido para os sintomas psíquicos. Estes, por conseguinte, poderiam ser entendidos como representantes substitutivos de pensamentos que alguma espécie de censura impossibilitou de se tornarem conhecidos, destinando-os ao inconsciente (FREUD, 1916-17).

Permanece, assim, a indagação a respeito do que faz com que um desejo seja visto a tal ponto como repulsivo, que só consiga chegar à consciência do desejanse pelas vias de uma representação substituta, sob um aspecto muitas vezes fortemente incômodo, como é o caso dos sintomas psíquicos. A explicação específica de Freud é a de que muitos de nossos impulsos de desejo podem ser contraditórios, conflitantes entre si. A uma criança, por exemplo, é plenamente possível amar os pais e, simultaneamente, desejar se libertar deles, eliminando-os, para tornar-se independente. Essa percepção sustentará uma das primeiras compreensões de Freud (1915c) a respeito do inconsciente como sistema, como uma instância quase inacessível do psiquismo em que se situam e agem pensamentos que nos afetam tanto quanto (ou até mais que) os processos conscientes. Uma das características do inconsciente, segundo Freud (1915c), é justamente a plena possibilidade de abrigar impulsos contraditórios, sem que se apliquem as lógicas típicas de exclusão ou eliminação, de modo que, em tal instância psíquica,

[q]uando dois impulsos de desejo são ativados ao mesmo tempo, e suas metas nos parecem claramente incompatíveis, os dois impulsos não subtraem algo um do outro ou eliminam um ao outro, mas concorrem para a formação de um objetivo intermediário, um compromisso. (FREUD, 1915c, p. 127)

Dessa forma, um desejo pode ser experimentado como condenável na medida em que contraria outros, tais como o desejo de ser amado, o de ser bem-visto pela sociedade e pela cultura em que se está inserido, ou mesmo o desejo de amor em relação ao mesmo objeto que, por vezes, sentimo-nos impelidos a eliminar. Para Freud, é justamente por conta dessa contradição que o funcionamento mental típico do ser humano vem a basear-se em “(...) uma nítida separação entre atividade psíquica consciente e inconsciente”, no que se percebem, por meio de processos como o recalque, uma tendência do aparelho psíquico “(...) *em rejeitar e manter algo afastado da consciência*” (FREUD, 1915b, p. 85, grifo do autor).

De forma genérica, a teoria freudiana percebe como um dos principais mecanismos desse afastamento o recalque, que pode ser *grosso modo* entendido como movimento psíquico de separação entre o conteúdo ideativo de um pensamento conflituoso e o componente afetivo que dele se origina, relacionado aos impulsos provocados pelos traços que a experiência desse conflito deixa à memória (através dos chamados “traços mnemônicos”). Essa separação tem por resultado, usualmente, o alívio em relação à desconfortável sensação de contradição provocada pela anterior coexistência, na consciência, das representações conflitantes. Contudo, Freud aponta que o componente afetivo do que foi recalcado resiste à dissipação e, estando livre de suas representações ideativas, pode vir a escapar da censura, a depender de sua intensidade,

pela via de uma ligação a outros conteúdos ideativos que estejam disponíveis: “[p]ode (...) suceder que um impulso afetivo ou emocional seja percebido, mas de forma equivocada. Ele é obrigado, devido ao recalque de sua verdadeira representação, a unir-se com outra ideia, e passa a ser tido, pela consciência, como manifestação dessa última” (FREUD, 1915c, p. 116).

Decorre daí que determinado pensamento recalcado possa se manifestar por meio de formações derivadas, a ele vinculadas por relações associativas mais ou menos investidas da magnitude que o acompanhava a princípio. Sugere-se, assim, que os processos mentais se comportam de acordo com “(...) relações *dinâmicas, topológicas e econômicas*” (FREUD, 1915c, p. 121): dinâmicas, por serem instáveis, passíveis de transformações, sobretudo por derivação associativa; topológicas, por se estruturarem em diferentes instâncias psíquicas, que existiriam como que espacialmente distintas, ainda que intercomunicantes; econômicas, por envolverem um *quantum* de energia psíquica em vinculação constante com os conteúdos ideativos e os traços sensoriais experimentados por cada ser humano em sua história.

Aqui, abre-se espaço para compreender por que a escrita e a fruição literárias poderiam oferecer, como afirmou Freud (1908a), alguma forma de redução de tensão relacionada ao compartilhamento de certos desejos: na medida em que os textos literários representam substitutos para conteúdos recalcados, podem oferecer aos respectivos componentes afetivos uma via de formulação passível de consciência, por meio de formações distorcidas, desviadas, que operam uma espécie de disfarce dos elementos mantidos inacessíveis pelo recalque. Uma vez que assumam outras formações substitutivas, como a obra artística, literária, ou mesmo sua simples formulação pela fala (objetivo e instrumento do processo analítico em si mesmo), as intensidades afetivas outrora associadas a conteúdos recalcados já não se encontram de todo disponíveis para alimentar as formações sintomáticas que eventualmente se haviam produzido em seu lugar (FREUD, 1915b, p. 88), donde advém certo rebaixamento da tensão ligada ao mecanismo da censura, por conseqüente redução da energia antes dispendida para sua manutenção.

Tudo isso parece indicar, então, que a existência de *fan fictions* sobre incesto poderia ser explicada como uma tentativa de aliviar tensões relativas à censura imposta a desejos incestuosos, que a sociedade condena veementemente e que, por conseguinte, estão em geral fadados ao recalque. Nessa hipótese, poder-se-ia afirmar que um escritor de tais *fan fictions* procura, com elas, de forma em geral inconsciente (ou nem tanto...), produzir substitutos aos quais possam se conectar os componentes afetivos associados, por ele ou pela sociedade, ao incesto. Tudo se passa como se a escrita oferecesse a quem a empreende uma

forma menos repressiva, talvez porque mais dissociada de si, de representar pensamentos e desejos conflituosos, de modo a evitar seus eventuais derivados sintomáticos.

Evidentemente, porém, há que se perguntar se é de fato possível falar em algum grau de deformação ou desvio que esteja em ação na escrita desse tipo de *fan fiction*: dada a explicitude com que o incesto é tratado nesses textos, pode parecer que não há recalque ou censura alguma que os contenha, razão pela qual é preciso ainda investigá-los mais detidamente antes de propor quaisquer conclusões. Contudo, assumirei, provisoriamente, o pressuposto teórico de que essa forma de escrita, como outras similares, deriva, ao menos em parte, de desejos incestuosos recalcados, os quais assumem, assim, uma possibilidade de driblar a censura. Dessa forma, permitem estruturar-se ao escritor e ao leitor de maneira mais palpável, pela via específica (o disfarce) da arte narrativa, que os posiciona entre o próximo e o distante, deslocando-os a ponto de os tornar formuláveis e compartilháveis através do texto escrito.

As explicações de Freud para o funcionamento do inconsciente corroboram tal suposição, sobretudo a partir de uma articulação entre os aspectos econômico e dinâmico de sua sistematização. Em relação ao primeiro, cabe retomar a noção freudiana de libido, por conferir justamente uma dimensão quantitativa para as representações psíquicas. Compreendido, inicialmente, em referência a “uma força quantitativamente variável que poderia medir processos e transposições no âmbito da excitação sexual” (FREUD, 1905a, p. 135), o conceito de libido tem grande preponderância na obra de Freud, e vai assumindo, com seu aprofundamento na pesquisa psicanalítica, outras formulações mais e mais detalhadas, entre as quais destaco sua posterior descrição como “(...) energia, tomada como grandeza quantitativa — embora atualmente não mensurável —, dessas pulsões^[18] relacionadas com tudo aquilo que pode ser abrangido pela palavra ‘amor’”, no que se inclui “o amor entre os sexos para fins de união sexual”, bem como “o amor a si mesmo, do outro, o amor aos pais e aos filhos, a amizade e o amor aos seres humanos em geral e também a dedicação a objetos concretos e a ideias abstratas” (FREUD, 1921, p. 43).

A importância de se entender a libido como energia associada em diferentes intensidades aos processos psíquicos eróticos consiste no fato de que, baseada nisto, a clínica

¹⁸ No original, o vocábulo *Trieb* é vertido, na tradução citada, por *instinto*, mas, seguindo outras tradições psicanalíticas apontadas na mesma edição, optei por modificá-lo, apresentando-o nesta e nas próximas ocorrências, pelo termo *pulsão* e seus derivados. Reservei *instinto* e seus correlatos para as ocorrências de *Instinkt*, que, em alemão, refere-se mais diretamente aos instintos animais, diferentes, na psicanálise, das tendências humanas, cuja descrição como pulsão contempla, a meu ver, maior clareza quanto à força e a variabilidade impulsiva que o conceito abarca. Procedimento parecido foi adotado, quanto às traduções consultadas, em relação ao termo *repressão* (*Verdrängung*), que foi modificado, nas citações deste trabalho, para corresponder a sua formulação mais consagrada, a de *recalque*.

freudiana percebeu e detalhou a compreensão de que a excitação sexual humana não recobre unicamente os órgãos genitais, mas sim, potencialmente, qualquer outro órgão do corpo (FREUD, 1905a, p. 135) ou mesmo objetos externos de natureza variável. Esse aspecto dinâmico do funcionamento do inconsciente está diretamente relacionado à possibilidade de haver, nessa instância, ampla movimentação da energia libidinal sobre diferentes conteúdos inconscientes, que passam a se mostrar mais ou menos investidos, a depender das vinculações associativas a eles relacionadas. Como explica Freud, no inconsciente, “[h]á uma mobilidade bem maior das intensidades de investimento. Pelo processo de *deslocamento* uma ideia pode ceder a outra todo o seu montante de investimento, pelo de *condensação* pode acolher todo o investimento de várias outras” (FREUD, 1915c, p. 127, grifos do autor).

Desse modo, os mecanismos de deslocamento e condensação são empregados pela psicanálise para explicar que a libido pode movimentar-se por diferentes órgãos do corpo, investindo diferentes representantes internos ou externos e, portanto, revestindo de carga afetiva toda sorte de ideias e impressões substitutas para conteúdos mantidos alheios à consciência pela lógica censora do recalque. Assim, deslocamento e condensação estariam na base da produção de todos os elementos derivados de impulsos recalcados, por operarem na constituição de formas aceitáveis para a exteriorização de afetos cujas representações primeiras, por demais conflituosas e angustiantes, foram barradas à consciência e/ou à expressão.

Freud nomeia alguns desses derivados de “formações do inconsciente”, listando como alguns exemplos os sonhos, os sintomas e as próprias fantasias, por ele apresentadas como “(...) estágios preliminares da formação dos sonhos” (FREUD, 1915c, p. 132). As formações inconscientes, distantes da coerência que o plano do consciente impõe, não estão sujeitas à dinâmica temporal, nem a princípios lógicos de não contradição, nem ainda a quaisquer barreiras que lhe venha a impor a realidade exterior, nesse caso subjugada por uma realidade psíquica, interna (FREUD, 1915c, p. 128).

De maneira simplificada, é por meio de tais características do inconsciente que a psicanálise explica que determinadas ideias ou pensamentos recalcados, a depender do investimento libidinal que os acompanha, possam deslocar-se para e/ou condensar-se em desejos e comportamentos sexuais tão estranhos à sociedade. Os exemplos, aqui descritos de forma genérica, incluem, entre muitos outros, os pares voyeurismo/exibicionismo (desejo de ver e ser visto) e sadismo/masochismo (desejo de apoderar-se do outro e de submeter-se a ele), bem como práticas de fetichismo (substituição de um objeto sexual por outro qualquer, em geral totalmente distinto), de coprofilia (excitação relacionada ao consumo de alimentos) e de escatologia (investimento libidinal das fezes e de outros excretas). É assim, também, que se

explica, psicanaliticamente, a forma como o funcionamento psíquico pode até produzir sintomas físicos intensos, como dores musculares, paralisia, perda de visão e outros exemplos típicos dos quadros de histeria do final do século XIX. Finalmente, é também por essa via que a psicanálise propõe a possibilidade de se alcançar a cura por meio da palavra, além de sugerir que a arte, em suas muitas realizações, constitui uma das possibilidades humanas para descarga da energia libidinal, por meio do processo de sublimação, “em que se permite a excitações muito fortes, oriundas de diferentes fontes da sexualidade, terem saída e utilização em outros âmbitos”, sendo esta “uma das fontes da atividade artística” (FREUD, 1905a, p. 165).

Com efeito, Freud esclarece que a censura que impede ao recalco alcançar a consciência se torna tanto menos intensa quanto maior o distanciamento associativo entre tal conteúdo e determinada representação derivada. Neste fator, baseia-se a própria técnica psicanalítica, em cujo exercício, segundo Freud:

(...) exortamos continuamente o paciente a produzir tais derivados do recalco, que devido a sua distância ou deformação podem passar pela censura do consciente. Não são outra coisa os pensamentos espontâneos que dele solicitamos, através da renúncia a todas as ideias intencionais conscientes e a toda crítica, e a partir dos quais reconstituímos uma tradução consciente da representante reprimida. (FREUD, 1915b, p. 88)

É notável, a respeito de tais colocações, sua aproximação em relação ao que Freud (1908a) afirmou justamente ao ocupar-se da discussão sobre a escrita literária. Nos dois contextos, seu texto sugere que a deformação e o distanciamento, provavelmente obtidos pelas vias do deslocamento e da condensação, consistem em alguma possível forma de trazer à formulação escrita aquilo que estivera recalco. A diferença entre a técnica psicanalítica e a escrita/leitura literária estaria apenas no estatuto final dos elementos sobre os quais a censura deixa de incidir: ao que parece, o processo terapêutico oferece momentos mais claros de vislumbre a respeito de tais representantes recalcos, donde parece inevitável que ainda advenha certo desconforto, sucedido até mesmo por novas tentativas de recalco (FREUD, 1915b, p. 88). Diferentemente, pela via da literatura, os representantes ideativos que chegam à consciência não necessariamente remeteriam a uma síntese consciente quanto ao recalco que nelas se expressa, podendo resultar numa experiência de alívio (FREUD, 1908a), em que esteja ausente até a contrapartida desprazerosa do reconhecimento em relação àquilo que de início já não se queria admitir.

Tais conclusões permitem associar a discussão de Freud (1908a) a respeito da literatura ao conceito de sublimação propriamente dito, que apresenta, por sua vez, uma

articulação muito peculiar à dimensão da pulsão. Ambos esses conceitos permitirão refletir com maior clareza e especificidade sobre os mecanismos dos deslocamentos e condensações em ação na escrita das *fan fictions* focalizadas neste trabalho, bem como sobre a fonte e os efeitos das moções afetivas que dotam os objetos retrabalhados por um escritor de *fan fiction* de tamanho interesse para ele e para seus companheiros de *fandom*.

2.3 A demanda pulsional e a sublimação

Articular conceitos psicanalíticos a uma reflexão sobre a arte não parece, a princípio, tarefa excessivamente difícil, uma vez que as alusões a mitos, peças, poemas e esculturas, por exemplo, permeiam toda a obra de Freud, o que evidencia seu especial interesse pelas manifestações artísticas em geral. Diante de tamanho envolvimento com atividades culturais como essas, seria de se esperar que Freud tivesse dedicado particular atenção ao conceito que as representa na teoria; contudo, embora a sublimação figure como questão de fundo em diversos momentos de seus escritos, o único texto que ele a tomou por foco específico foi destruído — como aponta Metzger (2017), talvez pelo próprio autor.

Não surpreende, portanto, que a questão da sublimação tenha sido objeto de discussão intensa entre estudiosos pós-freudianos, cujas importantes contribuições, embora preponderantes, não convém ao escopo desta tese aprofundar. Como objetivo mais modesto, tenciono, neste momento, apenas retomar o conceito a partir dos momentos em que Freud o discute mais diretamente.

Começo propondo que o estudo das reflexões de Freud a respeito da arte seja analisado a partir de dois eixos recorrentes em sua produção: de um lado, os escritos que mencionam o conceito de sublimação propriamente dito; de outro, os ensaios e artigos em que Freud se debruça mais diretamente sobre obras de arte (de modo especial, sobre escritos literários), analisando-as e discutindo-as de um ponto de vista psicanalítico. Como se vê, minha intenção é articular certas concepções teóricas de Freud a respeito da arte a algumas de suas reflexões estéticas, desenvolvidas por um exercício bastante livre de comentário psicanalítico às produções de artistas historicamente muito bem reconhecidos. Busco, aqui, esclarecer como os agrupamentos que estou sugerindo, em ambos os eixos, podem ser entendidos como decorrentes de desdobramentos dos conceitos de inconsciente e de recalque, de modo a evidenciar a relevância dessa discussão para o estudo da escrita literária contemporânea, sob a forma específica das *fan fictions* que retratam incesto.

Primeiramente, penso que uma revisão sobre o conceito de sublimação deve partir da forma como tal noção está articulada, em toda a obra freudiana, à teoria da sexualidade e, por extensão, à teoria das pulsões, para as quais a sublimação é apresentada como um dos destinos possíveis, uma saída socialmente valorizada, por conduzir quem a vivencia a práticas não apenas culturalmente aceitas, mas também consideradas enriquecedoras para a sociedade. Assim, a sublimação lograria simultaneamente escapar ao recalque e conduzir à satisfação, além de garantir à sociedade a manutenção do funcionamento cultural e de sua produção (METZGER, 2017, p. 13). Esta abordagem, no entanto, demanda maiores esclarecimentos, uma vez que, em alguns momentos, é lida como se restringisse a sublimação a certas formas ditas elevadas de arte, que poucos são capazes de produzir, enquanto, em outros casos, permite associar o conceito a formas mais difundidas de adaptação ou adequação à sociedade e à cultura em geral, como a ciência e o conhecimento técnico, por exemplo.

Parece consenso que o primeiro uso registrado do termo “sublimação” por Freud tenha ocorrido numa de suas cartas ao médico Wilhem Fliess, no chamado *Rascunho L* (FREUD, 1897); na ocasião, o vocábulo aparece como sinônimo de “ficções protetoras”, criações fantasiosas que, na opinião de Freud, surgem em pacientes histéricos como defesa contra o confronto de aspectos inacessíveis de sua sexualidade. Observa-se, nesse brevíssimo texto, uma íntima associação entre sublimação e fantasia, relação que, embora não seja posteriormente elucidada com clareza por Freud, poderá ser entrevista novamente em todas as suas discussões a respeito de obras literárias em geral.

Para alguns estudos psicanalíticos, o conceito não aparece, aí, com o mesmo sentido que assumirá posteriormente na obra de Freud como um todo (TOREZAN, BRITO, 2012, p. 246; METZGER, 2017, p. 31), uma vez que o termo “sublimação”, a partir de 1905, passará a compor as reflexões psicanalíticas acerca da libido, inicialmente formuladas nos conhecidos (e muito editados) *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (FREUD, 1905a). Nestes, Freud formaliza suas observações a respeito do caráter amplamente variável da excitação sexual humana, descrevendo a profusão de fontes que podem produzi-la, as quais compreendem, potencialmente, qualquer órgão do corpo, podendo alcançar descarga (satisfação) de infindáveis modos.

Neste primeiro momento de suas descrições a respeito do que viria a chamar de uma pulsão sexual humana, Freud (1905a) aponta para uma distinção entre esta e o instinto sexual animal, cujas finalidades e objetos são muito mais restritos. Explica, dessa forma, que desde a infância o ser humano se vê tomado por excitações sexuais, mas não é dotado,

biologicamente, de uma pré-determinação quanto aos objetos e às metas de sua satisfação, o que os torna, por conseguinte, fatores drasticamente variáveis.

É dessa forma que ele justifica a existência do que se chamava, à época, de “aberrações sexuais”, reunindo-as sob o conceito dos desvios de comportamento considerados, então, “perversões” (FREUD, 1905a, p. 20-21). Evidencia, desse modo, que a visão psicanalítica contempla as explorações, pela criança, do próprio corpo, do ambiente e do corpo do outro como atividades infantis consideradas perversas, porque passíveis de uma realização polimorfa, já concretizável de formas muito distintas. Para essa compreensão, fortemente amparada na clínica, a relação sexual genital com indivíduos de sexo oposto é tomada como a forma mais socialmente reconhecida (não desviada) de satisfação sexual, mas esta também seria possível em comportamentos associados a outros órgãos e outras experimentações, como o toque e a estimulação de outras superfícies corporais, incluindo os olhos, o ânus, a boca e toda uma série de elementos relacionados às funções alimentares e excretoras em geral. Note-se que tal concepção ampla da sexualidade humana é especialmente importante neste trabalho, pois que capaz de abarcar a multiplicidade de comportamentos sexuais narradas nas *fan fictions* aqui tomadas por objeto.

Nesse contexto de reflexão, a sublimação em si é tratada justamente por associação a prazeres como os do toque e do olhar, que podem, para Freud, desembocar por derivação em formas de satisfação libidinal relacionadas à arte e ao trabalho intelectual (FREUD, 1905a, p. 50 e p. 117). Tratar-se ia, portanto, de uma forma de encaminhamento da energia libidinal para atividades não consideradas sexuais pela cultura, numa espécie de dessexualização da pulsão, processo “(...) em que se permite a excitações muito fortes, oriundas de diferentes fontes da sexualidade, terem saída e utilização em outros âmbitos” (FREUD, 1905a, p. 165). Desse modo, a sublimação possibilitaria à excitação sexual experimentada desde a infância tornar-se fonte de uma série de virtudes do ponto de vista cultural, por exemplo.

Ainda nos *Três ensaios*, a sublimação enquanto destino para a libido é apresentada tanto como alternativa à realização direta (por vezes tratada como “perversa”) dos desejos, quanto ao mecanismo do recalque, conforme apresentado na seção 2.2. No caso específico do objeto deste estudo, abre-se aqui uma brecha para pensar, nesse sentido, que as *fan fictions* sobre incesto talvez se coloquem, simultaneamente, como alternativa à realização direta de desejos proibidos e danosos, bem como ao recalque das fantasias associadas a tais desejos incestuosos, mecanismo por sua vez passível de desembocar em formações sintomáticas.

Esta primeira visada conceitual nos dará sustentação para discutir, mais adiante, as tensões entre sublimação, perversão e recalque. Encontrará, pois, expressão mais clara apenas

em 1915, com a formulação explícita de uma teoria pulsional por Freud, com o ensaio *As pulsões e seus destinos* (FREUD, 1915a), em que o termo “pulsão” aparece definido como “(...) um conceito-limite entre o somático e o psíquico, como o representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo e que atingem a alma, como uma medida do trabalho imposto à psique por sua ligação com o corpo” (FREUD, 1915a, p. 57).

A profundidade desta definição está em que permite referência às características fundantes da compreensão freudiana acerca da diferença entre o humano e o animal no que tange o instinto. Ele explica que, em vez de viver ciclos de excitação periódica, como ocorre com os animais nos períodos de acasalamento, o humano é tomado por uma estimulação sexual de força constante, cuja origem é sobretudo interna ao Eu e, como tal, não comporta a possibilidade de fuga motora que usualmente se abre como solução em relação aos estímulos externos. É como se o humano se visse constantemente atingido pelas excitações que o tomam desde dentro, por consequência de sua profunda sensibilidade, que o posiciona como que à deriva (*Trieb*), numa constante demanda por descarga, sob a forma de satisfação.

Tal perspectiva sugere que o campo do pulsional impõe, ao aparelho psíquico, exigências vindas do corpo: os estímulos vividos a partir de diferentes órgãos posicionam-se, dessa forma, como fonte de uma requisição ao psíquico, que fica encarregado de gerenciá-los, dominá-los, ainda que para isso precise recorrer a formações defensivas e substitutivas, de modo a equilibrar a infinidade de percepções sensoriais a que estamos interna e externamente fadados o tempo todo (FREUD, 1915a, p. 55-56).

Para desdobrar essa definição primordial na direção de uma compreensão mais clara da sublimação, cabe acompanhar Freud (1915a) e indicar que toda pulsão é decomponível, para ele, em quatro elementos que a caracterizam: o impulso, a meta, o objeto e a fonte. O primeiro elemento, impulso, é o fator por meio do qual se descreve o caráter ativo e a medida de força (de trabalho, de intensidade) relativos à pulsão. Quanto à meta, pode-se dizer que as pulsões sempre têm por objetivo a satisfação, a descarga, portanto “a supressão do estado de estimulação na fonte” (FREUD, 1915a, p. 58), muito embora diversas metas intermediárias ou similares possam concorrer para tanto. O objeto, por sua vez, é um elemento de que a pulsão se utiliza para alcançar sua meta, e constitui seu aspecto mais variável, uma vez que, através de mecanismos derivativos como o deslocamento, pode ser, em princípio, *qualquer entidade*. Caso determinada forma de pulsão se prenda de forma intensa, quase que exclusiva a determinado objeto, Freud fala, pois, em “fixação”, por oposição justamente à natureza fluida que se observa nas relações ditas de objeto em geral. Finalmente, a fonte da pulsão teria, para Freud, origem

somática, consistindo justamente na imposição biológica que se oferece, ao psíquico, como causa das demandas por satisfação.

Freud afirma que a investigação quanto às fontes das pulsões, porquanto orgânicas, não cabe a seus estudos psicológicos, mas reconhece que elas podem ser múltiplas e que atuam, a princípio, de maneira independente entre si, razão pela qual se pode falar, por exemplo, em “pulsões parciais”, que podem agregar-se umas às outras, trocar de objeto com relativa facilidade e alcançar realizações muito distintas das que pareciam visar em princípio (FREUD, 1915a, p. 63-64). Assim, da mesma forma que nos *Três ensaios* (FREUD, 1905a), são apresentadas aqui, para além da possibilidade de realização direta, outras vicissitudes em que podem incorrer as excitações sexuais, a título de encaminhamento para as pulsões (FREUD, 1915a, p. 64), quais sejam, neste caso: “a reversão no contrário”, “o voltar-se contra a própria pessoa”, o recalque e a sublimação. Mais uma vez, confirma-se, dessa perspectiva, a ideia de que a escrita de *fan fictions* situa-se entre realização, recalque e sublimação, enriquecendo-se a discussão pela adição de outros dois aspectos sobre os quais é importante refletir justamente para compreensão dos textos que analisarei mais adiante. Farei, pois, uma breve incursão a seu respeito.

A reversão no contrário e o voltar-se contra a própria pessoa são destinos pulsionais cuja ocorrência é bastante aproximada, uma vez que se referem, respectivamente, a alterações quanto à meta e ao objeto de determinadas pulsões, elementos que podem estar estreitamente vinculados. O primeiro caso, via de regra, diz respeito a processos em que a forma ativa de realização de um componente pulsional converte-se em passiva: por exemplo, na ocorrência de uma transformação da pulsão de olhar em anseio por ser olhado. Em geral, tal reversão de meta, bastante frequente, é acompanhada também pelo segundo processo, num voltar-se contra a própria pessoa, caso em que a pulsão mantém sua organização, mas pressupõe o próprio Eu como novo objeto. Assim, o exibicionismo, por exemplo, teria sua origem no voyeurismo, envolvendo tanto o prazer em olhar para si mesmo quanto a tendência a dar-se a ver ao outro, num retorno da pulsão do olhar sobre o próprio Eu. O mesmo se daria no par sadismo/masochismo, em que a pulsão de dominação costuma se converter da meta ativa para a passiva, podendo incluir ou não uma volta sobre a própria pessoa, uma vez que tais comportamentos se exemplificam tanto pelo prazer em ser subjugado por um outro quanto pelo prazer em sofrer agressões dirigidas a si mesmo, situações que não são necessariamente concomitantes.

Além desses dois exemplos, Freud (1915a, p. 64) analisa o caso da transformação de amor em ódio como exemplo de reversão de uma dinâmica pulsional em seu contrário por

meio de uma “inversão de conteúdo”, exemplo que poderá ser bastante rico à compreensão deste estudo, uma vez que a movimentação afetiva ao redor do par “amor e ódio” é tema comum a quase todos os textos analisados. Com efeito, a menção a tal ambivalência afetiva aparece, na psicanálise, também para caracterizar as relações entre pais e filhos, e entre familiares em geral, por consistirem em figuras a respeito das quais amar e odiar constituem conflito absolutamente frequente, algo bastante visível no tecido espesso das relações incestuosas que este trabalho objetiva discutir.

Bem por isso, cabe ainda destinar mais alguns parágrafos à compreensão freudiana desse par amor/ódio. Freud (1915a, p. 72-73) propõe compreender o amor e seus opostos a partir de três polaridades, que muito revelam acerca de suas concepções sobre o aparelho psíquico como um todo: sujeito e objeto, prazer e desprazer, ativo e passivo. Lançando mão do então recém-discutido conceito de narcisismo (FREUD, 1914b), batizado em referência ao mito grego de Narciso, que se apaixona pelo próprio reflexo ao vê-lo espelhado nas águas, Freud explica que a instância do Eu não está dada de antemão no humano, necessitando ser construída em um processo que envolve diretamente o estabelecimento das polaridades aí apontadas. O momento inicial desse processo seria o narcisismo primário, em que, nos primórdios de sua constituição, o Eu (aqui na polaridade de “sujeito”) acha-se em condição de pleno prazer, por sentir-se capaz de satisfazer suas moções pulsionais em si mesmo (autoerotismo), razão pela qual o mundo exterior (“objeto”, não-Eu) assume para ele caráter de absoluta indiferença. Dessa forma, pode-se dizer que a princípio o Eu ama a si mesmo, por oposição à completa indiferença que estabelece com o externo, universo ainda sequer percebido como tal. À medida que a dinâmica da relação entre Eu e não-Eu avança, porém, a polaridade entre prazer e desprazer se fortalece, resultando no estabelecimento de novas relações entre sujeito e objeto: do ponto de vista do amor, o Eu passa a buscar incorporar psiquicamente os objetos externos que lhe oferecem prazer, aproximando-os de si; quanto ao ódio, refere-se à rejeição e à expulsão por meio das quais o Eu se distancia do que lhe provoca sensações desprazerosas.

Por essa razão é que Freud afirma que o ódio é mais antigo que o amor, uma vez que, num estágio muito primitivo de sua constituição psíquica, o Eu narcísico se acha em uma “primordial rejeição do mundo externo dispensador de estímulos” (FREUD, 1915a, p. 79). Ultrapassado este momento, a polaridade ativo-passivo passa a fazer mais sentido, podendo-se converter o amor ao outro pelo desejo de ser amado, numa intrincada tentativa de eliminar a distância entre o Eu e os objetos que lhe oferecem prazer. Nas palavras de Freud:

O amor deriva da capacidade do Eu para satisfazer autoeroticamente, pela obtenção de prazer de órgão, uma parte de seus impulsos pulsionais. Ele é originalmente narcísico, depois passa para os objetos que foram incorporados ao Eu ampliado, e exprime a procura motora do Eu por esses objetos, enquanto fontes de prazer. Liga-se intimamente à atividade das futuras pulsões sexuais, e coincide, quando a síntese desses é completada, com a totalidade da procura sexual. Estágios preliminares do amor se revelam como metas sexuais temporárias, enquanto as pulsões sexuais perfazem sua completa evolução. O primeiro desses estágios divisamos no *incorporar* ou *devorar*, um tipo de amor compatível com a abolição da existência separada do objeto, e que portanto pode ser designado como ambivalente. No mais elevado estágio da organização sádico-anal pré-genital, surge a procura pelo objeto, sob a forma de impulso de apoderamento, ao qual não importa se o objeto é danificado ou aniquilado. Essa forma e fase preliminar do amor mal se distingue do ódio, em seu comportamento para com o objeto. Apenas com o estabelecimento da organização genital o amor se torna o contrário do ódio (FREUD, 1915a, p. 79, grifos do autor).

Como se vê, a citação estabelece uma compilação das relações estabelecidas por Freud entre os conceitos de pulsão, amor e ódio, vinculando-os ao que ele entende como as fases de fixação dos movimentos pulsionais, quais sejam a fase oral, a fase sádico-anal, a fase fálica e a fase genital. Não é nosso propósito esmiuçar as reflexões freudianas a respeito de cada um desses estágios de organização libidinal, mas é importante registrar, aqui, a existência de tal percepção, segundo a qual as intensidades pulsionais associadas a cada um desses investimentos da energia libidinal jamais são de todo abandonadas, persistindo ao longo de toda a vida enquanto componentes parciais das pulsões eróticas como um todo. Como não são raros os textos sobre incesto em que aparecem, igualmente, realizações sexuais tidas por estranhas ou incomuns, envolvendo vários dos componentes dos comportamentos discutidos nesta seção, proponho que a discussão sobre tais elementos teóricos se aprofunde apenas quando a análise venha a convocá-los mais especificamente.

Em resumo, o que disse até o momento acerca da sublimação evidencia, tanto em 1905 quanto em 1915, sua posição, na teoria, enquanto um encaminhamento possível para as pulsões, sob a forma de um destino que lhes é oferecido por meio de realizações culturais e artísticas, de certa forma consideradas não sexuais. Embora jamais abandone tal percepção, há diversos momentos em que Freud aborda a sublimação de outro ponto de vista igualmente interessante à discussão de textos como as *fan fictions* sobre incesto: a dimensão de suas limitações.

2.4 Nem só de sublimação vive o homem

Ainda que somente em 1915 tenha se dedicado a uma abordagem mais sistemática de sua teoria pulsional, Freud já havia apresentado, anteriormente, algumas reflexões bastante

semelhantes no sentido da insuficiência da atividade sublimatória para a dissipação da inquietude pulsional. Em 1908, por exemplo, o artigo *A moral sexual “cultural” e o nervosismo moderno* (FREUD, 1908b), já reconhece a parcialidade das pulsões sexuais e as diferenças do instinto sexual animal, sublinhando nelas o caráter de constância e a imensa disposição de energia que oferecem. Indica que, pela via do deslocamento, torna-se possível ao aparelho psíquico modificar as metas pulsionais sem que haja forçosa redução de intensidade, abrindo-se a possibilidade, à energia libidinal, de destinar-se em grande medida às realizações culturais (FREUD, 1908b, p. 369). Ressalva, contudo, que nem toda energia libidinal pode ser sublimada, asseverando a existência de um limite para os deslocamentos associados à pulsão sexual e, por conseguinte, a necessidade de que um tanto de satisfação direta (realização) venha a ocorrer em alguma medida.

Freud indica, nesse momento da obra, a possibilidade de compreender a sublimação como toda sorte de associação da energia libidinal a metas não consideradas diretas, compreensão que fundamenta a percepção da sublimação como um processo bastante difuso, presente não apenas na atividade artística, mas nas realizações científicas, na busca por conhecimento e, em meu entendimento, nas atividades culturais como um todo. Aliás, é bem por isso, creio eu, que se faz necessário questionar a possibilidade de uma sublimação completa dos impulsos sexuais:

(...) pode-se dizer que dominar um impulso tão poderoso como o da pulsão sexual por outra via que não a da satisfação é uma tarefa que talvez solicite todas as forças do indivíduo. Dominá-lo pela sublimação, desviando as forças pulsionais sexuais da meta sexual para metas culturais mais elevadas, é conseguido apenas por uma minoria, e, mesmo assim, só temporariamente, e mais dificilmente na época do ardente vigor juvenil. (FREUD, 1908b, p. 375-376)

Vislumbra-se, assim, uma perspectiva um tanto pessimista de Freud a respeito do sucesso da sublimação, que ele vê, nesse momento, como ocorrência rara, quase que a título de exceção, em relação a certa inevitabilidade da satisfação direta. A mesma abordagem pode ser percebida na discussão de Freud a respeito da vida e da personalidade de Leonardo da Vinci (FREUD, 1910), em que a sublimação é associada tanto à arte, quanto a uma espécie de pulsão de investigação, presente, nesse artista, desde a infância. A partir da análise dessa biografia específica, Freud (1910) detalha sua proposição, já desenvolvida em outros momentos (FREUD, 1905a, 1908c, 1909b), de que a busca infantil por conhecimento também tem origem na pulsão de olhar, e se associa a uma tentativa de compreensão dos enigmas da sexualidade, que incluiriam a origem dos bebês (e a própria origem, por exemplo), a diferença entre os sexos,

a organização corporal e a estruturação das dinâmicas sexuais e reprodutivas. Para Freud (1908c, 1910), as pesquisas infantis a esse respeito podem desembocar, por vias substitutas, em atividades científicas e culturais que às vezes perduram por toda a vida.

O caso de Da Vinci, para a interpretação freudiana, é ilustrativo de um deslocamento intenso nesse sentido, uma ocorrência bastante rara em que a libido é vivida como autorizada a fluir massivamente pela via da pesquisa e da investigação intelectual e artística (FREUD, 1910), encontrando uma força de sublimação bastante expressiva que parece ter por contrapartida a (supostamente total) rejeição de Da Vinci à satisfação sexual direta, por exemplo. Não se pode dizer, ainda num caso como esse, que o grande artista e pesquisador tenha sido inteiramente capaz de sublimar toda sua energia libidinal: um tanto dela permanece associado, como discute Freud (1910) a partir dos diários do ilustre pintor italiano, a certos comportamentos sintomáticos obsessivos; outro tanto, ao estabelecimento de relações homosociais substitutas (provavelmente nunca concretizadas) com seus jovens (e belos) aprendizes; outro tanto, ainda, ao caráter compulsivo da própria atividade investigativa, que acessava toda sorte de conhecimentos, mas por meio da qual parecia se barrar qualquer possibilidade de aproximação ao sexual e ao mero conhecimento de questões relativas à sexualidade.

Entendimento parecido será percebido na famosa obra *O mal-estar na civilização*, em que Freud (1930) empreende nova síntese, muito rica, de suas teorias pulsionais, dedicando mais uma vez à sublimação o caráter de um destino pulsional que favorece os empreendimentos artísticos, científicos e culturais de modo geral. Nas palavras dele:

A vida, tal como nos coube, é muito difícil para nós, traz demasiadas dores, decepções, tarefas insolúveis. Para suportá-la, não podemos dispensar paliativos (...). Existem três desses recursos, talvez: poderosas diversões, que nos permitem fazer pouco da nossa miséria, gratificações substitutivas, que a diminuem, e substâncias inebriantes, que nos tornam insensíveis a ela. (FREUD, 1930, p. 28)

Desenvolvendo tal reflexão, Freud (1930) indica que a solução mais atraente para o dilema humano parece ser a de satisfação completa de toda necessidade ou impulso que experimentemos, mas ressalva que tal forma de proceder traz em si um bom tanto de desprazer como resultado rapidamente perceptível. Intoxicações por substâncias inebriantes também constituem uma via bastante experimentada na busca pela eliminação da frustração inerente à vida humana, e o mesmo se pode dizer da tentativa, algo estoica, de dominação dos impulsos internos que geram a sensação de necessidade. Nesse quadro bastante complicado, a sublimação, alcançada por meio dos mecanismos psíquicos de deslocamento da libido,

ofereceria um dos resultados mais claramente satisfatórios, desde que associada a alguma forma de potencialização do ganho de prazer alcançável a partir do trabalho artístico e intelectual.

Ainda que reconheça tal possibilidade, porém, Freud (1930, p. 35) a caracteriza como uma espécie de satisfação que, de forma geral, resulta pouco eficaz, tanto por sua raridade, quanto por seu efeito físico, uma vez que não alcançaria o corpo de maneira tão profunda quanto a tentadora realização direta das pulsões:

A satisfação desse gênero, como a alegria do artista no criar, ao dar corpo a suas fantasias, a alegria do pesquisador na solução de problemas e na apreensão da verdade, tem uma qualidade psíquica especial, que um dia poderemos caracterizar metapsicologicamente. Agora, podemos dizer apenas, de modo figurado, que ela nos parece “mais fina e elevada”, mas sua intensidade é amortecida, comparada a satisfação de impulsos pulsionais grosseiros e primários; ela não nos abala fisicamente. A fraqueza desse método, porém, está em não ser de aplicação geral, no fato de poucos lhe terem acesso. Ele pressupõe talentos e disposições especiais, que não se acham presentes em medida eficaz. Também a esses poucos ele não pode assegurar a completa proteção do sofrimento, não lhes proporciona um escudo impenetrável aos dardos do destino e costuma falhar, quando o próprio corpo é a fonte do sofrer. (FREUD, 1930, p. 35-36)

Notam-se, no trecho, duas ressalvas à sublimação, referentes tanto a seu caráter restrito, causado pela suposta exigência de pré-requisitos específicos para sua realização (“talentos”), quanto à própria natureza da satisfação que oferecem, dado o seu grau de “amortecimento” e sua baixa expressividade em relação às experiências corporais mais diretas. Ao mesmo tempo em que lhe confere caráter especial, elevado, Freud reconhece, ainda nessa passagem, a necessidade de definições mais precisas quanto à natureza da satisfação sublimatória, algo que sabidamente nunca chegou a desenvolver plenamente em sua obra. Deixa, a esse respeito, algumas questões, incluindo a de uma relação não explorada entre sublimação e trabalho, a dúvida sobre a própria consistência dos “talentos e disposições” necessários à atividade sublimatória e a forma como pode ser vista a associação entre esta e as sensorialidades envolvidas em todo processo artístico, por exemplo.

Este ponto de vagueza teórica é de especial interesse aqui. Ao enxergar as práticas envolvendo *fan fictions* como objetos artísticos, literários, inclino-me a ver, em contraste com a exigência de capacidades artísticas sugerida por Freud, a possibilidade de que a satisfação sublimatória também se dê, de algum modo, já no próprio mecanismo do fantasiar — algo que a teoria freudiana parece sugerir em outros momentos, quando compara, por exemplo, o mundo de fantasia a uma espécie de “reserva natural” do psiquismo:

O ser humano, contudo, sempre teve dificuldade em renunciar ao prazer; não consegue fazê-lo sem alguma espécie de compensação. Por isso, reservou para si uma atividade psíquica na qual concede a todas as fontes e vias abandonadas da obtenção de prazer uma nova vida, uma forma de existência na qual se veem livres das demandas da realidade e daquilo a que chamamos “prova de realidade”. Todo anseio logo alcança a forma de uma ideia de realização [de que foi realizado]; não há dúvida de que deter-se na realização da fantasia traz consigo uma satisfação, embora isso não turve o conhecimento de que não é a realidade. Na atividade fantasiosa, portanto, o homem segue gozando da liberdade frente a toda pressão exterior, liberdade a que, na realidade, renunciou há muito tempo. Ele consegue ser, alternadamente, um animal de prazer e, de novo, uma criatura sensata. (FREUD, 1916-1917, p. 401-402)

Se a fantasia possibilita ao homem sentir-se, novamente, esse “animal de prazer”, penso ser possível, ainda, associar aos deslocamentos afetivos por ela implicados alguma forma de prazer corporal, visível, por exemplo, na própria mecânica das atividades artísticas, que por vezes são bastante plásticas. Pintar, esculpir e, por que não?, escrever não deixam de envolver toque, contato com outros entes, manipulação sensorial dos objetos, tudo isso de forma fortemente associada à excitação do olhar e do mostrar, para não falar da conexão, mais visível ainda, entre a realização erótica e as artes performáticas, como a dança, o teatro e o cinema.

Tal percepção não é ignorada pelo próprio Freud em seus ensaios sobre estética, o que leva a crer que sua descrição da sublimação como “satisfação amortecida” talvez derive da mesma inclinação que o leva a postular o primado da realização genital como destino desejável para todo desenvolvimento sexual. Trata-se de uma visão algo marcada pelas concepções da época de Freud, constitutivas do caldo cultural de formação da própria psicanálise, que não se pode ignorar, tal como apontado por Foucault (1985), por exemplo (numa crítica que, ainda que muito relevante, não cabe aqui retomar). Pode-se mesmo supor que a própria dificuldade de Freud em apresentar uma formulação metapsicológica para o conceito de sublimação tenha a ver com tais barreiras culturais, que talvez também o tenham impedido de abordar mais detidamente a clara possibilidade de associação entre libido e trabalho, observável, por exemplo, nos percalços das escolhas profissionais como um todo.

Nesse caminho, proponho enfatizar o efeito psíquico da sublimação, tomada em caráter amplo, sobretudo por sua estreita correlação com procedimentos de materialização de elaborações fantasiosas sob formas culturalmente valorizadas e tranquilamente passíveis de disseminação, na direção do outro, posicionado como seu intérprete em atividades de fruição, por exemplo. Tal consideração está em consonância com a própria reflexão freudiana, quando diz que, pelo mundo da fantasia, torna-se possível a satisfação de nossos desejos menos concretizáveis, bem como seu compartilhamento:

Entre essas satisfações pela fantasia se destaca a fruição de obras de arte, em que por intermédio do artista se torna acessível também aos que não são eles mesmos criadores. Quem é receptivo à influência da arte nunca a estima demasiadamente como fonte de prazer e consolo para a vida (FREUD, 1930, p. 37)

De forma semelhante ao que propusera já em 1908, Freud nos permite supor, aí, uma cumplicidade entre autor, texto e leitor na constituição de fantasias mutuamente reconhecíveis, ainda que inconscientemente, algo que penso claramente visível nos textos de *fan fiction*. A existência ampla e múltipla destes permite imaginar que a criação literária não é tarefa restrita a poucos privilegiados, mas constitui dimensão própria ao humano, claramente observável se abandonados certos preconceitos estéticos acerca do que constitui efetivamente “a literatura”. Ademais, é preciso enfatizar que as *fan fictions* eróticas aqui analisadas certamente provocam, no leitor, reações que vão além do intelecto: pode-se supor, com relativo grau de consistência, que as cenas descritas nesses textos despertem reações físicas, corporais, afetivas, envolvendo não apenas o nojo e a angústia, mas a própria excitação sexual.

De forma resumida, nosso percurso teórico até aqui apresentou a satisfação direta, o recalque e a sublimação como alguns dos mecanismos humanos de busca por prazer e satisfação, experiências correspondentes, por sua vez, ao rebaixamento dos estímulos internos, excitações originadas no corpo. O dilema humano, em suma, está em que a realização direta de todos os componentes de sua busca por prazer não pode alcançar resultado positivo, por envolver impulsos ambivalentes, contraditórios, que o aparelho psíquico se vê obrigado a conciliar, ora ocultando alguns de seus elementos na instância do inconsciente, ora tencionando ligá-los a realizações ditas sublimadas, não associadas à satisfação direta, mas valorizadas socialmente, como a pesquisa científica e as artes. De todo modo, o insucesso dessa tentativa de compromisso é, no entanto, inevitável, dado que um tanto de realização direta parece indispensável, na concepção freudiana.

A literatura e, por extensão, a escrita e a leitura de *fan fictions*, se vistas como fonte de efetivação sublimatória, poderiam, portanto, compor o quadro dos mecanismos de satisfação que driblam o recalque, sem consistir em concretização direta, o que lhes garantiria um papel interessante, até mesmo preponderante, na economia libidinal dos que se envolvem em tais práticas. Se a lógica da sublimação for, contudo, a de obtenção de prazer, ainda que deslocada, resulta ainda incompreensível que, na produção sublimatória, abordem-se justamente questões altamente complexas envolvendo a sexualidade, as vivências infantis e o jogo de fantasias que aí se constitui. Com essa discussão, parece-me ter atingido um limite em relação ao que propõe a teorização freudiana sobre o conceito de sublimação, com uma exceção: sua articulação à

complexa noção das pulsões de morte, que mais adiante, terá grande importância na compreensão lacaniana do quadro ora analisado.

2.5. A sublimação, o narcisismo e as pulsões de morte

Por tudo o que já foi exposto e, sobretudo, pelo caráter perturbador, por vezes violento das *fan fictions* aqui analisadas, cabe retomar ainda, da teoria psicanalítica, o início dos anos de 1920, quando Freud apresentou outras articulações entre a sublimação e suas teorias pulsionais, em especial com a obra *Além do princípio do prazer* (FREUD, 1920), em que se encontra pela primeira vez formulado o conceito de uma pulsão de morte. Até esse ponto, a obra freudiana havia estabelecido uma distinção entre as pulsões ligadas à autoconservação, associadas a tendências envolvendo a alimentação e o autocuidado, e aquelas de finalidade vista como sexual, entendidas como pulsões eróticas, às quais corresponderiam os investimentos libidinais passíveis de dessexualização, por exemplo, pela via da sublimação.

Toda essa compreensão passa por uma ampla modificação teórica após a ampliação do conceito de narcisismo (FREUD, 1914b), já abordado na seção 2.4 por referência ao processo de constituição da chamada instância do Eu. Refletindo mais detidamente sobre o narcisismo, a psicanálise freudiana passou a pressupor a existência, no aparelho psíquico, de uma espécie de “(...) grande reservatório de libido, do qual essa é enviada para os objetos, e que está sempre disposto a acolher a libido que reflui dos objetos” (FREUD, 1923a, p. 305). Assim, as tendências de autoconservação também passaram a ser vistas como ligadas à energia libidinal, circunscrevendo os impulsos chamados narcísicos, em que a libido toma o próprio Eu por objeto, enquanto as pulsões até aqui ditas sexuais envolveriam, em geral, sua destinação a objetos externos. Assim, em vez de insistir numa oposição entre pulsões sexuais e pulsões de autoconservação, Freud passou a tratá-las como correlatas, ambas ligadas a componentes libidinais, diferenciáveis, em princípio, apenas por uma distinção entre a chamada libido objetal (amor a um objeto externo) e a libido do Eu (amor a si mesmo como objeto). Estes arranjos compõem, na segunda teoria pulsional freudiana, o campo das denominadas pulsões de vida, também descritas como “pulsões do Eros” (FREUD, 1923a, p. 308), cuja contrapartida estaria em outra espécie de força pulsional: a das pulsões de morte.

A complexa definição das pulsões de morte mereceria um trabalho tanto ou mais detalhado que este, razão pela qual reconheço que a apresento aqui apenas de forma superficial, tendo sempre por foco específico a compreensão das *fan fictions* cuja análise posteriormente se apresenta. Para tanto, penso ser fundamental acompanhar Freud (1923a, p. 306-308), quando,

num esforço igualmente sintético, descreveu as pulsões do Eros como ligadas às dinâmicas construção e associação empreendidas pelos organismos, ao passo que relacionou as pulsões de morte a processos de desconstrução que, trabalhando quase que em silêncio na matéria viva, parecem buscar não a sua manutenção, mas sim a própria desagregação. Correspondem, para ele, às pulsões de morte todos os movimentos agressivos que se voltam contra objetos externos e/ou ao próprio Eu, neste último caso em dinâmicas, por exemplo, autopunitivas, que aliás só se dão a ver em raros casos, como o das práticas sexuais masoquistas (relatadas, é verdade, num bom número das *fan fictions* tomadas por *corpus* neste trabalho).

A complicada reflexão sobre as pulsões de morte ocorre simultaneamente a outros importantes desenvolvimentos teóricos da obra freudiana, que podem auxiliar em seu entendimento, sobremaneira quanto à formulação da chamada “segunda tópica” de esquematização do aparelho psíquico. Outrora amparado tão-somente numa distinção entre um sistema inconsciente e um sistema pré-consciente/consciente, Freud (1923b) passa a falar, nesse momento, em um aparelho psíquico tripartido nas instâncias do Id, do Eu e do Super-eu¹⁹, que se encontram em complexa interação com a dinâmica pulsional.

O domínio do Id seria o das paixões, dos elementos pulsionais que atuam sobre os sujeitos sem atingir a superfície consciente do Eu, expressa por sua vez em representações que são articuladas de modo a se tornarem inteligíveis, através de pensamentos formulados em palavras (representações verbais), por exemplo. Numa espécie de *continuum*, Freud parece entender o Eu como uma extensão do Id modificada pelo contato direto com a realidade exterior; assim, situa no Eu o controle da capacidade motora e, por conseguinte, da possibilidade de transformar ou não em ato concreto as tendências advindas do Id. Para este, haveria apenas o princípio do prazer, enquanto que, para o Eu, a adequação à realidade agiria mais fortemente, manifestando-se, assim, por meio de todas os processos defensivos que caracterizei nesta tese ao tratar dos mecanismos de recalque, com todas as deformações envolvidas (FREUD, 1923b, p. 31).

Mas a segunda tópica freudiana descreve ainda a existência de uma porção do Eu mais ligada ao inconsciente e, portanto, mais aproximada da dinâmica de funcionamento do Id: o Super-eu, instância derivada da interiorização, pelo Eu, de princípios morais, culturais e sociais, por sua vez associados a objetos outrora investidos de libido, mas posteriormente

¹⁹ Adoto, aqui, como na maior parte das citações desta tese à obra freudiana, a tradução proposta por Paulo César de Souza (cf. notas de tradução em FREUD, 1923b), para os termos empregados por Freud em alemão, quais sejam, respectivamente, *Es*, *Ich* e *Über-Ich*.

abandonados ou perdidos pelo Eu, que então os reincorpora a si mesmo. Num processo de transformação da libido objetual em libido narcísica, pode-se perceber, na constituição da instância do Super-eu, o mecanismo psicanalítico da identificação, em que “(...) o Eu assume os traços do objeto, como que se oferece ele próprio ao Id como objeto de amor, procura compensá-lo de sua perda, dizendo: ‘Veja, você pode amar a mim também, eu sou tão semelhante ao objeto’” (FREUD, 1923b, p. 37). Freud descreve, com essa consideração teórica, a constituição de uma forma ideal do Eu, uma espécie de imagem de perfeição internalizada pelo Eu, com a qual este se mede constantemente, avaliando-se, controlando-se e, às vezes, até punindo-se.

Como já se pode intuir, a discussão dos processos de identificação que geram tal noção de uma idealização do Eu têm para Freud estreita relação ao complexo de Édipo, de modo que me reservo neste momento apenas a mencioná-los, para aprofundá-los no capítulo seguinte, em que abordarei mais diretamente a constituição de um quadro de referências literárias e psicanalíticas a respeito do incesto. Por ora, proponho apenas que se perceba a existência de certa aproximação, em Freud, entre as transformações de libido objetual em libido do Eu (narcísica) e o próprio processo de sublimação, uma vez que abandonar um objeto externo idealizado, sobre o qual recaía um tanto de energia libidinal, envolve, em alguma instância, uma transformação das metas sexuais a ele conectadas, razão pela qual Freud (1923b, p. 37) sugere estar aí o provável caminho da sublimação em geral. Nesta nova compreensão do mecanismo, Freud (1923b, p. 37) afirma corrigir algumas de suas reflexões anteriores, indicando que o grande reservatório de libido do aparelho psíquico não seria o Eu, tal qual dito anteriormente (FREUD, 1914b), mas o Id. Isso porque a essa instância seria possível investir libidinalmente, em substituição a determinado objeto externo inacessível, certos traços deste incorporados ao próprio Eu, de modo a encontrar alguma satisfação quanto a tal objeto, ainda que sob a forma de metas desviadas das funções tipicamente associadas ao sexual.

É desse modo, a meu ver, que Freud sugere que a libido narcísica possa ser entendida como um *quantum* de energia erótica dessexualizada, portanto “sublimada”, passível dos deslocamentos envolvidos com a busca por “evitar represamentos e facilitar descargas” (FREUD, 1923b, p. 56). Articula-se, assim, a sublimação tanto às pulsões de vida quanto às de morte: no primeiro caso, pela participação do processo sublimatório na constituição de uma unidade do Eu, obtida através da incorporação, por este, dos objetos em si; no segundo caso, pelo caráter dito dessexualizante da sublimação, ao qual corresponderia não apenas o rebaixamento da atividade erótica, mas também a liberação de um tanto da agressividade destrutiva que o aparelho psíquico de outro modo não se vê capaz de dissipar. Como explica

Freud, na constituição do Super-eu, com toda a sua idealização, “[o] componente erótico não mais tem a força, após a sublimação, de vincular toda a destrutividade a ele combinada, e esta é liberada como pendor à agressão e à destruição”, de modo que “o Eu, tendo controlado a libido por meio da identificação, receberia em troca a punição do Super-eu, através da agressividade misturada à libido” (FREUD, 1923b, p. 68-69).

Talvez até aqui não se tenha dado a ver de maneira suficiente a razão pela qual um processo identificatório desperte a agressividade, algo que também explorarei melhor adiante; basta que se perceba, no momento, a sugestão, por parte de Freud, da mesma ambivalência já discutida na seção 2.3, na abordagem da relação conflituosa entre amor e ódio. Entende-se, a partir daí, a respeito do Eu, que, “(...) como seu trabalho de sublimação tem por consequência uma disjunção pulsional e liberação dos instintos de agressão no Super-eu, ele se expõe, em sua luta contra a libido, ao perigo dos maus-tratos e da morte” (FREUD, 1923b, p. 71), o que encontra expressão, por exemplo, nos comportamentos autopunitivos e suicidas.

Este esclarecimento pode sugerir uma explicação para o aparecimento, no *corpus* de *fan fictions* aqui analisado, de uma série de relatos cruamente violentos, em que o componente erótico aparece associado a fantasias mais claramente agressivas e destrutivas. Se a princípio tal associação assusta ou desperta reações confusas, a reflexão teórica aqui empreendida permite compreendê-la nos termos da expressão de uma espécie de persistência dos impulsos agressivos que a dessexualização sublimatória não logrou dissipar. Tudo se passa como se a agressividade inerente aos processos sublimatórios em questão precisasse encontrar alguma via de apresentação, numa espécie de retorno ao objeto externo incorporado, o que se dá, no caso, pela via mesma da expressão artística.

Creio ter chegado, aqui, à proposição crucial pretendida com este recurso ao conceito sublimação em Freud: trata-se de que o empreendimento sublimatório talvez constitua uma das vias de dissipação não apenas de impulsos eróticos, mas também de impulsos destrutivos, por não envolver necessariamente um processo de dessexualização total, mas também de apoio em fantasias perversas, dolorosas, traumáticas. Nesse sentido, talvez se escreva uma *fan fiction* sobre incesto com cenas de intensa violência por revelar-se aí uma maneira muito menos danosa, ao próprio sujeito, de formalizar, a um só tempo, tanto impulsos eróticos proibidos quanto sua contrapartida punitiva e destrutiva. Compreendo que tal proposição, ainda que se afaste um tanto das considerações freudianas, pode encontrar nelas espaço de sustentação, e reitero que não sou o único a pensar desta maneira, como se verá, por exemplo, através do conceito de pulsão de ficção, por meio do qual considero possível estabelecer uma síntese bastante produtiva das discussões realizadas até aqui.

2.6 Freud e a literatura: pulsão de ficção

Retomo, agora, as concepções freudianas sobre a escrita literária (FREUD, 1908a), para, a partir delas, acessar o conceito, desenvolvido por Suzi Sperber (2002), de pulsão de ficção, por meio do qual considero possível alcançar uma compreensão bastante interessante quanto à articulação entre a teoria psicanalítica sobre a sublimação e a análise das práticas ligadas a *fan fictions* que retratam cenas incestuosas.

Princípio pela observação de que, embora discuta especificamente as atividades da escrita e da leitura literárias, o texto de Freud (1908a) a respeito dos escritores e seus devaneios curiosamente não menciona a noção de sublimação. Apoia-se, tão-somente, no conceito de fantasia, situando-o em posição de equivalência a outras formações do inconsciente, como os sonhos e os lapsos de fala, por meio da caracterização dos devaneios ou, mais literalmente, dos chamados “sonhos diurnos”. Por essa via é que o texto em questão estabelece a associação de semelhança, já indicada na seção 2.1, entre o fantasiar do escritor adulto e o brincar da criança (FREUD, 1908a, p. 327-328), justificada então pela consideração de que ambos se dedicam, com grande seriedade e envolvimento afetivo, a um mundo próprio, inventado nas atividades em questão a partir de um misto de elementos da realidade com construções de realização de desejos.

Ao desdobrar essa associação, Freud aponta que a fantasia do adulto, como o brincar, pode conter desde imitações da realidade externa, repetidas por seu caráter prazeroso, até reorganizações em que se substituem os elementos incômodos da realidade por outros mais satisfatórios (FREUD, 1908a, p. 330). Ele chega a sugerir que os desejos mais evidentes nas construções fantasiosas têm certa recorrência, manifestando quase sempre impulsos por um lado ambiciosos, de autovalorização, portanto mais egoístas, e por outro lado tendências eróticas, envolvendo alguma forma de vínculo amoroso com um outro. Propõe, nesse sentido, uma identificação, no campo do literário, entre escritor, leitor e personagem, indicando que, no que escrevemos e, sobretudo, no que lemos, nossa tendência é nos vermos representados no protagonista, frequentemente caracterizado de maneira heroica e idealizada, justamente para ganhar a simpatia de qualquer um que se envolva com a narrativa (FREUD, 1908a, p. 334).

Nesse sentido, o verdadeiro protagonista de uma narrativa seria, para Freud, o próprio Eu, o que explicaria a constante tentativa, numa infinidade de obras literárias, de se conferir aos heróis uma espécie de invulnerabilidade, expressa em sua capacidade de superar obstáculos e derrotas de toda sorte, de modo a alcançar o desejo comum a todo ser humano: a

felicidade final. Para Freud, mesmo nos romances psicológicos, em que se acompanha narrativamente o mundo interior de diversos personagens, em vez de um único herói, é possível vislumbrar algo como uma cisão do Eu em manifestações parciais, de tal modo que haveria uma concretização, em diferentes personagens, das diferentes tendências (muitas vezes conflitantes) que podemos experimentar em nossa própria personalidade (FREUD, 1908a, p. 335).

Essa concepção resulta muito útil, em meu entendimento, para o estudo das *fan fictions* aqui analisadas. Através dessa abordagem, é possível sugerir que tais textos se encontram em estreita relação com a formulação de fantasias ligadas ao Eu de seus leitores e escritores, donde se sugere que estes experimentam as trajetórias dos personagens de cada *fan fiction* como alguma forma de representação dos próprios conflitos, desejos e experiências. No bojo de tais reflexões, é possível reafirmar, como mostrou o estudo de Penley (1992), que o leitor e escritor de *fan fiction* podem obter seu prazer não necessariamente por identificação direta a certo personagem específico, mas por identificação a toda a narrativa produzida e, possivelmente, pela aproximação de si mesmo a personagens variados da mesma história, nas diferentes posições que aí ocupam. Tendência similar é percebida, aliás, por Busse (2006), a propósito da forma como as práticas de *fan fiction* envolvem não apenas a escrita da narrativa, mas procedimentos de escrita *de si*, em que os fãs, apresentando-se por pseudônimos que, no mais das vezes, derivam dos mesmos objetos e contextos tomados por fonte para as histórias, demonstram escrever também a si mesmos enquanto escritores e leitores dos textos em questão.

Voltando a Freud, pode-se dizer que ele aponta, ainda, alguns desdobramentos para essa compreensão acerca do trabalho do escritor, tendo em vista o resultado afetivo que suas produções costumam alcançar nos leitores. Segundo ele, um texto que posicione os personagens em uma situação violenta, assustadora, traumática, pode ocasionar, na dinâmica da escrita, uma experiência, ao contrário, prazerosa para leitor e escritor, já que “(...) muitas coisas que, sendo reais, não poderiam dar prazer, podem proporcioná-lo no jogo da fantasia, muitas emoções que são dolorosas em si mesmas podem se tornar fonte de fruição para os ouvintes e espectadores do escritor” (FREUD, 1908a, p. 328). Para Freud, isso seria possível por meio de uma relação complexa entre a fantasia e uma espécie de mistura dos tempos presente, passado e futuro.

Ele explica que o fantasiar parte, *grosso modo*, de uma vivência atual, presente, que desperta em quem a experimenta desejos poderosos, por sua vez associados a lembranças passadas, usualmente infantis, em que tais impulsos foram experimentados, de alguma forma, como satisfeitos. Tomando tais traços de recordações por material criativo, a fantasia os apresenta, então, numa versão imaginada de futuro que envolva igualmente a realização desses

desejos, a respeito dos quais se pode afirmar, portanto, que orientam uma espécie de articulação psíquica dos três tempos, pairante sobre eles, como se os atravessasse (FREUD, 1908a, p. 332).

Dessa perspectiva, a escrita literária reúne um misto de temporalidades, de elementos passados com a experiência presente e sua suposta continuidade na imaginação do futuro. Nesse aspecto, embora Freud não desenvolva uma associação desse tipo, sugiro a forte possibilidade de delinear aqui um paralelo entre tais colocações e as formulações sobre sublimação e narcisismo, em que se sugere que o retorno da libido ao próprio Eu, pela via da dessexualização, é possivelmente o caminho usual de todo movimento de sublimar (FREUD, 1923b). De certa forma, proponho com isso enxergar a produção literária como um processo de revivescência, no qual uma experiência do presente removimenta investimentos afetivos passados que, de alguma forma perdidos, já haviam sido incorporados, como precipitado, na própria constituição do Eu, e servem-lhe, agora, de material para fantasias, então formuladas fora do Eu, sob a forma de uma ação artística, criativa, no mundo. Assim, a (des)conexão entre Eu e arte, entre Eu e escrita, seria inevitável, ainda que se apresente mascarada e infinitamente múltipla por meio das deformações e deslocamentos característicos da libido dita dessexualizada (sublimada).

Essa percepção também se dá a ver na forma como Freud tematiza, em diversos momentos de seus comentários estéticos, aquilo que chamou da escolha, por parte do escritor, do material com que compor suas produções. Fica evidente, sobre isso, que Freud estende suas reflexões também a criações que não sejam propriamente descritíveis como “originais”, o que abre espaço, a meu ver, para a aplicação de suas colocações ao estudo das *fan fictions*:

E não deixemos de retomar aquele tipo de obras em que não vimos criações originais, mas elaborações de material já existente e conhecido. Também nelas o escritor conserva alguma independência, que pode se manifestar na escolha do material e nas alterações que faz nele, frequentemente substanciais. Quando o material já é dado, porém, ele tem origem no tesouro popular dos mitos, lendas e fábulas. Não excluímos absolutamente a investigação desses produtos da psicologia dos povos, mas é bastante provável que os mitos, por exemplo, correspondam a vestígios deformados de fantasias-desejos de nações inteiras, a *sonhos seculares* da jovem humanidade. (FREUD, 1908a, p. 337)

Assim, pode-se dizer que a seleção do material para uma criação literária está ela própria carregada não apenas com fantasias oriundas da vivência do próprio escritor, mas também por aquilo que, nelas, toca as experiências culturais dos grupos humanos em geral, nas suas diferentes escalas de organização. As *fan fictions* aqui estudadas podem certamente ser listadas entre esse tipo de produção literária, tanto porque promovem uma articulação entre elementos do presente, do passado e, por antecipação, do futuro, quanto porque revelam, a partir

do material de que se constituem, inspirações não redutíveis apenas às referências culturais do entretenimento contemporâneo, mas também de alguma forma aparentadas à abordagem, pela mitologia e pelos clássicos da literatura, da complexa questão do incesto. Este talvez seja, aliás, o traço que nelas mais impressiona: a aparição, em contexto tão atual, de narrativas tão fortemente associáveis ao mito de Édipo e a outras narrativas consagradas que têm por centro o incesto.

Freud (1908a) aponta, ainda, como já indicado na seção 2.1, que a definição do material em que se baseia determinada forma de escrita influencia fortemente o efeito poético que esta têm sobre seus leitores, derivado da capacidade do escritor de acobertar, sob o tecido da narrativa, fantasias amplamente difundidas, cujo compartilhamento explícito causaria, no entanto, desconforto, tensão ou vergonha. No caso das *fanfics*, observa-se que a transposição de um material tomado por fonte para outra versão, alterada e desviada, provoca, por um lado, a impressão de um distanciamento entre texto e leitor necessário à fruição da atividade da escrita em si. Se analisado mais detidamente, porém, tal conjunto de transformações pode ser entendido, por outro viés, como uma forma sutil de apossamento, por meio da qual algo do escritor de certo modo emerge de (e se difunde sobre) determinados objetos midiáticos, acabando por recriá-los conforme os interesses afetivos e pessoais envolvidos.

Com efeito, em seus comentários estéticos a obras literárias e artísticas de modo geral, observa-se que Freud desenvolve justamente essa linha de análise, buscando evidenciar — através da observação detalhada dos recortes de cada material usado como fonte e das alterações de conteúdo empreendidas — indícios de fantasias inconscientes que possam subjazer ao produto artístico, as quais seriam a causa também para os efeitos experimentados pelos leitores da obra. É assim, por exemplo, que Freud analisa o prazer despertado por peças teatrais trágicas, repletas de cenas dolorosas e personagens violentos que ele chama de “psicopáticos” (FREUD, 1905b), bem como a recorrência misteriosa, na obra de Leonardo da Vinci, do sorriso de Monalisa, que provoca impressões múltiplas em cada observador (FREUD, 1910), ou ainda a curiosa forma estética em que se apresentam os signos religiosos judeus na escultura do Moisés de Michelângelo (FREUD, 1914a).

Embora neste último caso pareça sugerir que o interesse na fruição artística está em deduzir, de alguma forma, as intenções do artista, Freud nos leva, no próprio desenrolar de suas análises, a considerar que o criador de uma obra de arte, ainda que certamente experimente o impacto do contato com o material manipulado, talvez não produza necessariamente com clareza consciente quanto à natureza última das associações fantasiosas que sua obra pode sugerir. A discussão acerca da obra de Da Vinci (FREUD, 1910), por exemplo, indica

justamente que não saber ou mesmo não querer saber são possíveis motivações para um artista criar, como se o fazer artístico constituísse em si mesmo uma forma de buscar alguma organização de experiências e fantasias que se acham difusas, ou de ocultar pensamentos de outra maneira excessivamente incômodos, angustiantes.

Destarte, torna-se possível compreender melhor as razões para que, no processo criativo, escritores e outros artistas deem espaço não apenas a retratações do que é notadamente prazeroso, mas também a expressões do sinistro, do doloroso e daquilo que Freud (1919b) analisou, por exemplo, sob a alcunha de *das Unheimliche*. Esse vocábulo alemão de difícil tradução é empregado para descrever uma espécie de efeito de inquietação produzido pela manifestação estranhamente familiar de algo que retorna onde não deveria estar. Ao tratar dessa discussão, Freud (1919b) elenca uma série de elementos de obras literárias que produzem um a sensação do *Unheimliche*, de inquietação e estranhamento, a partir de uma espécie de engano ao leitor. É o que ocorreria, por exemplo, em obras marcadas pela categoria literária do duplo, em que um personagem parece, surpreendentemente, encontrar a si mesmo em ocasiões diversas, envoltas numa atmosfera de mistério e confusão (como vejo, por exemplo, na obra *O homem duplicado*, de José Saramago, para citar apenas uma delas).

Freud (1919b) cita outros exemplos, como o efeito perturbador de obras que mencionam os mortos e alguma espécie de possibilidade misteriosa quanto ao seu retorno, ou ainda aquelas em que se constroem manifestações do sinistro num mundo ficcional cuja dimensão sobrenatural havia sido cuidadosamente ocultada ao leitor. Tais reflexões oferecem não apenas inspiração metodológica para este estudo, mas sugerem um caminho bastante interessante à reflexão sobre o incesto na literatura, uma vez que reconhecem nesta a possibilidade de proporcionar experiências que não parecem, a princípio, claramente associáveis a vivências de prazer. Nesse contexto, Freud (1919b, p. 374) reitera que a escrita literária oferece intensa liberdade criativa ao escritor, ao qual se torna possível, a depender de sua habilidade, conduzir o leitor a variados estados de ânimo, obtendo muitas vezes efeitos variados a partir de um mesmo material poético:

(...) o reino da fantasia tem, como premissa de sua validade, o fato de seu conteúdo não estar sujeito à prova da realidade. O resultado, que soa paradoxal, é que *na literatura não é inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real, e que nela existem, para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida.* (FREUD, 1919b, p. 372, grifos do autor)

Nessa toada, Freud (1919b) busca explicar mais minuciosamente a forma como determinada obra artística pode alcançar, por efeito, a sensação que se costuma descrever como

a do *Unheimliche*. Após uma demorada revisão vocabular, em que discute diferentes acepções para o termo, Freud sugere entendê-lo (de forma similar a algumas propostas de traduções brasileiras dessa obra) como efeito do que é, ao mesmo tempo, *estranho* e *familiar*. Numa formulação que será bastante produtiva a este estudo, Freud indica que “(...) o inquietante [no original, *das Unheimliche*] é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”, propondo-se justamente a tentar analisar “sob que condições o familiar pode tornar-se inquietante, assustador (...)” (FREUD, 1919b, p. 331).

Nesse mesmo sentido, Freud caracteriza o inquietante como “algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu” (FREUD, 1919b, p. 360), numa possível analogia com a possibilidade de retorno daquilo que, pela via das defesas psíquicas, foi recalçado e ocultado no inconsciente. Por isso, dirá Freud que o sentimento *unheimlich* pode ter sua origem em alguma forma de revivescência de fantasias que já haviam sido superadas ou que se achavam inacessíveis ao leitor por meio do recalque. Tudo se passa como se, na experiência do inquietante, ocorresse “(...) um conflito de julgamento sobre a possibilidade de aquilo superado e não mais digno de fé ser mesmo real” (FREUD, 1919b, p. 372), razão pela qual a literatura, em si mesma portadora de um tecido ficcional posicionado entre a realidade externa e a realidade psíquica da fantasia, apresenta-se como forma tão propícia à produção de tal sensação.

Para o interesse deste trabalho, vale indicar que o efeito típico do *Unheimliche* freudiano é claramente notável na leitura das *fan fictions* sobre incesto, já que o próprio tema vem a acionar, segundo o entendimento que aqui adoto, vivências infantis em sua maioria fortemente recalçadas. Nas narrativas analisadas, percebe-se, nesse sentido, uma espécie de retratação ambivalente de experiências desse tipo, já que, ao mesmo tempo em que assumem a feição narrativa de algo literalmente familiar, porquanto relativo à família (ou, em alemão, a *Heim*, ao “lar”, à “casa”), produzem também, por atualização de fantasias há muito entendidas como proibidas, condenadas, um efeito estranhamente incômodo, perturbador, inquietante.

Pode parecer que há algo de paradoxal no que até aqui foi exposto. Se a literatura se oferece, enquanto experiência de sublimação, como mecanismo à externalização e ao compartilhamento disfarçado (por assim dizer), entre o escritor e seus leitores, de fantasias de realização de desejo, como explicar que dessas realizações possam derivar experiências que não são de todo prazerosas, mas que geram, muitas vezes, sentimentos em algum aspecto desconfortáveis, como o associado ao *Unheimliche* (FREUD, 1919b)? Se a fruição literária permite, como sugeriu Freud (1908a), o rebaixamento das tensões relacionadas a nossos desejos proibidos, uma vez que nos dá condições de os experimentarmos sem sofrer as diretas

consequências que trariam na vida real, como explicar que, em face deles, possa se produzir em nós também a perturbação, justamente como experiência de retorno do proibido?

Tais indagações teóricas abrem esta discussão à contribuição de outros autores, a começar por Suzi Sperber (2002), que também as levantou quando propôs discutir a brincadeira infantil do *fort-da*, analisada por Freud (1920) no texto em que este apresenta sua formulação, igualmente paradoxal, a respeito da oposição dinâmica, no aparelho psíquico, entre as pulsões de vida e as pulsões de morte. Como o próprio Freud (1908a) já havia também associado o fantasiar do escritor à brincadeira da criança, a análise dessas reflexões oferece grande contribuição à compreensão de narrativas de incesto como as que aqui se analisam, por permitir operar uma articulação entre fios teóricos que, de outro modo, talvez parecessem por demais embaraçados.

Em certo momento de *Além do princípio do prazer*, Freud (1920) descreve o jogo infantil de seu neto, que, com dezoito meses de vida, punha-se, nos momentos de ausência da mãe, a brincar com um carretel de madeira enrolado num cordão. O jogo desperta a atenção de Freud por envolver dois momentos: primeiro, o garoto lançava o carretel, ainda que seguro pelo cordão, para dentro do cortinado do berço, de forma que desaparecesse, enquanto produzia o som de *o-o-o-o*; em seguida, o menino puxava o objeto de volta, também por meio do fio, saudando-o, quando reaparecia fora do berço, com a alegre exclamação *da*, que, em alemão, pode ser entendida como “está aqui”. Por oposição a esse *da*, Freud (1920, p. 172), com a ajuda da mãe do bebê, interpretou o primeiro som como referência a *fort* ou, em alemão, “foi embora”, numa análise que nos será importantíssima, porque extensível, em minha opinião a partir de Sperber (2002), à compreensão da atividade literária e das artes de modo geral.

A brincadeira em questão, reproduzida seguidas vezes pela criança, é vista por Freud (1920) como expressão de uma compulsão à repetição, semelhante à que ele percebia no tratamento das neuroses. Com efeito, seus pacientes pareciam ser tomados por uma espécie de imperativo que os levava, quando em contato com memórias dolorosas, a experimentá-las não como recordações, mas como vivências atualizadas, repetidas de maneira cíclica, como se fossem experiências em tudo associadas ao tempo presente (FREUD, 1920, p. 177). O jogo infantil do *fort-da* é associado por Freud a essa série por envolver, ainda que nas formas absolutamente específicas de que dispõe o bebê, a reprodução de um evento altamente desprazeroso para uma criança muito pequena: o afastamento de sua mãe, que em geral é vivido como abandono e desamparo, experiências de angústia. Questionando-se sobre uma razão para a criança incorrer na constante e alegre repetição de uma cena que se podia presumir dolorosa, Freud interpreta que o jogo

estava relacionado à grande conquista cultural do menino, à renúncia pulsional (renúncia à satisfação pulsional) por ele realizada, ao permitir a ausência da mãe sem protestar. *Compensava* a si mesmo, digamos, ao encenar o desaparecimento e a reaparição com objetos que estavam ao seu alcance (FREUD, 1920, p. 173, grifo meu)

Dessa forma, Freud (1920) oferece aí a possibilidade de compreender a compulsão à repetição como um mecanismo similar ao dessa brincadeira, que pode oferecer compensação a uma experiência dolorosa justamente ao reencená-la como jogo — ou, no caso da clínica psicanalítica, como relato. Isso ocorreria porque aquele que empreende a transformação de um acontecimento em jogo ou relato passa de uma posição passiva, de quem apenas viveu a experiência dolorosa, a um papel ativo, em que, pela via criativa, vê-se capaz de manipular algumas das variáveis da situação tomada para recriação. Mais que isso, Freud (1920) observa que a reencenação da cena dolorosa permite à criança uma espécie de vingança, em que destina a outro objeto (no caso, o carretel) a vivência de abandono que havia experimentado em si mesma.

Dessa forma, em síntese, pode-se pensar o brincar infantil como expressão de duas tendências humanas, que aqui irei transpor adiante à discussão da escrita literária enquanto prática:

Vê-se que as crianças repetem, brincando, o que lhes produziu uma forte impressão na vida, que nisso reagem e diminuem a intensidade da impressão e tornam-se, por assim dizer, donos da situação (...). Quando passa da passividade da experiência à atividade do jogo, a criança inflige a um companheiro de jogos o que lhe sucedera de desagradável, vingando-se, assim, na pessoa desse substituto (FREUD, 1920, p. 174-175)

Como se vê, em suas reflexões sobre o jogo do *fort-da*, o próprio Freud recupera o paralelo, já apontado em textos anteriores (FREUD, 1905b, 1908a), entre a brincadeira infantil e a encenação adulta. A associação fica evidente, por exemplo, no caso das tragédias clássicas, que parecem ter sido criadas como se o dramaturgo buscasse efetivamente vingar-se do espectador, ao colocá-lo diante de situações tão perturbadoras e dolorosas. Não obstante, as plateias em geral acompanham esse tipo de drama com “elevada fruição” (FREUD, 1920, p. 175), talvez porque, ao mesmo tempo em que se identificam com os personagens, sofrendo com eles, também os reconhecem como um outro, no que experimentam certa forma de alívio pela constatação de que não são verdadeiramente eles que estão a sofrer os males representados.

Precisamente neste ponto entrevejo a reflexão de Sperber (2002) a respeito do que chamou de uma pulsão de ficção, cuja atuação, constante no ser humano, consolida-se nos mais

diversos arranjos sociais, históricos e culturais. Ocorre que, para Sperber (2002), a existência de uma disposição à efabulação (isto é, à criação de histórias) mostra-se evidente tanto no jogo do *fort-da* quanto na escrita literária, e pode ser impulsionada justamente por eventos externos dolorosos, produtores, no aparelho psíquico, de demandas por elaboração e retorno ao estado de equilíbrio, objetivos típicos da dinâmica pulsional.

Uma vez que uma vivência dolorosa e traumática é experimentada, fundamentalmente, como algo da ordem do excesso, dificilmente dissipável e altamente fragmentário, sua reencenação criativa pode ser interpretada como uma tentativa de reorganização, operada pela via da articulação narrativa de “um contexto de ação, personagem, relações, projeções do vivido” (SPERBER, 2002, p. 266). Assim, no entendimento de Sperber (2002), através da escrita, da arte ou mesmo do jogo, o sujeito

[p]rojeta o evento historicizável (diacrônico) para fora de si, em um construto a rigor ficcional (e neste momento sincrônico). Esta ficção se estrutura de acordo com certas funções e requer uma série de instrumentos que ultrapassam o que se tem convencionalmente como discurso. Vai além da palavra (oralidade), de certa forma corporificada, e do corpo, do qual emana uma qualidade do sentir, uma energia que se manifesta independente ou para além do movimento, isto é, da gestualidade. Vai sobretudo além da subjetividade, incluindo outra e trabalhando a relação de ambas com o mundo, dentro do universo que se apresenta como eixo. Tudo inserido na mesma efabulação, que precisa de um recurso que indicie a temporalidade transcorrida e vivida e a espacialidade (constituída de diferentes espaços). (SPERBER, 2002, p. 266)

Como se vê, em tal descrição do processo artístico, Sperber (2002) lhe confere uma qualidade transcendente, uma vez que atribui ao escritor, ao artista e mesmo à criança que brinca a possibilidade de, através de sua obra ou de seu jogo, observarem a si mesmos como objeto externo, cujas experiências, porque materializadas, tornaram-se passíveis de ser compartilhadas e vividas, ainda que a seu próprio modo, também pelos outros. Assim, através da efabulação, certa vivência traumática e dolorosa, que insiste em retornar, pode passar a repetir-se sempre de outro modo: sua formulação em gestos, no corpo, em palavras ou em qualquer outra forma material permite a seu criador e aos possíveis receptores lhe atribuírem sentidos novos, sempre outros, modificados, renovados, de uma forma tal que, sob a mera forma de uma recordação da experiência, talvez não pudessem ser traçados.

Dessa forma, a experiência da repetição não se configura apenas como experiência de estagnação, mas como busca constante por ampliação dos sentidos, demanda pulsante por reelaboração, que tenciona em última instância organizar o vivido, conferindo-lhe um novo sentido global (SPERBER, 2002, p. 267-268). Isso só é possível porque o objeto artístico produzido, nas palavras de Sperber, adquire autonomia:

Poderá ser ouvido e contemplado de modo a extrair o episódio do âmbito do outro para inseri-lo no âmbito do próprio, do eu. Do âmbito de um incognoscível para um sentido; de um eu para outro eu. A ficcionalização é, pois, instrumento de transferência. Não se trata de deslocamento de sentido, mas de deslocamento de sujeito. O sujeito primeiro é objetualizado (até fisicamente, através do carretel), enquanto o objeto, o receptor, sofrente do evento primeiro, é convertido em enunciador, em narrador privilegiado, que se distancia do evento e de si mesmo, ainda que minimamente, para transformar a dor em sentido — repito, através da ficção. (SPERBER, 2002, p. 268)

Por tudo isso, proponho articular as colocações de Sperber ao próprio conceito freudiano de sublimação, em sua estreita relação ao narcisismo. Se Freud (1923b) demonstra compreender a sublimação como algo da ordem da transformação de libido objetal em libido narcísica (libido do Eu), num caminho que implica o abandono das metas sexuais em relação ao objeto em questão, sugiro compreender a efabulação como uma etapa seguinte a essa, no processo de uma nova externalização da libido em questão. Esta passa, então, a investir o próprio empreendimento da criação de seus novos objetos, autônomos, que, por sua vez, reposicionam aquele que cria, inserindo-o no que Sperber (2002, p. 274) chama de um tempo cíclico, em que opera uma “reciprocidade constitutiva de sentido”. Na temporalidade cíclica da efabulação, há “um processo de ricochetes” (SPERBER, 2002, p. 274), em que a libido objetal retorna ao próprio Eu e projeta-se sobre um novo objeto, criado sob medida para isso, a partir do qual pode, em seguida, empreender novo retorno ao narcísico, e assim sucessivamente, num verdadeiro jogo espelhado.

Desse ponto de vista, pode-se ver a sublimação como um processo cíclico de busca por linguagens, por ordenações materiais que permitam a inserção das experiências vividas nessa estrutura espiral transcendente de (auto)reconhecimento do próprio desejar e de sua incompletude. Bem por isso, torna-se absolutamente compreensível que as situações transformadas em texto, em jogo, em cena, em arte sejam tão frequentemente associáveis a momentos conflituosos, a experiências dolorosas de perda e de passagem, e até a vivências muito mais afeitas ao *Unheimliche* que ao prazer em si mesmo. Assim, penso que, com frequência, *sublima-se justamente aquilo que se quer transformar em prazer*, muito mais que o que é puramente prazeroso em si mesmo. Com base nisso, Sperber (2002) percebe no humano uma demanda pulsional por elaboração, que nos impõe constantemente acompanhar as circunstâncias externas através de processos internos simultâneos, que objetivam alcançar expressão material significativa de nossas vivências, especialmente quando dolorosas, de maneira a reposicioná-las, transformando o que é da ordem apenas do intuído, experimentado, para o que pode ser conhecido e elaborado.

Por isso, Sperber (2002) propõe conferir à efabulação o estatuto de “pulsão de ficção”, que tem por fonte toda sorte de experiências incômodas, a partir das quais o aparelho psíquico se põe a trabalhar tendo por objetivo uma forma de satisfação sublimada, em que o alívio e o prazer se alcançam pela via da elaboração e do reconhecimento, em formas articuladas, daquilo que outrora foi vivido como excessivo e incompreensível. Nas palavras dela:

O impulso que corresponde à pulsão de ficção é o de dar alguma forma e sentido (juntos) a um evento vivido através de recursos diversos, que podem incluir a palavra, dentre outros. Alguns foram vistos no episódio *fort-da*. Outros seriam a imagem concretizada em figuras desenhadas, pintadas, esculpidas, moldadas ao longo da história. A pulsão de ficção não é um substituto da cena (infantil ou do adulto). Ela corresponderia a um forte impulso para o conhecimento através de uma representação. (SPERBER, 2002, p. 285)

Assim, pode-se dizer que os elementos teóricos levantados até aqui convergem na pressuposição de que as *fan fictions* ora estudadas sejam produzidas justamente por uma inclinação ligada a essa pulsão de ficção, o que evidencia uma busca, por parte de quem as produz, por ampliar seu conhecimento e sua capacidade ativa e elaborativa em relação a experiências da ordem do obscuro, do doloroso, do traumático, do conflituoso. Amparado em Sperber (2002), sugiro que não se trata, necessariamente, de vivências violentas em sentido estrito (ainda que alguns casos de *fan fictions* tragam componentes de extrema violência), mas simplesmente de experiências de confronto, de passagem, de transformação. Tal interpretação condiz muito com a expressiva presença de adolescentes envolvidas no universo do *fandom*, dado que a adolescência é um período sabidamente marcado por conflitos das mais diversas ordens, relacionados sobretudo à maturação sexual e ao ingresso no universo adulto.

Em meu entendimento, no impulso de tornar articulável aquilo que se lhe afigura disforme, o escritor de *fan fiction* empresta da cultura materiais que o auxiliam no processo e que oportunizam, ademais, a associação a outros que também (se) reconheçam (n)as narrativas emprestadas. Desse ponto de vista, a efervescência de cenas incestuosas com diferentes graus de violência torna-se, a meu ver, bastante compreensível, uma vez que as relações familiares, e seu aspecto incestuoso, são componente fundamental das experiências primordiais do humano, nas suas mais diversas formas de organização sociocultural, conforme desenvolvo mais adiante, no capítulo 3.

Antes de abordar a questão do incesto mais diretamente, no entanto, é preciso destacar que estes percalços de elaboração encontram eco também na proposição lacaniana de resgatar o conceito de sublimação a partir de Freud. A própria Sperber (2002) lança mão da

noção lacaniana de imaginário, bem como da referência aos processos metafóricos e metonímicos, como elemento de constituição de sua teorização. Dessa forma, para encerrar a discussão teórica acerca da sublimação, apresentarei agora as interfaces que certo recorte do pensamento de Jacques Lacan pode oferecer à reflexão freudiana sobre as artes, tendo em vista especificamente o papel dedicado à linguagem em sua obra.

2.7 A contribuição lacaniana: o inconsciente como linguagem

A articulação entre conceitos psicanalíticos de Freud a Lacan é tema de uma infinidade de trabalhos bastante complexos no campo da psicanálise e da filosofia, a exemplo dos de Safatle (2006) e Metzger (2017), para citar apenas duas das produções que me inspiraram esta abordagem. Portanto, antes de empreender qualquer incursão no pensamento lacaniano, quero reconhecer, com ênfase, o caráter limitado do recorte por meio do qual me proponho aqui a retomá-lo. Ainda assim, creio que tal procedimento sintético encontra amparo e relevância, porquanto esta não é uma tese em psicanálise, mas em Linguística Aplicada, de modo que se inspira na proposta transdisciplinar característica desse campo de estudos nos últimos anos para propor aportes teóricos de outras formas do conhecimento, conforme suscitados pelo próprio objeto pesquisado. Evidentemente, não é possível aqui revisar por completo nem a teoria freudiana, nem a ampla contribuição e a rediscussão que a ela oferece Lacan, mas penso ser possível consolidar, a partir de reflexões específicas deste último acerca do inconsciente e da sublimação, uma complementação ao dispositivo teórico-analítico aqui engendrado em vistas de uma observação mais rica das *fan fictions* em discussão.

Para tanto, é preciso iniciar, ainda que de forma drasticamente abreviada, por alguma compreensão clara e utilizável acerca dos registros do Imaginário, do Simbólico e do Real na reflexão lacaniana, que os apresenta de maneira transversal ao longo de sua obra. Com esse objetivo, atendo-me aos dois primeiros nesta seção, principiando pelas considerações sobre o narcisismo associadas ao que Lacan chamou de “Estágio do Espelho” (LACAN, 1948, 1949), bem como na conferência nomeada justamente por *O Simbólico, o Imaginário e o Real* (LACAN, 1953), e no escrito que detalha o sentido de se pensar que o inconsciente tem funcionamento estruturado como linguagem (LACAN, 1957).

A formulação dos três registros de inscrição da experiência subjetiva pode ser entendida como um resgate, no pensamento de Lacan, do tratamento freudiano ao inconsciente, enquanto instância psíquica de funcionamento sistemático, organizado sobretudo, como abordado na seção 2.2, pelos mecanismos de deslocamento e condensação. Em sua elucidação,

acompanharei, como na sugestão de Safatle (2007), uma retomada de inspiração cronológica, uma vez que é comum, nos estudos de Lacan, a percepção de que sua obra debruçou-se, por longos períodos, primeiramente na questão do Imaginário, seguida por elaborações mais claras acerca do registro do Simbólico e, finalmente, em discussões mais focalizadas na instância do Real, tomado por relação à sublimação na seção 2.8, que segue a esta. Faço notar, ainda, que a leitura lacaniana a respeito do complexo de Édipo e do incesto propriamente dito serão incorporadas ao capítulo 3, que tem essa discussão como enfoque específico.

A princípio, pode-se pensar, com a noção de Imaginário, a existência de um acordo teórico entre Freud (1914b) e Lacan (1948, 1949) no que diz respeito à constituição do Eu: ambos o compreendem não como instância já dada de antemão, mas construída ao longo do processo de desenvolvimento da criança humana, sobretudo por meio de sua relação com aquele que lhe oferece os cuidados fundamentais, posição usualmente referida como a da Mãe, ou da função materna. Para Lacan (1949), um dos momentos fundantes da constituição desse Eu, correspondente ao que Freud (1914b) indicou como um primeiro momento do narcisismo, é o chamado “Estágio do Espelho”, metáfora especular por meio da qual Lacan (1949) oferece um primeiro esclarecimento sobre o que viria a constituir sua noção de Imaginário. Tal estágio, que se dá em geral entre os seis e os dezoito meses de vida da criança, refere-se ao momento em que esta passa a reconhecer-se como totalidade na própria imagem refletida em um espelho, processo que só é possível por meio da relação com um outro ser humano, que oferece ao bebê, de maneira fundante, testemunho desta visão de completude de si (LACAN, 1949).

Embora Lacan (1949) se baseie, para tais colocações, em estudos sobre as diferentes reações que os humanos, em contraste com outros primatas, demonstram diante da própria imagem refletida em espelhos, a concepção do estágio em questão é independente, em verdade, de um real contato material com superfícies espelhadas: a imagem especular totalizante refere-se, em sua teorização, à presença de um semelhante humano, por meio de quem se apresenta ao bebê uma imagem completa do que seria seu Eu, algo que essa criança é, então, até fisiologicamente incapaz de experimentar por si só. Assim, no momento em questão, o sujeito humano em formação vivencia antecipadamente, pela via da “identificação espacial” a uma imagem completa, a sensação de uma “totalidade ortopédica” (LACAN, 1949, p. 100), que vem a recobrir a fragmentada experiência concreta através da qual vive seu corpo, então (des)governado pelas dinâmicas pulsionais.

A esta totalidade dita ortopédica pode-se pensar que corresponde, pois, o registro lacaniano do Imaginário, inaugurado por uma primeira impressão de completude que, contudo,

rapidamente revela seus próprios conflitos, a partir da relação dual com este outro que o constitui:

O que é o Estágio do Espelho? É o momento em que a criança reconhece sua própria imagem. Mas o Estágio do Espelho está bem longe de apenas conotar um fenômeno que se apresenta no desenvolvimento da criança. Ele ilustra o caráter de conflito da relação dual. Tudo o que a criança aprende nessa cativação por sua própria imagem é, precisamente, a distância que há de suas tensões internas, aquelas mesmas que são evocadas nessa relação, à identificação com essa imagem. (LACAN, 1956-57, p. 15-16)

Penso, portanto, que, na concepção lacaniana, a constituição primária do narcisismo, que Freud (1914b) descreveu pelos termos do chamado “Eu ideal”, pode ser interpretada, na teorização do Estágio do Espelho, como a constituição de um engodo, em que a criança humana, ao receber as cenas e imagens que o outro lhe oferta, passa a identificar-se com uma unidade ilusória de si mesmo, alienando-se de sua própria subjetividade (LACAN, 1956-57). Por isso, Lacan empregará, para se referir a esse tecido idealizado de imagens, a noção de fantasma, descrevendo-o como uma espécie de revestimento imagético que estrutura a percepção do Eu, por si mesmo, como objeto — evidenciada, textualmente (LACAN, 1948), pelo uso do pronome oblíquo da primeira pessoa (em francês, *moi*), por oposição à sua forma no caso reto (*je*).

Com essa compreensão do Imaginário, Lacan (1956-57) indica que a díade entre o bebê e este outro em função materna será a origem de uma infinidade de conflitos, uma vez que, na sua perspectiva, o sujeito humano, apesar de não coincidir com a imagem que lhe é oferecida de si mesmo, está vinculado de modo inevitável, por sua condição de desamparo, fragilidade e impotência, a esse que lhe oferece os cuidados fundamentais. Assim, passa a destinar ao *moi* amplos investimentos de sua libido, o que se evidencia, por exemplo, na alegria com que um bebê costuma reagir ao ver (neste caso, concretamente) a própria imagem refletida num espelho. Nos próprios termos de Lacan, “[e]ssa relação erótica, em que a pessoa se fixa numa imagem que o aliena em si mesmo, eis aí a energia e a forma de onde se origina a organização passional que ele irá chamar de seu eu” (LACAN, 1948, p. 116), tomada como condição à manutenção do amor do outro e, por conseguinte, como peça indispensável à evitação do desamparo. Assim, Lacan (1948) vê aí a própria origem de diversos embates envolvendo a inveja, a rivalidade e a competitividade do sujeito, despertada nos momentos em que os ideais que compõem o *moi* são associados a outros sujeitos, vistos então como inimigos a serem eliminados, supostamente por reunirem em si elementos que garantiriam a preferência por parte da Mãe, por exemplo, com conseqüente abandono do Eu do sujeito.

O caráter falseado do Imaginário, ao indicar que o sujeito humano não é idêntico à imagem que faz de si mesmo, implica justamente postular, como Freud, a existência de algo para além do Eu, algo que lhe escapa, algo que nos faz menos indivíduo, no sentido etimológico do termo, entendido enquanto entidade indivisível, autônoma, dotada de uma intencionalidade clara a guiar suas ações. Para Lacan (1957), a grandeza da descoberta freudiana está justamente na indicação, sugerida por meio do Imaginário, de que o sujeito humano não é um indivíduo, precisamente porque está dividido, submisso à ordem de seu inconsciente, que se manifesta, sobretudo, em fenômenos como o sonho, chiste, o lapso de fala e o sintoma psicanalítico. Trata-se de um sujeito excêntrico, descentrado, porque tomado pelas determinações de algo outro que fala em si:

Qual é pois esse outro a quem sou mais ligado que a mim, visto que no seio mais consentido de minha identidade a mim mesmo, é ele que me agita? Sua presença não pode ser compreendida senão a um segundo grau da alteridade, que desde então o situa ele própria em posição de mediação em relação a meu próprio desdobramento de mim mesmo como de um semelhante (LACAN, 1957, p. 247, com união de dois parágrafos contíguos).

Nessa acepção, é lícito observar que Lacan destaca a partir de Freud, com radicalidade, o papel da alteridade na constituição subjetiva do humano, indicando que é por meio dela que se recebem, por um lado, o conjunto fantasmático das imagens originárias que constituem a ilusão do imaginário, bem como esse “segundo grau da alteridade”, que, em Lacan (1957) é indissociável da relação humana com a linguagem. Assim, se o registro do Imaginário é associado à chamada função do cuidado materno, a este semelhante mais próximo da criança, o registro do Simbólico, por sua vez, é associado ao chamado grande Outro da teoria lacaniana, por referência, justamente, a todo o conjunto de disposições sociais pré-estabelecidas às quais cabe ao sujeito, quando chega ao mundo, conformar-se. A instituição dessa ordem, deste grande Outro do Simbólico, corresponde, pois, à inserção da linguagem no processo de subjetivação enquanto fator organizador da experiência humana, no sentido de que o inconsciente se organiza e se dá a ver justamente pela via dos símbolos.

É de fato assim que devemos entender o simbólico de que se trata na troca analítica. Quer se trate de sintomas reais ou atos falhos, ou o que quer que seja que se inscreva no que encontramos e reencontramos incessantemente, e que Freud manifestou como sendo sua realidade essencial, trata-se, ainda e sempre de símbolos, e de símbolos organizados na linguagem, portanto funcionando a partir da articulação do

significante e do significado, que é o equivalente da própria estrutura da linguagem (LACAN, 1953, p. 23)²⁰

Aqui, percebe-se um tanto da discussão de Lacan a respeito da linguística saussureana (SAUSSURE, 1916), reconhecida como fonte da perspectiva estruturalista que dominou diversas das ciências humanas ao longo do século XX. Por essa via, Lacan formula que o Inconsciente, da maneira como o descreve Freud, é estruturado como linguagem, e de uma forma tal que o sujeito humano não se encontra em lugar de fazer uso dessa linguagem enquanto instrumental, mas antes está em posição de sujeição a ela, uma vez que “(...) o sujeito, se parece servo da linguagem, ele o é mais ainda de um discurso em cujo movimento universal seu lugar já está inscrito desde seu nascimento, ainda que seja apenas sob a forma de seu nome próprio” (LACAN, 1957, p. 226).

Antes de esclarecer em que consiste o registro lacaniano do Real, cabe apontar uma implicação fundamental que essa maneira de entender as reflexões freudianas pode oferecer ao que já constituí, ao longo desta tese, em relação à escrita e à leitura de *fan fictions* a respeito do incesto. Ocorre que, em Sperber (2002) e, há que se dizer, até no próprio Freud (1908a, ou mesmo em 1914a), a análise de peças artísticas e literárias pode incorrer na leve sugestão de que a realização artística se dá de forma deliberada, como se o escritor, por exemplo, lançasse mão da linguagem enquanto ferramenta para traduzir os elementos desordenados que lhe dominam o inconsciente, aí visto não como linguagem, mas como um conjunto de disposições caóticas de manifestações pulsionais.

Ora, a esse respeito, Sperber (2002, p. 285) sugere que a pulsão de ficção parece buscar estruturar pensamentos ainda não formulados, em princípio bastante obscuros, pela via da narrativa. Para Lacan (1957), contudo, o inconsciente, lugar do Simbólico, não constitui uma tal instância de obscuridade, mas estrutura-se, ele próprio, como linguagem, porque não conhece senão os elementos do que a linguística chama de significante (LACAN, 1957, p. 253), nos quais vem a sustentar-se o significado, a ser produzido sempre pelo próprio ordenamento em relação a outros significantes.

Por isso, pode-se dizer que Lacan empreende uma subversão da leitura clássica da linguística saussureana, para a qual a língua devia ser entendida (SAUSSURE, 1916) como sistema de signos, cada qual correspondente a uma associação entre um significado e um

²⁰ Como se vê, Lacan (1953) se refere, aqui, como em boa parte de sua obra, ao contexto específico da situação de análise (“troca analítica”). Cabe frisar, nesse sentido, nosso gesto de transposição, a partir do qual, na esteira de outros pesquisadores como Safatle (2007), Metzger (2007) e a própria Sperber (2002), lançamos mão das reflexões lacanianas para compreender outros contextos, que não a clínica.

significante específicos. Para Lacan (1957), a demonstração saussureana a esse respeito é lida com excessiva ênfase na dimensão do significado, de forma tal que ao significante ficaria relegada certa fixidez, como que uma obrigação de corresponder a um determinado significado, donde resultariam os traços mais relevantes da significação a ser apresentada como resposta ao problema do sentido²¹. De forma similar, mesmo com todas as contribuições que oferece ao formular a primazia do inconsciente sobre o humano, o próprio Freud (1914a), ao analisar obras de arte, chega a afirmar que sua interpretação efetiva se resume em “(...) primeiramente descobrir o *sentido e conteúdo* do que é apresentado na obra de arte”, uma vez que “(...) aquilo que nos emociona fortemente pode ser apenas a intenção do artista, na medida em que conseguiu expressá-la na obra e torná-la apreensível para nós” (FREUD, 1914a, p. 375).

Trata-se, pois, de uma compreensão da análise estética bastante associada à ideia de uma intencionalidade, que parece sugerir certa consciência, por parte do artista, em relação ao que produz, concepção bastante em acordo com o contexto em que viveu Freud, mas que se revela ineficiente à compreensão, por exemplo, das vanguardas artísticas que caracterizaram, no século XX, o descentramento da figura do artista enquanto manipulador consciente da matéria artística. Esta primeira visada sobre os registros do Imaginário e do Simbólico resulta, pelo contrário, em que se considere talvez mais adequada à descoberta freudiana uma análise do processo sublimatório não centrada numa suposta intencionalidade do artista, nem na decifração de quais são os conteúdos supostamente “obscuros” a partir do qual ele veio a criar um texto, por exemplo. Assim, proponho, a partir de Lacan, uma leitura da obra de arte mais atenta à cadeia dos significantes, donde se sugere que o texto literário produzido pelos escritores de *fan fictions*, enquanto encadeamento significativo em si mesmo, possa ressoar, ainda que por vias imaginárias, algo de uma função simbólica.

Não se trata de uma visão incoerente com a de Sperber (2002) ou as do próprio Freud (1908a), mas é preciso renomear alguns de seus termos para que correspondam a tal interpretação. Assim, não falarei, aqui, em termos de fantasias que o autor tencione compartilhar a partir de seus escritos, como diz Freud (1908a); opto em lugar disso por entender a escrita literária como busca por articulações significantes, processo do qual participa, portanto, a ordem simbólica, razão pela qual é possível perceber nela os ecos da própria cadeia significativa que constitui a matéria dos pensamentos inconscientes. Proponho, ademais, uma

²¹ Como indicado, trata-se aqui de uma leitura mais clássica de Saussure, a partir do *Curso de Linguística Geral*, sabidamente organizado não diretamente por ele, mas por seus discípulos. Talvez outra análise da própria perspectiva de Saussure fosse cabível a partir de seus manuscritos, que só recentemente vieram a público, com a obra *Escritos de linguística geral* (2002).

outra compreensão para algumas das colocações de Sperber (2002), de modo a tratar o que chamam de “pensamentos obscuros” como *pensamentos inconscientes*, porque não estão desordenados em si mesmos, mas apenas velados, ocultados à consciência, ainda que nem por isso deixem de afetá-la profundamente.

Retorno, assim, a uma questão fundamental: em que consiste, pois, essa estruturação linguística do Simbólico, do inconsciente? No pensamento de Lacan (1957), essa consideração se sustenta justamente sobre a relação fundamental, apresentada por Saussure (1916), entre significante e significado, desde que entendida a partir de uma primazia daquele sobre este. Para Lacan (1957), é preciso partir do significante, e “(...) a estrutura do significante está, como se diz comumente em linguagem, em que ele seja articulado”, donde resulta que “(...) suas unidades, de onde quer que se parta para desenhar suas imbricações recíprocas e seus englobamentos crescentes, são submetidas à dupla condição de se reduzirem a elementos diferenciais últimos e de os comporem de acordo com as leis de uma ordem fechada” (LACAN, 1957, p. 231-232).

Dessa forma, associam-se à psicanálise lacaniana diversos enunciados já abordados pela linguística saussureana do *Curso*, ainda que em caráter modificado ou inverso. Primeiro, entende-se que todo significante, visto não enquanto matéria de fala ou escrita em si mesmo, mas enquanto imagem mental dessas vias de formulação, resulta de um corte, uma secção sobre o contínuo material a partir do qual se projeta, podendo assumir formas concretas variadas, desde que não se confundam com as de outro significante — daí a afirmação de que os significantes seriam “elementos diferenciais últimos”. Para ilustrar essa colocação, cabe o exemplo dos fonemas, oferecido pelo próprio Saussure (1916) e retomado em Lacan (1957): o fonema /t/, enquanto abstração, é um significante que comporta realizações orais e escritas variadas, desde que não venham a se confundir, por exemplo, com as que correspondem a outro fonema, como /d/. Ressalto, nesse sentido, que se pode pronunciar o /t/ da palavra *tia*, por exemplo, de diversas maneiras, como estuda a sociolinguística, mas não se pode pronunciá-lo como *dia*, situação em que estaríamos diante de outro significante.

O segundo princípio linguístico aí evidenciado está na necessidade de que os significantes se estruturam em composições guiadas por uma ordem fechada, a chamada “cadeia significante” (LACAN, 1957, p. 232). Aqui se encontra, pois, a originalidade de sua leitura da linguística, ao destacar a precedência que a psicanálise deve dar, com base na técnica freudiana, às relações entre os significantes em cadeia. Para Lacan (1957), pois, é isso que Freud (1916-17) indica ao propor suas técnicas de interpretação dos sonhos e de livre

associação como regra fundamental para a condução da interpretação das formações do inconsciente.

A esse respeito, a concepção lacaniana propõe compreender o sentido como decorrente de efeitos, produzidos por sua vez por articulações entre significantes, que se dão, concomitantemente, no nível horizontal (em cada sintagma, em cada construção particular de encadeamentos significantes) e no nível vertical (a partir das associações que tal significante comporta simbolicamente, ao sistema da língua). Nas palavras de Lacan, “[n]ão há, com efeito, nenhuma cadeia significante que não sustente como pendendo na pontuação de cada uma de suas unidades tudo o que se articule de contextos atestados, na vertical, por assim dizer, desse ponto” (LACAN, 1957, p. 234). Só pela via de uma leitura sistemática, combinatória, das relações entre os significantes nesses dois eixos é que se podem perceber os efeitos dessas associações sobre a significação, entendidos por “efeitos de sentido”.

Para Lacan (1957), tais perspectivas amparadas no desenvolvimento da Linguística não estavam acessíveis a Freud quando formulou o método psicanalítico, mas já se encontram previstas por ele quando menciona que os pensamentos inconscientes, em quase tudo semelhantes aos conscientes, caracterizam-se por encadeamentos associativos da ordem do deslocamento e da condensação (FREUD, 1915c, p. 127). Enquanto em Freud, o primeiro procedimento se descreve pelo deslizamento associativo em que uma ideia passa a representar outra a ela contígua, e o segundo se refere à concentração de diversas representações ideativas numa única, o que se vê, em Lacan, é uma reformulação dessas noções, de modo a corresponderem às contribuições linguísticas de Jakobson e Halle (1956) a respeito da metáfora e da metonímia:

A *Verdichtung*, condensação, é a estrutura de sobreimposição dos significantes onde a metáfora se origina, e cujo nome, por condensar em si mesmo a *Dichtung* [poesia], indica a conaturalidade do mecanismo com a poesia, até ao ponto de envolver a função propriamente tradicional desta última. A *Verschiebung* ou deslocamento é, mais perto do termo alemão, essa virada de significação que a metonímia demonstra e que, desde seu aparecimento em Freud, é apresentada como meio mais eficaz de que dispõe o inconsciente a fim de burlar a censura. (LACAN, 1957, p. 242, com união de dois parágrafos contíguos)

Daí resulta, para os efeitos deste estudo, uma proposta de análise das construções linguísticas tomadas por seu registro simbólico. Se a produção literária for entendida, a partir de Freud (1908a) e Sperber (2002), como formulação produzida por efeito do inconsciente, cujo impacto sobre o leitor desperta também por via do inconsciente, é razoável propor que se analisem os encadeamentos significantes de textos literários como as *fan fictions* por moldes ao

menos similares aos da escuta psicanalítica freudiana, amparada pelos amplos resultados que dela obteve Freud em sua leitura dos chistes e dos sonhos, bem como em sua própria interpretação das falas de seus pacientes em análise com vistas à eliminação de sintomas psíquicos. Por isso, a leitura focalizada em procedimentos de deslocamento enquanto metonímia e de condensação enquanto metáfora será retomada nesta elaboração quando do capítulo de metodologia, em que serão oferecidas como componentes dos eixos analíticos que então explicitarei.

Note-se que, em Lacan, é justamente porque o inconsciente é visto como estrutura significante, que a análise de um sintoma psíquico a partir de sua articulação simbólica pode oferecer a cura pela palavra, característica crucial do método psicanalítico. Retoma-se a indicação freudiana em que este diz pedir sempre aos pacientes que falem livremente, pois essa produção significante contínua, amparada ela própria nos procedimentos metafóricos e nos deslizamentos metonímicos característicos da linguagem, virá certamente a alcançar alguma formulação que, dado o grau de distanciamento em que pareça se posicionar em relação ao significante sintomático, alcança a consciência, desviando-se do recalçamento. Por isso, Lacan (1957, p. 249) associa o funcionamento do sintoma neurótico ao da metáfora, uma vez que se trata, na realidade, de uma formação substitutiva posicionada em lugar de um outro enunciado, este recalçado, censurado, inacessível.

Decorre daí que, em relação ao registro do Simbólico, o desejo seja visto como a metonímia, porquanto deslizando continuamente em busca de outros objetos. Somente assim é possível entender, para Lacan (1957, p. 249), a proposição freudiana de que o desejo é indestrutível, na medida em que sempre busca satisfação por deslocamentos sucessivos, mecanismo aliás típico do próprio funcionamento da busca pulsional, dotada, tal qual formula Freud (1915a), de força sempre constante.

Definidos Imaginário e Simbólico, resta enfim estabelecer uma última associação entre o objeto aqui analisado e o chamado registro do Real, abordado mais detidamente por Lacan nos anos posteriores de sua obra. A conexão do Real à noção de sublimação é fundamental e revigorante quanto à análise das produções de *fan fictions*, uma das razões pelas quais lhe ficou reservada a última sessão deste capítulo.

2.8 O Real de *das Ding* e a sublimação em Lacan: por uma imagem que se destrua

Para aludir ao Real em Lacan, em sua relação com Simbólico e Imaginário, retomo de maneira específica o Seminário de número VII, mas também seus volumes IV e XI. No

recorte aqui proposto, entendendo o estatuto do Real como referência ao que escapa ao Simbólico e ao Imaginário, ao mesmo tempo em que se coloca na posição de objeto causa do desejo do sujeito, no qual se instaura nos termos de uma falta-a-ser (LACAN, 1959-1960). Nesse sentido, o registro do Real em Lacan não pode ser equiparado ao que se trata usualmente por realidade, em associação à experiência imediata dos sentidos, da percepção. Descreve, antes, o que se situa entre os impossíveis, aquilo que os sentidos são enganosos para evidenciar (LACAN, 1959-1960, p. 42), aquilo que, em última instância, determina a própria manutenção do desejo como deslizante, porque falto, infinitamente em busca de satisfação.

Recorro, aqui, à leitura de Safatle (2006) para compreender o que está efetivamente recoberto, na teoria lacaniana, por essa alcunha de impossível atribuída ao Real. Diz ele:

Na verdade, tudo o que é figura do não idêntico na clínica entra na categoria de impossível. O termo *impossível* nomeia assim esta série de experiências que opõem resistências insuperáveis aos processos de simbolização reflexiva e que não podem encontrar lugar no interior do Universo Simbólico que estrutura a vida social. (SAFATLE, 2006, p. 280)

Assim, o que Lacan parece evidenciar, ao associar o Real ao impossível, é que o sujeito humano, descentrado, submisso ao Simbólico, envolto, sob a forma do engano, com o próprio Imaginário, constitui-se como modelação a partir de um vazio, uma face opaca, correspondente àquilo que não pode jamais ser atingindo e que, porque resiste à simbolização, continua orientando o deslocamento do desejo pelas vias metonímicas do significante. Nesse sentido é que se estabelece o famoso aforismo segundo o qual o Real, em Lacan, é “aquilo que não cessa de não se inscrever” (LACAN, 1972-73, p. 127), colocação indicativa de que há algo, no desejo, que sempre escapa ao sujeito humano, fundamentalmente constituído, portanto, por sua falta.

Tal formulação decorre, entre outras considerações, da leitura lacaniana de que as percepções humanas são associadas, por Freud, não ao que este chamou de princípio realidade, mas ao princípio do prazer. Em uma retomada do chamado *Projeto para uma psicologia científica* (FREUD, 1895), Lacan (1959-1960) sublinha que, em sua leitura, o chamado princípio do prazer parece descrever, quando aplicado aos primeiros escritos de Freud (1895), uma espécie de busca tateante de todo ser humano pelo reencontro de suas primeiras vivências de satisfação. Estas corresponderiam às situações em que, tomado pela excessiva estimulação que vive no próprio corpo recém-nascido, o bebê humano clama, quase que em ato-reflexo, por alguém que lhe cuide, sem nada saber do que exatamente lhe provoca desconforto, mas na espera impossível de ser acalentado. Ao atender ao choro, o responsável por ajudá-lo lhe

oferece, então, suas primeiras experiências de alívio em relação ao excesso de estímulos, sensação que será, ao longo de toda a teoria freudiana, associada à eliminação da dor e do desprazer. Desde muito cedo em suas teorizações, Freud (1895) demonstra pensar que tais experiências de satisfação vão deixando, a partir desse processo primordial, uma série de marcas constitutivas, sob a forma de traços mnemônicos, resíduos fragmentários de percepção que ajudam a fundar, no aparelho psíquico em estruturação, um conjunto de associações que conduzem à percepção do prazer. Ele explica que tal noção virá a ser constantemente procurada pelo sujeito diante de todas as situações de desconforto que vier a experimentar (FREUD, 1895, p. 241), quase como se constituísse uma memória de caminhos sempre propensos à eliminação do excesso sentido como desprazer.

Pela via dessa retomada do *Projeto* freudiano de 1895, Lacan (1959-1960) indica que a busca do prazer, amparada no sistema das percepções humanas, faz com que o sujeito humano, para evitar angústia, procure objetos que alcancem uma “identidade de percepção” em relação às primeiras experiências de satisfação. A respeito de uma tal identidade, diz ele: “[p]ouco importa que seja real ou alucinatória, ela tenderá sempre a se estabelecer. Se ela não tiver a sorte de coincidir com o real, será alucinatória” (LACAN, 1959-1960, p. 43). Tal formulação, aliás, fora de certo modo sugerida pelo próprio Freud (1905a) quando descreve, por exemplo, como alucinatória a satisfação experimentada pelo bebê ao sugar o próprio dedo, em substituição ao seio materno que outrora o alimentara, ainda que, no plano concreto, o dedo não lhe sacie a fome real.

A tal princípio de prazer freudiano, estaria de certa forma contraposto o princípio de realidade, por meio do qual o sujeito estabelece adiamentos em relação ao prazer, por uma consideração, mais afeita ao racional, a respeito dos melhores encaminhamentos possíveis para o desconforto, tendo em vista a tentativa do estabelecimento de formas de prazer mais duradouras. Assim, pode-se associar o que compreendemos usualmente por realidade não à ordem do Real lacaniano, mas a uma conjugação entre Imaginário e Simbólico, que sustenta uma ilusão de coerência, de continuidade, a partir da subtração disto que é a impossibilidade constitutiva do humano: o fato de, a rigor, não poder jamais recuperar de fato tal experiência das satisfações primordiais. A caracterização dessa experiência enquanto objeto perdido e impossível está não apenas em que se refere a um passado ao qual não é possível retornar, mas também em que tal passado tenha ocorrido precisamente num contexto de ausência das referências mais elementares ao próprio fundamento do sujeito humano.

Essa leitura, Lacan (1959-1960) a empreende tendo por referência o modo como Freud (1895) indica que o bebê, incapaz de alcançar por si mesmo qualquer sobrevivência,

obtem a eliminação do desprazer apenas por ajuda alheia, e, a essas experiências de cuidado primordial, vivencia sob a forma de dois componentes. Em outras palavras, há uma divisão, em Freud (1895), quanto à percepção da experiência primordial de satisfação: ele aponta que, de um lado, uma parcela dessa satisfação é associada, pelo bebê, a partes do próprio corpo, por espelhamento narcísico, enquanto que resta uma outra parcela que “*se impõe por um aparelho constante, que permanece coesa como coisa — als Ding*” (LACAN, 1959-1960, p. 67, grifo do autor, na tradução que ele próprio oferece ao trecho encontrado em FREUD, 1895, p. 252). Assim, de suas experiências fundamentais com o primeiro outro, o sujeito humano em formação constitui, para Lacan, uma série de trilhamentos, de conexões associativas às quais vai aprendendo a relacionar o próprio desejo e a possibilidade de satisfação, mas se depara, nesse caminho, com algo que resiste, algo não simbolizável, um fragmento de experiência do Outro inacessível e de todo irrecuperável, por sua própria natureza, enquanto algo vivido inicialmente quando ainda nem se era sujeito.

É por sua natureza que o objeto é perdido como tal. Jamais ele será reencontrado. Alguma coisa está aí esperando algo melhor, ou esperando algo pior, mas esperando. O mundo freudiano, ou seja, o da nossa experiência, comporta que é esse objeto, *das Ding*, enquanto o Outro absoluto do sujeito, que se trata de reencontrar. Reencontramo-lo, no máximo, como saudade. Não é ele que reencontramos, mas suas coordenadas de prazer, e [é] nesse estado de ansiar por ele e de esperá-lo que será buscada, em nome do princípio do prazer, a tensão ótima abaixo da qual não há mais nem percepção nem esforço. (LACAN, 1959-1960, p. 68, com união de dois parágrafos contíguos)

Note-se que, embora abandone posteriormente a expressão *das Ding* para referir-se a esse objeto inacessível, primordial, causa do desejo, Lacan continua a associá-lo ao registro do Real, sob a forma, em especial, do termo “objeto *a*”, como bem aponta Metzger (2017). É sob esse recorte, portanto, que a formulação *das Ding* é mantida como central neste estudo, pois, a partir dela, Lacan (1959-1960) define sua própria visão acerca da sublimação, articulada igualmente a uma série de outras releituras da obra freudiana, algumas das quais também convém retomar aqui, em especial quanto à pulsão e ao objeto.

Em Freud (1915a), percebe-se a referência ao objeto da pulsão como aquilo que o sujeito toma em vista da realização de suas metas pulsionais, ou seja, o elemento, qualquer que seja sua natureza, por meio do qual se obtém a descarga em relação à fonte de estimulação pulsional. Em Lacan (1956-1967), contudo, o objeto aparece como um instrumento de disfarce, de mascaramento, cujo efeito é o de desviar a angústia fundamental experimentada pelo sujeito em face do Real. Como sintetizado em Metzger (2017, p. 53), percebe-se aí uma diferença entre as noções de objeto *do desejo* e o objeto causa do desejo (*das Ding*), caracterizável pelo vazio

do não simbolizável. É preciso, então, entender que os objetos do desejo só lhe oferecem satisfação ao contornar esse vazio, aproximar-se dele, da mesma forma que um vaso pode ser visto como o contorno material para o oco que lhe constitui o centro.

Como Lacan acomoda essas noções em relação ao conceito de pulsão? Na leitura de Metzger, os objetos tomados pelas moções pulsionais funcionam como “(...) mero semblante, cujo fundo falso encobre um vazio, que Lacan nomeará como *das Ding*. Vazio esse que, posteriormente, será nomeado como objeto *a* e caracterizado então como objeto causa do desejo (...)” (METZGER, 2017, p. 54). Bem por isso, as metáforas que Lacan emprega para caracterizar *das Ding* vão se reportar ao vazio, ao furo, ao nada: é a figura de uma negação absolutamente inacessível que se evoca, nesse sentido, para sugerir a dimensão do Real de *das Ding*, a Coisa, em si mesma entendida como o fim último dos movimentos pulsionais, o que aliás garante sua infinitude e o que Freud nomeou pela indestrutibilidade do desejo.

Tal concepção permitiria resolver, por exemplo, a descrição da sublimação como satisfação pulsional de meta dessexualizada, tantas vezes reiterada por Freud (1905a, 1915a): em Lacan (1959-1960), tal caracterização pode ser entendida simplesmente como referência ao fato de que o objeto da pulsão, na sublimação, não seja o objeto genital em si mesmo, entendido em vários momentos da obra de Freud como ponto ótimo do desenvolvimento e da maturação sexual. Nas palavras de Lacan, “[a] mudança de objeto não faz desaparecer forçosamente, bem longe disso, o objeto sexual — o objeto sexual, ressaltado como tal, pode vir à luz na sublimação. O jogo sexual mais cru pode ser objeto de uma poesia sem que esta perca, no entanto, uma visada sublimadora” (LACAN, 1959-1960, p. 194). Assim, não haveria oposição entre a sublimação e a libido propriamente dita, mas tão somente entre a sublimação e a realização da genitalidade sexual concreta, cujo primado era postulado como ápice do desenvolvimento sexual por razões em tudo associáveis ao contexto histórico e cultural em que escrevia Freud.

Se lida de maneira radical, tal colocação sugere, como formulado por Safatle (2006, p. 282), que a meta das pulsões não seja senão o próprio movimento do desejo, a própria inadequação constitutiva, que insere o humano em circuitos de busca contínua. A satisfação oferecida pela sublimação, enquanto uma volta ao redor do vazio da Coisa, implica justamente isso: que se tangencie o objeto causa do desejo, mas que este permaneça opaco, porquanto visível como ausência. Assim, torna-se compreensível a definição lacaniana fundamental de que a sublimação consiste em que “(...) ela eleva um objeto (...) à dignidade da Coisa” (LACAN, 1959-1960, p. 137). Isto significa que o objeto de uma obra de arte — seja ele objeto imagético,

representação oferecida por imitação a algo, e até mesmo o objeto sexual, por exemplo — não é o que ela presentifica, pela via de uma mimese mais ou menos explícita, mas em especial aquilo que nela evoca a Coisa, enquanto dimensão do vazio, da ausência, da falta-a-ser. Como diz Lacan:

É claro que as obras de arte imitam os objetos que elas representam, sua finalidade, porém, justamente não é representá-las. Fornecendo a imitação do objeto elas fazem outra coisa desse objeto. Destarte, nada fazem senão fingir imitar. O objeto é instaurado numa certa relação com a Coisa que é feita simultaneamente para cingir, para presentificar e para ausentificar. (LACAN, 1959-1960, p. 171-172)

Dessa forma, como também sugere Veras (2009) em sua leitura de Lacan, “[o] dispositivo da pintura obtém sucesso pela sua própria mecânica, e revela que a verdade tem estrutura de ficção — dito de outro modo, revela que essa arte mostra outra coisa que não aquilo que está aparente” (VERAS, 2009, p. 112). Penso que uma tal leitura a respeito da obra de arte, ao lançar mão da metáfora do vazio, da coexistência entre presença e ausência, como algo que “[d]esvela velando e vela desvelando” (VERAS, 2009, p. 113) pode compreender uma explicação à própria noção de pulsão de morte.

Como explica Safatle (2006, p. 277), enquanto Freud descreve a pulsão de morte como um impulso da matéria orgânica, que buscaria desagregar-se e retornar ao nada, Lacan parece apoiar o conceito sobre a ideia de uma morte simbólica, ou, nos termos que emprega ao analisar, por exemplo, a obra de Sade, uma espécie de “segunda morte” (LACAN, 1959-60, p. 253), para além da aniquilação material. Safatle apresenta assim a leitura de que Lacan entendia a pulsão de morte como uma busca não necessariamente pela morte concreta, em si mesma, mas por uma autodestruição da “(...) identidade do sujeito no interior de um universo simbólico estruturado”, de forma que “(...) o negativo da morte pode aparecer como figura do não idêntico” (SAFATLE, 2006, p. 277).

Tanto Lacan quanto Safatle a partir deste põem-se a refletir, a partir daí, a respeito de que, mais precisamente, poderia constituir um objeto de arte, indagando-se o que pode ser feito com ele de modo que venha a ressaltar o vazio da Coisa. Como *das Ding* é a figura do não simbolizável, não se trata de representá-la, mas de aludir a ela, evocá-la, algo que seria possível através de objetos que suportem uma contradição da própria identidade. Nesse sentido,

[a] sublimação seria, pois, uma maneira de *dar forma de objeto imaginário* à contradição entre o fantasma e a Coisa. A experiência de estranhamento que o sujeito sentiu quando os esquemas fantasmáticos do pensamento chocaram-se diante do real desvela-se agora como essência mesma do objeto. Trata-se de um estranho ponto de excesso *no interior* de um objeto que foi estruturado pelos protocolos de

universalização próprios ao fantasma. É assim que pode advir um objeto que é a destruição de si, torção de seus protocolos de identidade, ou ainda, uma *imagem que é a destruição da imagem*. (SAFATLE, 2006, p. 286, grifos do autor)

Esta seria, pois, a dimensão de *das Ding* que Lacan tratou por “extimidade”, num neologismo que reúne a dimensão do íntimo à de um exterior. É como se à sublimação fosse possível justamente contornar o vazio no centro da subjetividade, posicionado dentro e fora da cadeia significante, justamente porque implantado a partir da radicalidade do Outro num momento em que era vivido como excesso tão disforme que talvez possa mesmo ser dito traumático, por não ser comportado pela tão incipiente situação de desamparo da cria humana quando chega ao mundo.

Ainda na leitura de Safatle, a obra de Lacan dá indicativos de protocolos sublimatórios, operações que, em geral, podem conduzir a isso que seria uma espécie de objetivação de uma não identidade, de forma a resultar na elevação de objetos à dignidade da Coisa. Tais protocolos seriam três: a “subtração das qualidades do objeto imaginário”, a “posição da aparência como pura aparência” e a “literalização da resistência do material” (SAFATLE, 2006, p. 289).

O primeiro procedimento diz respeito, para Safatle (2006), a uma espécie de tratamento estético de autodestruição do eu, pela via da subtração dos traços imaginários, dos predicativos imaginários do objeto de sublimação. Para ele, tal procedimento está evidente na caracterização que Lacan (1959-1960) faz do amor cortês, tal qual se vê nas cantigas de amor trovadorescas, em que a figura de uma Dama absolutamente inatingível ao trovador é apresentada sem referência aos predicados típicos do galanteio amoroso, substituídos por uma impessoalização quase absoluta, tão patente que a crítica chega por vezes a sugerir que as trovas parecem ser sempre escritas para a mesma mulher. A manifestação de *das Ding* nesse caso estaria, pois, na construção, como significante puro, dessa figura amada e inacessível ao sujeito, a quem cabia quase que uma função de julgamento, de clemência, aliás em tudo dissociada do imaginário vigente à época medieval com respeito à mulher.

O segundo procedimento, apontado na esteira do primeiro, consiste na exploração de objetos estéticos que, por meio da imagem, revelem seu próprio estatuto de imagem, como ocorre na anamorfose. Trata-se, no caso, de técnicas em que determinada imagem é pintada de modo que, a depender do ângulo de recepção, evidencie-se como produto de uma ilusão, de um jogo de posicionamento em perspectiva. Na leitura de Lacan, com efeito, a satisfação oferecida por esse tipo de imagem decorre justamente do momento em que se dá a percepção de que ela

não coincide com a realidade que sugere imitar, reveladora, então, do jogo do imaginário enquanto engodo e ilusão (LACAN, 1972-1973, p. 103).

Para Safatle (2006), tais figuras das artes plásticas correspondem, de certo modo, ao que se encontra, por exemplo, no *Unheimliche* freudiano (FREUD, 1919b), porquanto referente à sensação estética de que há um jogo entre as formas literárias empregadas, um jogo misterioso de não identidade, em que a lógica fantasmática do Imaginário não é apresentada como idêntica de si mesma. A evocação ao vazio de *das Ding* enquanto Outro absoluto do sujeito estaria em que, lá onde espero encontrar identidade, encontre o inesperado — algo aliás muito explorado na categoria literária do duplo. Cito de novo como exemplo *O homem duplicado* de Saramago, em que, a meu ver, o *Unheimliche* comparece fortemente quando o protagonista, sem recordar-se de jamais ter sido ator, vê a própria figura materializada no filme ao qual assistia, acontecimento ao qual se seguem atitudes desesperadas que revelam sua angústia em face do esvaziamento da própria identidade. Como também aponta Veras, em outro contexto, pensar a sublimação em relação ao *Unheimliche* implica considerá-la por relação aos momentos angustiantes em que “(...) o que é preciso apreender diz respeito à natureza do não especularizável, do sem imagem, desse objeto que quando aparece no campo do visível perturba a percepção” (VERAS, 2009, p. 110).

Finalmente, a alusão à Coisa seria possível, no terceiro procedimento sublimatório, pela via da literalização material, numa espécie de “formalização estética como rasura” (SAFATLE, 2006, p. 298). Tratar-se-ia do jogo significativo que o próprio Lacan (1971) faz ao abordar a literatura como “laturaterra”, brincando com os significantes que, em francês, remetem a *carta* e a *letra* (“*lettre*”), bem como a *literatura* e a *litoral* (“*littérature*” e “*littoral*”), entre outros. Este jogo revela, pois, uma referência direta às relações entre significantes, mais do que qualquer busca por significado, o que evidenciaria, entre presença e ausência, a referência ao vazio primordial da Coisa, entendida enquanto esse entrelugar, em que se dá a borda entre sentido e matéria, entre forma e não forma. A matéria do significante, enquanto aquilo que desliza sem compromisso direto com o significado, revelaria que, na própria escritura, pode se dar justamente algo que resista à simbolização, numa aproximação à metáfora do litoral, que é fronteira entre terra e mar sem nunca deixar de retrair-se pela composição imiscuída entre um e outro, entre Eu e Outro. Emprestando uma vez mais as palavras de Veras, trata-se aí da arte como mecanismo propenso a “(...) deixar que se vislumbre, por um instante, entre ficção e realidade, algo de real...” (VERAS, 2009, p. 113).

Nesses três protocolos sublimatórios, nota-se o que Safatle (2006) lê como proposta de que a pulsão de morte busque não somente a destruição em si mesma, mas também, como

coloca o próprio Lacan (1959-1960), a dimensão de uma possível recriação *ex nihilo*, do nada. Isso porque, também para Lacan (1959-1960), ainda que seja feito de matéria, um vaso se faz justamente pela referência ao vazio que se deseja firmar como seu oco central. Da mesma forma, o litoral, entre vida e morte, poderá ser visto sempre como num jogo de bordas, de redimensionamentos, em que o que se é e o que não se é constitui a morada ambígua do sujeito humano.

Pergunta-se o leitor: em que essa discussão, nesse tom quase que experimental, poderia contribuir para uma reflexão acerca da literatura de *fan fictions* sobre incesto? No sentido, preciso, de que parece haver nesses textos algo da ordem de um para-além do Imaginário, algo que penso ser interpretável como uma alusão a esse Real da Coisa, justamente por comportar o que resiste à significação e à inscrição. Enquanto parecem imitar cantores, atores, personagens de filmes, livros e seriados, as *fan fictions* sobre incesto também aludem a outros significantes, estabelecendo-se na teia das relações familiares e no confronto entre o sujeito e seu próprio desejo, com as respectivas interdições. Nesse sentido, proponho ler essas *fan fictions* como criações literárias que posicionam o Simbólico entre Imaginário e Real, pela via de uma articulação simbólica que parece demonstrar as próprias bordas do significante, inapreensível entre a lei, o prazer e sua transgressão.

Em alguns textos, como se verá, talvez apenas se finja imitar um texto fonte, quando, por sob os trilhos do significante, evoca-se a Coisa, o Real, o inominável, aquilo que de nosso desejo carece permanentemente de (re)formulação. Em outros exemplos, o jogo imaginário assumirá, como previsto na clínica, a feição do que resiste, do que se recusa a aceitar o desejo, mas que, contudo, não é capaz de negá-lo e o revela escamoteado, marcado na presença da própria ausência. Em todas as histórias, talvez o que se encontre em comum seja justamente o que não se diz: quem sou eu, que escrevo, e o que desejo ao escrever? Seria isto o vazio oculto e evidenciado no duplo anonimato da *fan fiction*, em que o autor não revela sua identidade, e escreve até a si mesmo no corpo de um fantasma ofertado pela cultura?

Por esse viés, no campo do coletivo, em que tais textos são formulados, recebidos, criticados, elogiados, não cessa de haver um misto entre engodo e satisfação, entre transgredir e respeitar, e, portanto, entre perversão e sublimação. Essa mistura não se apaga por ser composta, sobretudo, de figuras deformadas do Imaginário, que aliás a própria convergência de mídias é que oferta — não haveria sublimação aqui, e mesmo em nenhum contexto, sem esse tipo de imagens desviadas e desviantes. Termino, por esse viés, com as palavras do próprio Lacan:

No nível da sublimação o objeto é inseparável de elaborações imaginárias e, muito especialmente, culturais. Não é que a coletividade as reconheça simplesmente como objetos úteis — ela encontra aí o campo de descanso pelo qual ela pode, de algum modo, engodar-se a respeito de *das Ding*, colonizar com suas formações imaginárias o campo de *das Ding*. É nesse sentido que as sublimações coletivas, socialmente recebidas, se exercem. (LACAN, 1959-1960)

É nesse sentido, também, que penso poder situar a prática de escrita e leitura das *fan fictions* a respeito do incesto: como lugar de descanso, em que o sujeito pode ceder de normas, de interdições sociais, da demanda, do incômodo de seu próprio desejo e, sobretudo, ceder de si mesmo. Não será à toa, portanto, que o escritor de *fan fiction* não se apresente de outra forma que não a de um pseudônimo, um avatar, atuante somente por meio de linguagem. Sua escolha talvez não se dê tão-somente por alguma forma de identificação imaginária e fantasmática, mas, ao contrário do que se costuma pensar, pela negação, pelo acobertamento e pelo disfarce que, dessa forma, a cultura lhe possibilita ao desejo, no que tem de menos afeito às normas estruturantes da vida social. Escondido o rosto, o nome, a identidade, desfaz-se também a lei, e a figura da transgressão assume-se, sadomasoquista, enquanto única responsável pelo absurdo que se escreve, que não é, senão, o desde sempre reencontrado absurdo indefinível do desejo do Outro.

CAPÍTULO 3 LITERATURA E INCESTO: O MÍTICO E O CONTEMPORÂNEO

3.1 O mito de Édipo e o caráter palimpséstico do incesto

*Não deve amedrontar-te, então, o pensamento
dessa união com tua mãe; muitos mortais
em sonhos já subiram ao leito materno.*

Jocasta, mãe e esposa de *Édipo Rei*, versos 1166-1168.
Sófocles, em cerca de 427 a.C. Edição de 2018.

Caso as considerações de Freud estejam corretas, há que se propor uma correção à fala de Jocasta que aqui empresto por epígrafe. Se o complexo de Édipo for tomado como universal, proposta aliás enfatizada não apenas pelo psicanalista vienense mas também pelo antropólogo Lévi-Strauss (entre muitos outros), caberá dizer não que “muitos”, mas potencialmente “todos” os mortais, em sonhos — desejos, fantasias, mitos, textos — já subiram, da forma indicada nessa tragédia, ao leito materno. Dando a este mero instrumento de pensar que ora produzo, inspirado em Bataille e Lacan, um tanto de exagero poético, há que se dizer que subir ao leito e sorver o leite materno talvez não seja senão uma forma retorno ao *um* que o nascimento e o desmame tornaram *dois*. Do uno indivíduo ao sujeito barrado, uma interdição, um corte, incisão cirúrgica, psíquica, simbólica.

Mas este não é um trabalho sobre universais. Pouco interessa, aqui, uma tal discussão, que me soa algo desconexa das demandas do contemporâneo, muito mais apreensível em seus tantos atravessamentos de singularidades. Caberá, antes, bebendo de uma certa perspectiva de recentes estudos sociológicos e literários, alguns com viés feminista (BARNES, 2002), entender a questão do incesto e seu tabu como construto situado sócio-historicamente, com implicações que sugerem uma rede de relações intrincadas entre literatura, cultura e sociedade, enquanto conceitos amplos, abertos.

O viés estruturalista, perceptível em Freud, Lacan e Lévi-Strauss, certamente oferece uma trilha interessante para iniciar tal caminho. Nos três, há uma evidente articulação entre os chamados costumes familiares, sua incorporação enquanto regra legal e social e a imaginação literária, desde sempre foi invocada para se abordar a controvérsia incestuosa, de forma privilegiada na linguagem mítica, que aqui será explorada, nas seções futuras, a partir de uma discussão literária e semiológica amparada em Barthes e Genette. Mais adiante ainda, a título de síntese, avançarei pela filosofia de Bataille, que reitera a visão do incesto como interdito fundamental, mas o posiciona em relação a outras formas de organização cultural

baseadas na complexa interação entre proibido e permitido, entre interdito e transgressão. A passagem pela escrita desavergonhada do marquês de Sade pretende garantir, ao final do capítulo, o retorno da discussão ao plano específico de uma literatura transgressiva, de maneira a elucidar o sentido que esta talvez já muito longa revisão bibliográfica pretendeu assumir quanto às *fan fictions* que aqui busquei circunscrever.

A narrativa de Édipo, não é à toa que a evoco neste primeiro momento. Como sugere Duarte (2018, p. 9) numa das mais recentes edições brasileiras da famosa tragédia grega de *Édipo Rei*, trata-se provavelmente da “peça de teatro mais conhecida da literatura ocidental”, lado a lado com *Hamlet* e *Romeu e Julieta*. Os dois primeiros, pelo menos, apesar de já gozarem de profundo reconhecimento à época de Freud, foram alvo de comentários explícitos da psicanálise, que os emprestou para caracterizar seu complexo nuclear, ao redor do qual indicou estarem organizadas todas as neuroses. A diferença entre Édipo e Hamlet, porém, era notável para Freud (1900), para quem o primeiro cometeu os crimes humanos do incesto no plano concreto, enquanto o segundo teria vivido seus dramas apenas no campo dos afetos, numa secreta e culpada admiração odiosa do príncipe em relação a Cláudio, pelo fato de o tio ter executado o que o sobrinho não foi capaz de empreender — nem mesmo *a posteriori*, se considerada a forma como hesita antes de decidir-se pelo assassinato do novo esposo de sua mãe.

A esse respeito, penso que a discordância de Duarte (2018, p. 10) em relação a Freud não parece corroborar-se no texto da peça: em seu prefácio à obra, a pesquisadora atribui somente à ignorância de Édipo, mas não a seus impulsos inconscientes, o fato de ter consumado o casamento com a mãe e o parricídio de Laio, outrora rei em seu lugar. A epígrafe com que se abre esta seção vem a sugerir o contrário, como também deixa ver a própria recusa de Édipo em aceitar os fatos à medida que lhe são expostos, e mais ainda seu medo profundo em relação àquilo que o oráculo certa feita lhe indicara: que mataria o pai e desposaria a mãe. Mesmo quando descobre falecido Pólipo, que ele pensava ser seu verdadeiro progenitor, Édipo teme retornar a Corinto, pela mera possibilidade de que ao menos uma parte da profecia de outrora se venha a cumprir, caso ele venha a desposar Mérope, aquela que tinha por mãe (confirmam-se os versos 1170-1174). Talvez se possa dizer, ainda que de forma um tanto ousada, que não haveria nele medo se não houvesse também a possibilidade do desejo, donde penso impossível não trazer à discussão o inconsciente.

Mas a fama de Édipo e a leitura freudiana a seu respeito, embora de grande interesse, não explicitam com a necessária clareza o motivo para se iniciar por aí esta reflexão. Tornou-se impossível, evidentemente, falar em incesto sem falar em Édipo, mas há ainda outra

razão para que essa peça, tantas vezes tratada por mito, seja convocada neste contexto: a intrínseca relação da trama com os encadeamentos entre significantes que lhe tornam o enredo tanto possível quanto trágico (e vice-versa). Para explicar-me, caberá uma breve discussão baseada numa leitura direta da peça, até a título de certo ensaio quanto ao tipo de análise que pretendo empreender com as *fan fictions* nos capítulos posteriores, bem como para ilustrar alguns dos principais temas que as discussões psicanalíticas, filosóficas e literárias parecem associar à questão do incesto.

Antes de qualquer comentário direto quanto ao enredo da peça, assinalo que a versão mais conhecida da história de Édipo não é a primeira nem a última, mas insere-se, em vez disso, em uma cadeia de outras menções e criações, seja no teatro, seja no mito, que dizem respeito à maldição experimentada por certo mortal que teria matado o pai e desposado a mãe. É claro que haveria algo de anacrônico em utilizar tal justificativa para embasar um paralelo entre as narrativas edípicas analisadas neste trabalho e as que devem ter circulado pela Antiga Grécia; contudo, ao que parece, tal proposição se impõe, em certas análises, à própria compreensão do mito enquanto linguagem. É o que se vê, por exemplo, em alguns dos estudos aqui consultados a respeito de Édipo, como o de Vieira, segundo o qual “Sófocles altera bastante as versões anteriores do mito de Édipo” (VIEIRA, 2000, p. 88). Tal perspectiva é confirmada também por Connell (2013), que lista algumas das distinções entre menções a Édipo na *Odisseia*, na *Iliada* e nas produções de outros dramaturgos: segundo ela, Eurípides e Ésquilo, por exemplo, já antes do *Édipo Rei* sofocliano (versão mais consagrada, até hoje), também narravam as maldições de Laio, rei de Tebas, e a aflição que a Esfinge infligiu à cidade com seus enigmas.

Curiosamente, a própria Esfinge não aparece na versão de Sófocles diretamente, senão por menção, amparada de algum modo sobre a aparente suposição de que o público já tivesse conhecimento de sua existência e de seu papel na narrativa em questão. Vieira enxerga já aí um procedimento de alteração em relação à forma como se costuma contar esse tipo de história:

A mudança principal diz respeito ao deslocamento temporal dos dois episódios causadores da ruína do herói: a tragédia inicia depois da ocorrência do parricídio e do incesto. A investigação do assassinato de Laio e, num segundo momento, a indagação sobre a própria identidade, por parte de Édipo, ocupam lugar central na peça. (VIEIRA, 2000, p. 88)

Ainda segundo Vieira, o próprio Aristóteles, em sua *Poética*, considera o parricídio de Laio um elemento a ser analisado como externo ao texto de Sófocles, o que vejo como

evidência de que a remissão a certos textos tomados como fonte para a tragédia edípica já compunha sua leitura desde a própria Antiguidade Clássica. É como se a peça de Sófocles desse por certo um espectador familiarizado com o conhecimento do enigma da Esfinge, e da tradição segundo a qual fora a derrota desse monstro a causa para ser Édipo o rei de Tebas: o início da peça já o apresenta nessa posição, e apenas a partir do inquérito sobre o assassinato de Laio vai retomar, por meio de uma narrativa interna ao próprio enredo, diferentes versões sobre os fatos anteriores.

A meu ver, este ponto é crucial, pois ilumina a compreensão das diferentes temporalidades a que se reporta o enredo, donde se podem traçar relações muito interessantes ao dispositivo teórico psicanalítico-literário desenvolvido no capítulo anterior. Para melhor elucidar esta proposta de leitura, convém resumir, sequencialmente, os acontecimentos mais marcantes de *Édipo Rei* e das peças anteriores a ela relacionadas, de modo a poder, posteriormente, indicar como procede Sófocles em sua apresentação dos eventos.

Como se vê na versão de Ésquilo a respeito de Édipo, tal qual citada por Connell (2013), a razão para a maldição que Laio, então rei de Tebas, recebe dos deuses quanto ao próprio filho possivelmente se originou por conta de sua obsessão sexual pelo jovem Crisipo, comportamento que teria assumido contornos desagradáveis aos deuses. A maldição lançada prenunciava, como sabido, que Laio morreria pelas mãos do próprio filho, e que este viria, então, a desposar a própria mãe. Na tentativa de escapar a um destino tão apavorante, Laio e Jocasta, sua rainha, decidem por sacrificar o bebê Édipo tão logo ele nasce. Contudo, não executam o intento pelas próprias mãos, destinando-o a seus serviçais. O pastor encarregado da ordem, porém, não a cumpre de todo — segundo a versão de Sófocles, por piedade ao recém-nascido — e acaba destinando a criança aos cuidados de outro pastor, que por sua vez o leva à casa de Pôlibo, rei de Corinto. Este e a esposa Mérope consideram a chegada do bebê uma bênção, pois nunca haviam podido ter filhos, e o acolhem, então, como carne da própria carne, mantendo sua real origem em segredo para o povo de Corinto e para o próprio Édipo.

Na versão de Sófocles, já adulto, o rapaz conta, em dado momento, ter sido confrontado com a provocação, por parte de um cidadão coríntio, de que não seria senão filho adotivo de Pôlibo, razão pela qual decide consultar o Oráculo de Apolo. Este lhe oferece a mesma profecia já indicada a Laio: a Édipo, caberia como destino matar o pai e casar-se com a mãe. Aterrorizado também ele com tal perspectiva, decide fugir de Corinto para evitá-la a todo custo, mas, pensando que assim se afastava de seus progenitores, tragicamente vem a reencontrá-los em Tebas, sob a figura do desconhecido (*Unheimliche?*). Eis que, no caminho para a cidade, Édipo, antes mesmo da Esfinge, encontra Laio com alguns asseclas numa

encruzilhada, e por desentendimento executa o rei, sem saber de quem se tratava. Na luta, mata também seus servos, à exceção de um, que foge e depois parece, propositadamente, decidir manter-se em silêncio sobre tudo o que presenciou. É só em seguida que Édipo se depara com a Esfinge e, ao responder-lhe o enigma, leva-a a atirar-se para a própria morte, sendo saudado em Tebas como herói, condição que lhe garante o trono e a mão da então desconhecida Jocasta.

É notável, como assinala Connell (2013), que o enigma da Esfinge não apareça formulado com clareza nem por Sófocles, nem nos textos que restaram de Ésquilo a respeito de Tebas. Com efeito, embora a charada tenha sido mencionada diversas vezes por Freud em sua retomada dessa história, sua formulação consagrada parece ocorrer de forma mais evidente apenas em uma das produções de Eurípides (citada por Connell [2013] a partir da peça *As Fenícias*). Aí, diria o seguinte: “Há na terra um ser com dois, quatro e três pés e uma única voz que, sozinho entre os que se movem pelo solo, pelo ar e pelo mar, muda sua natureza. Mas quando ele caminha com a ajuda de mais pés é quando seus membros são menos firmes” (CONNELL, 2013, p. 63). A suposta resposta de Édipo à adivinha é dizer que esse ser é o homem, o que tipicamente se justifica por uma referência ao engatinhar da infância (quatro pés), à vida adulta (dois pés) e à velhice (três pés, sendo o terceiro a bengala, por apoio).

Mais adiante, discutirei a elisão do enigma por Sófocles, bem como sua curiosa (e algo imprecisa) reformulação pelo próprio Freud. Após a resposta, a Esfinge desaparece. Costuma-se dizer que se lança para o abismo, mas há ainda versões que sugerem um combate físico com o rapaz (CONNELL, 2013). De todo modo, Édipo e a cidade de Tebas parecem entender aí uma vitória dele, à qual Creonte, irmão de Jocasta, decide recompensar com o trono e com o direito ao casamento com a rainha. Por algum tempo, Édipo goza feliz dessas benesses, a cidade o aprova e, na versão de Sófocles, quatro crianças nascem de sua união com a viúva de Laio. Contudo, quando a peste passa a afligir Tebas, Édipo consulta novamente o Oráculo e recebe a revelação de que todo o mal da cidade está em que Laio tenha sido esquecido, sem que seu assassinato fosse vingado.

É somente neste ponto que tem início o enredo do *Édipo Rei* de Sófocles: na investigação de Édipo em busca do assassino de Laio, que virá a descobrir ser ele próprio. Todos os episódios anteriores não são encenados pela peça, senão como relato dos diferentes personagens que Édipo convida ou convoca a falar em vista de seu inquérito. Primeiro, o próprio Oráculo, que lhe indica a causa dos males da cidade; em seguida, os anciãos do povo, a quem indaga o que recordam da morte de Laio; depois, Tirésias, cego profeta tebano, que lhe diz toda a verdade somente para ser em seguida ameaçado como se estivera mentindo; então, Jocasta, a esposa-mãe, que lhe revela a maldição originária; em seguida, o mensageiro de

Corinto, que, por ocasião da morte do pai adotivo de Édipo (Pôlibo), acaba por revelar a realidade desconhecida para a origem do rapaz; e, finalmente, o velho pastor que, tendo sobrevivido outrora ao embate parricida, vem a recontar a desgraça toda a que se viu sujeito o então rei de Tebas. Após todos esses indícios e confirmações, Édipo é tomado pelo desespero, Jocasta comete suicídio e, com um dos broches da rainha, o filho-esposo decide furar os próprios olhos, para então conduzir-se ao exílio.

Há diversas maneiras de se analisar essa tragédia e sobre ela já se debruçaram o próprio Freud (em diversos textos), bem como Lévi-Strauss e Lacan. Numa leitura mais contemporânea, Connell (2013) discute, porém, justamente a fragmentada atribuição dada à Esfinge nessas diversas interpretações, e percebe que curiosamente o enigma completo é sempre esquecido, em especial pelo próprio Freud, cujas reformulações a respeito o associam sempre à pergunta “de onde vêm os bebês?” (FREUD, 1905a, p. 103-104), posição aliás reiterada em diversos outros de seus textos (FREUD, 1907, 1909a, por exemplo). A esse respeito, diz Connell:

Estamos lidando, então, com palavras que foram relegadas ao extra-sistêmico — apesar [de] elas serem absolutamente intra-sistêmicas. O que devemos fazer com a anulação de uma das linhas de um poema curto inserido no mais notório enigma a ser registrado na história da nossa civilização? Édipo e Freud são ambos parte dessa elisão — Édipo por ignorar a expressão e Freud por reformular todo o enigma. Entretanto, não fomos nós ensinados pelo próprio Freud sobre a importância de atentar a tudo o que é dito ao invés de selecionar de acordo com os nossos preconceitos? Ou ainda mais, de que toda censura pode conter exatamente aquilo que é mais importante? (CONNELL, 2013, p. 64)

De fato, é desconcertante perceber que Freud, cujos trabalhos tanto sustentaram a importância da palavra para a análise, não tenha empreendido em momento algum uma reprodução literal da adivinha da Esfinge, limitando-se a apresentá-la sempre por sua própria formulação, já em tudo adequada aos intentos psicanalíticos. O que se revela com isso, a meu ver, é o curioso encadeamento que a questão do incesto parece apresentar na trama de seus diferentes relatos, como se os transcendesse e se ocultasse justamente pela remissão contínua de uma versão a outra, a ponto de seu traço enigmático, evitativo, vir a justificar que se leia aí quase que tudo, nada ou qualquer coisa.

Não é senão por reformulações sucessivas que temos acesso ao enigma da Esfinge, e, da mesma forma, Édipo só confronta suas origens por meio de uma confusa trama de relatos que soam incomensuráveis, acompanhados quase sempre por uma hesitação (como a de Tirésias, que a princípio se recusa a falar ou a da testemunha do parricídio, que de início mente a respeito dos algozes de Laio) ou por uma completa recusa da gravidade dos fatos (como se vê

em Jocasta ou no mensageiro de Corinto, que tentam tranquilizar a Édipo, dissuadindo-o de sua inquietação). Ao que nos parece, na própria leitura de Aristóteles percebe-se a alusão a esse componente vazio da peça: para o filósofo, o que há nela de mais violento, sob as formas do incesto e do parricídio, fica *fora* do texto. Nenhum dos graves crimes de Édipo é encenado com explicitude, antes por meio de implícitos, acessíveis apenas pelo confuso entretecido de relatos, mais ou menos truncados, que em diversos momentos se encarregam de oferecer ao protagonista caminhos de deflexão, abrindo-lhe a oportunidade de se recusar a ver, de esquecer o que tragicamente efetivou.

O mecanismo narrativo de Édipo imputa relatos dentro de relatos, como se com todos eles rodeasse o próprio cerne do desejo incestuoso, o Simbólico interdito e o Real da transgressão. Enunciam-se, na peça e na lenda, muitas situações, mas a morte de Laio só é acessível sob a forma recontada de um outro, pois o próprio Édipo é incapaz de recordá-lo. Mesmo nas poucas situações em que o protagonista se refere com clareza ao próprio casamento incestuoso e ao parricídio, só parece poder fazê-lo pela operação de um desvio, como reiteram diversos exemplos de suas falas. Em vez de dizer “assassinei meu pai”, Édipo diz “assassinei quem não devia” (verso 1392); ao tratar novamente do mesmo ato, até emprega o significante de referência explícita ao próprio genitor, mas sob a forma de uma denegação protegida pela irrealidade do futuro do presente (“E jamais eu seria assassino / de meu pai [...]”, versos 1608-1609), procedimento aliás adotado igualmente quanto à menção indireta à mãe (“[...] e não desposaria / a mulher que me pôs neste mundo”, versos 1609-1610). Posteriormente, Édipo continua referindo-se a Jocasta de forma figurada (“[...] fecundei — miserável! — / as entranhas de onde saí!”, versos 1612-1613; “Eu nada via então, desconhecia tudo, / minhas pobres crianças, e vos engendrei / no ventre de onde eu mesmo antes saíra! Choro!”, versos 1754-1756); e, finalmente, só parece capaz de formular com clareza a concretude de seus atos por um recurso ao pronome de terceira pessoa, quando se dirige às próprias filhas (“[...] Vosso pai matou / seu próprio pai e desposou a própria mãe, / de quem *ele* nasceu, e vos gerou depois / nas entranhas onde há mais tempo foi gerado!”, versos 1768-1771, grifo no original).

Em suma, tudo se passa como se os crimes de Édipo não pudessem ser admitidos ou relatados de maneira explícita, de uma maneira aliás bastante afeita ao que Freud (1908a) formulou acerca do compartilhamento, por parte do escritor, de fantasias próprias que sente embaraçosas. Através da compreensão lacaniana, penso vislumbrar também uma forte oposição entre os planos Simbólico e Imaginário: há a imagem fantasmática de Édipo, a identidade que ele e todos acreditam lhe corresponder, tal qual lhe foi firmada pelo Outro, mas há ainda sua posição simbólica na trama familiar em que se insere, apresentada de maneira sempre

deslizante, quase que de forma palimpséstica, pela via da recusa, do distanciamento e da fragmentação. O que se revela excluído deste jogo de relatos não será senão o Real da Coisa: evoca-se, assim, *das Ding*, por alusão ao inominável, ao vazio, ao indizível.

Eis o que pretendia mostrar, a título de introdução para este capítulo: o que chamo aqui de um caráter palimpséstico do incesto, que parece estar claramente em vigor não apenas na narrativa edipiana clássica, mas ainda hoje na escrita das *fan fictions* que esta tese analisa. Pode-se pensar que a história de Édipo chega até nós como palimpsesto, recuperando a metáfora, tão bem explorada por Genette (1982), de um pergaminho raspado sobre o qual se escreve um texto novo, sem que se apaguem, no entanto, os indícios do velho. Por esse viés, faz sentido sugerir que o inquérito de Édipo em busca da própria verdade ecoa, paradigmaticamente, a própria investigação psicanalítica, antropológica, filosófica quanto às perguntas fundamentais sobre a natureza do humano — anunciadas, segundo a leitura de Vieira, no próprio nome do protagonista:

(...) o poeta associa frequentemente o nome do herói a *oida* (“saber”), sugerindo a condição ambígua do rei tebano que, se mostra sabedoria ao solucionar o enigma da [E]sfinge, revela ignorância quanto à própria identidade. Assim, é possível entrever, no sarcasmo com que Édipo trata Tirésias, a ironia do próprio Sófocles, no episódio em que o rei tebano recorda que ninguém fora capaz de derrotar a esfinge, somente ele, “Édipo, o que nada sabe”, conforme a tradução literal da expressão grega *ho mêden eidôs Oidipous* (397), em que *eidôs* (particípio de *oida*: “o que sabe”) repercute em *Oidi-pous*. (VIEIRA, 2000, p. 92)

Connell (2013) vai ainda mais longe ao denunciar o jogo de refrações que parece silenciar o enigma da Esfinge em sua formulação significativa completa, que, para ela, comporta precisamente, enquanto enigma subjacente, a questão da natureza não do homem, mas do humano, enquanto aquele que “muda sua natureza”, mas comporta “uma voz única”. Aparece aí, em sua leitura, uma referência à figura feminina, que, ao contrário do homem, não experimenta modificações em seu timbre de voz por ocasião da puberdade. A partir dessa leitura, pode-se pensar que palimpséstico é o enigma da Esfinge, como é a natureza do humano e o tecido de sua vinculação à verdade de sua própria sexualidade, de seu próprio desejo, de sua relação ao Outro que lhe funda.

Para além de ambos, há que se relembrar a menção a Édipo também em Genette (1982), em sua obra intitulada justamente *Palimpsestos*, acerca das diversas formas que assume o que ele descreve como literatura derivada, ou, mais tecnicamente, transtextualidade. Ao abordar, por exemplo, as dinâmicas de ampliação e redução que caracterizam as relações entre textos e seus derivados, Genette (1982, p. 86; p. 99) recorre justamente, como modelo para sua

discussão, às inúmeras diminuições, expansões e extensões produzidas pela literatura em relação a *Édipo Rei*, algumas das quais empreendidas até por procedimentos de contaminação entre a peça e outras famosas tramas incestuosas, como *Hamlet*. Para Genette (1982, p. 116), a elevada frequência com que o movimento transtextual da literatura incide sobre a tragédia clássica tem a ver justamente com seu caráter bastante discreto, demonstrado precisamente no fato de que, em Sófocles, assistimos à encenação da trama edípica num só-depois, já por rememoração. A concisão, nesses casos, muitas vezes é lida como estímulo para que se busquem, em novas escritas para o velho texto, o preenchimento dos elementos que lhe ficaram elípticos, bem como a investigação psicológica acerca das motivações que guiaram seus personagens — alvo, diga-se de passagem, da própria contribuição freudiana (GENETTE, 1982, p. 101). Aliás, como Vieira (2000), Genette também reconhece o caráter derivativo dos textos trágicos da Antiga Grécia em geral, afirmando que

[a] tragédia, tal como a conhecemos, surgiu essencialmente da ampliação cênica de alguns episódios míticos e/ou épicos. Sófocles e Eurípides (e certamente alguns outros), por sua vez, frequentemente ampliam a seu modo os mesmos episódios ou, se preferirmos, transcrevem com variação os temas de seu antecessor. Os temas originais baseados na História ou completamente inventados são raríssimos. (GENETTE, 1982, p. 111)

Desse modo, o que ressalto é a percepção de um caráter palimpséstico nesta que é vista como uma espécie de narrativa-mãe das tramas incestuosas. Não é possível compreendê-la, nem mesmo na leitura direta, sem reportar seus significantes não a um, mas a uma variedade de outros relatos. Nesse sentido, ainda a respeito de Édipo, o mesmo Genette, em outra obra, afirma que até o cerne de sua trajetória incestuosa está subordinado a uma narrativa outra, a da profecia em que o oráculo conta os meandros dos crimes que ele supostamente viria a cometer: “(...) sem oráculo, nenhum exílio, logo nenhum incógnito, logo nem parricídio nem incesto” (GENETTE, 1979, p. 242).

Gostaria de insistir neste ponto tão-somente porque os textos de *fan fiction* que aqui analiso parecem reproduzir esse mesmo caráter de palimpsesto. Pode-se entender essa alegação segundo a perspectiva de Stasi (2006), uma das estudiosas das *fanfics slash* que lança mão da metáfora do palimpsesto para entender as práticas de leitura e escrita empreendidas pelos fãs. Para ela, o procedimento de raspagem e reescrita do palimpsesto é uma boa metáfora para caracterizar o acúmulo incessante de narrativas múltiplas que os *fandoms* parece ensejar, já que a escrita e reescrita de *fan fictions* com certos elementos narrativos recorrentes se mostra incessante, sempre prenhe de novas potencialidades narrativas que, entretanto, não apagam as

que a precedem. Mas pode-se entender, para além do que afirma Stasi (2006), que o traço palimpséstico desse tipo de escrita é intensificado precisamente por sua relação ao incesto, cujas narrativas desde sempre evidenciam a complexidade da linguagem em sua própria natureza enquanto sistema. Mais que isso, penso tais histórias sublinham de maneira singular o modo como o fundo falso das palavras sustenta, a um só tempo, o dilema do incesto, o desejo parricida e sua figuração opaca, que pode ser lida por alusão expressiva ao vazio da Coisa em questão na concepção lacaniana de sublimação. Este é o ponto de partida da elaboração proposta para este capítulo, a ser lido ele próprio enquanto avatar do entretecido palimpséstico do incesto.

Para que se consolide tal reflexão, partirei inicialmente do que já foi esclarecido no capítulo 2, acrescentando, por síntese, às concepções freudianas e lacanianas já traçadas o olhar que ambos destinam à questão edípica, com especial atenção aos casos em que articulam a metapsicologia à mitologia e à literatura. Por essa via, pretendo atingir, seguindo a princípio o caminho de Freud (1912-1913) com *Totem e tabu*, a caracterização do incesto como ponto de articulação entre a singularidade humana e a organização social, de forma mais ampla, com todas as implicações que isso comporta à discussão literária que aqui se focaliza.

3.2 Incesto em Freud e Lacan: do singular ao social

Não são poucos os momentos de sua teoria em que Freud aborda a questão edípica, cuja associação às discussões psicológicas ele sustenta a partir de sua experiência clínica, em cujos relatos pululavam fantasias, sonhos e sintomas relacionados ao erotismo infantil e a lembranças de sensações eróticas vividas em relação a pais, irmãos e outros membros do conjunto familiar. Para o recorte aqui traçado, não é meu intento esmiuçar todas as elaborações freudianas a esse respeito, mas reportar-me a apresentações mais acabadas do chamado complexo de Édipo, em que Freud articulou mais explicitamente suas reflexões metapsicológicas ao mito da tragédia tebana.

Em uma de suas *Conferências Introdutórias à Psicanálise*, por exemplo, Freud (1916-17) deixa ver uma de suas primeiras concepções do complexo de Édipo enquanto expressão do conflito nuclear das neuroses. Ele explica que, na observação sistemática do comportamento infantil, “(...) vê-se com facilidade que o garotinho quer a mãe apenas para si, que sente a presença paterna como perturbadora, que se irrita quando o pai se permite demonstrar ternura a ela e que manifesta satisfação quando ele está viajando ou ausente” (FREUD, 1916-1917, p. 441). Algo análogo procederia com as garotas: “[n]o caso da menina, essa relação é muito parecida, ressalvadas as necessárias diferenças”, que envolveriam “apego

terno ao pai” e “a necessidade de afastar a mãe como supérflua e tomar seu lugar” (FREUD, 1916-1917, p. 443). Tais colocações, embora não desemboquem diretamente no ponto de convergência aqui pretendido, apresentam uma primeira visada interessante sobre o problema a partir da psicanálise freudiana, pois estabelecem uma associação notável entre a satisfação pelo contato com um dos pais e a rivalidade expressa no desejo agressivo de eliminação ou afastamento do outro.

Aprofundando a discussão a esse respeito, Freud revela ainda entender o complexo de Édipo como um potencial complexo de família, cujas implicações certamente afetam também o modo como os irmãos se relacionam entre si, e vice-versa. Com frequência rivais, por exemplo, os irmãos podem em outro momento vir a se tornar objeto de desejo um do outro:

Com o crescimento desses irmãos, a postura em relação a eles sofre as mais significativas alterações. O garoto pode transformar a irmã em objeto de amor, em substituição à mãe infiel; e, entre diversos irmãos a cortejar a irmãzinha mais nova, estabelece-se já na infância uma rivalidade hostil, situação tão importante em sua vida posterior. A menina, por sua vez, encontra no irmão mais velho um substituto para o pai, que já não lhe dedica o carinho de antes, ou adota uma irmã mais nova como substituta para o filho que, em vão, desejou ter com o pai. (FREUD, 1916-17, p. 444)

Como bem se vê, tais sentimentos, que Freud aponta como observáveis usualmente na idade entre os três e cinco anos, são altamente ambivalentes, e envolvem uma série de complicações. Penso que a insistência de Freud em distinguir entre menino e menina, irmão e irmã, pai e mãe em seu relato pode acabar ocultando a complexidade que a questão assume do ponto de vista das identificações, que abordo logo a seguir. Ocorre que, para ele, nenhum desses destinos é alcançado de forma consciente, deliberada ou livre de conflito — basta que se recorde, por exemplo, que em geral a criança também sente afeição, por exemplo, à figura parental ou ao irmão que sente como empecilho, ao mesmo tempo em que teme uma possível repressão advinda de ambos os pais e dos demais familiares diante da percepção de seus desejos. Ainda assim, através de diferentes configurações psíquicas, mais ou menos sintomáticas, as crianças costumam chegar, para Freud (1924b), ao que ele descreve como uma dissolução, ainda que parcial, do complexo de Édipo, mergulhando, então, num período em que os desejos aí implicados ficam como que em suspenso, adormecidos (o chamado “período de latência”).

Tal dissolução, porém, não é sinônimo de apagamento ou eliminação: por sua característica marcante e notadamente paradoxal, o complexo de Édipo, nas diversas representações que o compõem, acaba por ser grandemente recalçado, permanecendo ativo no inconsciente sob a forma das instâncias que lhe são, de algum modo, herdeiras. Dessa forma,

quando o desenvolvimento sexual típico da puberdade aflorar, é inevitável, na opinião de Freud (1924b), que o adolescente experimente alguma forma de retorno e reconfiguração das ramificações de experiências edípicas no inconsciente.

Para a teoria freudiana, essa permanência conflituosa de tendências ambivalentes experimentadas em relação aos pais (e aos irmãos, em decorrência disso) está associada à atribuição, aos primeiros cuidadores, do estatuto de referências primordiais no que diz respeito ao início das emergências pulsionais, donde resulta que seja em relação a eles que se organizem formas de ligação libinal mais primitivas, marcadas tanto pelo amor quanto pela agressividade. Tal observação torna-se mais evidente através da elaboração do conceito de identificação, vista, na psicanálise, como a “(...) mais antiga manifestação de uma ligação afetiva a uma outra pessoa” (FREUD, 1921, p. 60). Em diversos momentos de sua teorização, Freud (1912-1913, 1921, por exemplo) relaciona de maneira muito elucidativa essa forma primária da identificação às fixações orais da libido, manifestas primordialmente nos contatos iniciais de toda criança com o processo de alimentação, usualmente pela via da sucção ao seio materno.

A esse respeito, Freud observa ainda que a chamada fase oral do desenvolvimento sexual infantil parece estabelecer-se como uma espécie de modelo por meio do qual o sujeito humano aprende a se relacionar com seus objetos em geral — colocação semelhante ao que Lacan (1959-1960) descreveu como os “trilhamentos” que constituem para o sujeito as referências de suas vias de satisfação e das formas de relação ao Outro, por aproximação às primeiras vivências de tal completude. A ambivalência afetiva com relação a esses primeiros objetos fica assim evidente, para Freud, na própria configuração da oralidade como parâmetro primeiro da experiência objetual, por meio da qual “(...) o indivíduo incorporou, comendo, o objeto desejado e estimado, e assim o aniquilou enquanto objeto” (FREUD, 1921, p. 61-62).

É nesse sentido, em meu entendimento, que o processo de identificação, tal qual já sugerido por Penley (1992) em relação ao *slash*, pode ser visto como marcado, quanto à escrita e leitura de *fan fictions*, por uma confusão entre *ser* e *ter* o objeto. Tal dubiedade de papéis vai ecoar em diferentes entrelaçamentos em todas as posteriores identificações secundárias, em que o Eu, porque mais consolidado e diferenciado em relação ao mundo externo, passa a admirar esse objeto, desejá-lo e/ou buscar assemelhar-se a ele não pela aniquilação, mas pela incorporação de alguns de seus traços.

Freud (1921, p. 64) aponta também a existência de um terceiro tipo de identificação, que se caracteriza por uma tendência inconsciente de “poder colocar-se na mesma situação” que um outro, com o qual não se teria nenhuma relação marcante de afeição ao desejo. Podem-se mencionar, por exemplo, os ataques de histeria coletiva, como quando, numa sala de

educação infantil, o choro de uma criança machucada leva muitas a prantear também. Altamente significativo para sua descrição do funcionamento psicológico de agrupamentos humanos mais ou menos coesos (as chamadas “massas”), esse princípio está na base da psicologia social freudiana, que o vê como explicação para o funcionamento das dinâmicas de contágio que parecem dominar as turbas em seus movimentos espontâneos. Este conceito de identificação terciária pode ser útil, nesse sentido, até mesmo à compreensão de alguns dos aspectos do fenômeno de integração entre os membros ativos de um *fandom* e suas afinidades aos mesmos objetos, que parecem ser a única razão para o vínculo que estabelecem entre si, bem como para os elevados investimentos afetivos que dedicam a suas atividades.

Retomemos, pois, por sua vez, o conceito de identificação primária e sua posterior expressão enquanto identificação secundária, para indicar que traçam na teoria freudiana um processo em que se revela inevitável que os pais ou cuidadores de uma criança, com os quais ela outrora se experimentava quase que misturada, tornem-se desde cedo objeto altamente significativo de seus investimentos libidinais. Nesse contexto, entretanto, uma vez que a criança não possui condições (de nenhuma natureza) para viver de maneira satisfatória a concretização dos desejos desse tipo, o investimento afetivo destinado a tais objetos primordiais resulta invariavelmente num sentimento de perda, dado que as figuras experimentadas pelo Eu como parte de si antes mesmo de saber-se Eu vão aos poucos passando a ser vistas como Outro irrecuperável e proibido.

A esse processo de perda, Freud descreve repetidas vezes como “a sucessão da escolha objetal pela identificação” (FREUD, 1923b, p. 36), apontando ver aí a maneira usual pela qual o Eu abandona objetos impossíveis. Assumir alguns de seus traços seria, nesse sentido, uma forma de mantê-los vivos, de modo a experimentar e/ou prolongar em si mesmo as relações barradas. A isso se relacionam os fenômenos do luto (entendido, genericamente, como processo de aceitação paulatina da perda) e da melancolia (condição vista como patológica, em que a perda não é aceita), descritos por Freud no famoso texto que os têm por título (FREUD, 1915d). Deriva daí, também, ideia de que traços de objetos perdidos sejam constantemente incorporados pelo Eu, como que numa tentativa de transformar a libido objetal em libido narcísica, de forma que o Eu possa, ao menos em parte, colocar a si mesmo, em relação ao Id, como destino substituto daquilo que se perdeu (FREUD, 1923b, p. 38).

Dessa forma, para Freud, as diferentes formas de identificação experimentadas pelo Eu em seu desenvolvimento constituem algo como um precipitado do qual o próprio Eu vai se compondo, com origem em diferentes objetos de amor, cujos traços múltiplos eventualmente podem vir a entrar em conflito entre si, a ponto, em alguns casos, de resultar em diferentes

condições patológicas. À luz do complexo de Édipo, as identificações primordiais, por assumirem caráter inevitável de perda, sempre dão origem a uma série de traços notadamente assimilados ao Eu, muitos dos quais vêm a ser agrupados na constituição de uma instância crítica, reguladora, herdeira das relações objetais edípianas: o chamado Super-eu. A tal instância correspondem, em Freud, não apenas as funções de auto-observação e autorregulação, mas também o campo dos ideais do Eu, compreendidos enquanto imagens de supostos desejos dos pais contra as quais o Eu tende a medir-se constantemente, tal qual abordado aqui por ocasião da apresentação da noção lacaniana de Imaginário, em que o ideal do Eu é associado ao *moi*. Autocobrança, autopunição e autoagressão são algumas das manifestações que o Super-eu pode impor ao sujeito, e Freud (1923b) assinala que é imensa a dificuldade humana em aplacar essa instância crítica, em suas tão desmesuradas exigências.

Por todo o exposto, pode-se dizer que o conceito de identificação complica o trajeto edípiano, que em outros momentos de sua obra Freud parece enxergar de modo tão estanque, como quando o associa, por exemplo, à anatomia dos sexos ou aos papéis de gênero. Eis as palavras dele a respeito dos destinos possíveis para o processo edípico:

Na dissolução do complexo de Édipo, as quatro tendências nele existentes se agruparão de forma tal que delas resultará uma identificação com o pai e uma identificação com a mãe, a identificação com o pai mantendo o objeto materno do complexo positivo e ao mesmo tempo substituindo o objeto paterno do complexo contrário; as coisas se sucederão de forma análoga na identificação com a mãe. O peso maior ou menor das duas disposições sexuais será refletido na diferente intensidade das duas identificações. (FREUD, 1923b, p. 42)

Em suma, pode-se pensar o complexo de Édipo em Freud sob a forma de uma intrincada trama que envolve as relações objetais entre a criança e seus cuidadores, bem como as diferentes incorporações empreendidas por ela, através da identificação, em face do estabelecimento das variadas interdições que o mundo impõe ao seu desejo. A relevância desta consideração está em que, na visão de Freud, as identificações edípicas não incorporam ao Eu apenas traços amados e agradáveis de seus objetos, mas também seus traços odiados e repressivos. Dessa forma, é ao complexo de Édipo que Freud (1923b) atribui a constituição, típica do Super-Eu, do sentimento de culpa e da consciência moral que são, em sua opinião, acabam por ser fundamentais à dinâmica cultural humana.

Com efeito, em suas formulações mais acabadas, as reflexões freudianas sobre o complexo de Édipo sugerem que a organização social humana depende, grandemente, de uma renúncia aos objetos que a cultura toma por interditos, a exemplo dos objetos incestuosos. A força da identificação a tais objetos e do desejo por eles é vista por Freud como excessiva, e

são apresentados como igualmente fortes os impulsos agressivos de rivalidade correspondentes ao desejo de eliminação dos possíveis concorrentes que, à experiência do sujeito, posicionem-se como obstáculo à realização de seu amor. Na leitura de Freud (1930, p. 32-33), advém daí o sentimento constante e inevitável de um mal-estar em nossa civilização, que buscaria atenuar seu desconforto, por exemplo, pela via das religiões, do recurso a mecanismos de distração (como o entretenimento ou os entorpecentes) e pelo caminho da sublimação. A guerra, o crime e a violência constitutiva dos agrupamentos humanos estaria aí explicada pela necessidade de parte dos impulsos agressivos encontrar realização concreta, colocação a meu ver igualmente aplicável às situações de autoagressão que a contemporaneidade tanto evidencia em seus quadros depressivos e nos crescentes números do suicídio.

Se tomada como uma das saídas possíveis aos encaminhamentos pulsionais aos quais a cultura impõe renúncia, o recurso à literatura como forma sublimação torna-se bastante compreensível. Desde muito cedo em sua obra, Freud (1909b) já percebe, por exemplo, uma tendência, por parte das crianças, a fantasiar a respeito de suas relações familiares, reencenando-as de outras formas, o que pode ser entendido como uma primeira manifestação, como que prototípica, de uma tentativa de organização sublimada das afecções edípicas.

Ao descrever o que chama de “romance familiar dos neuróticos”, por exemplo, Freud (1909b) refere-se ao modo como diversas crianças parecem fantasiar com a substituição de seus pais por outros, chegando muitas vezes até a crer que em verdade sejam adotados. Na opinião de Freud, trata-se de formações fantasiosas que se constituem por reação às mudanças de percepção que a criança experimenta, à medida que cresce, quanto aos próprios pais, outrora objetos das identificações primárias e, portanto, alvos de intensa idealização. Em especial pelo papel repressor que vão assumindo, é típico que os pais passem a ser vistos pelos filhos como hostis, despertando-lhes o desejo, então bastante contraditório, de que tivessem pais diferentes, usualmente retratados, na fantasia, como melhores, mais nobres, mais ricos, mais poderosos, mais amáveis (FREUD, 1909b, p. 421-422).

Freud (1909b, p. 423) reconhece ainda que tais devaneios podem assumir variações curiosas, muito similares à forma literária das intrigas históricas, algo que, a meu ver, está presente na própria narrativa de Édipo, cuja busca de identidade envolve intenso intercâmbio e certa confusão entre os significantes relacionados à constituição familiar. Édipo é pai e irmão dos próprios filhos, filho e esposo de Jocasta, mas também se pauta na crença de ser filho de outros para se recusar a ver, a princípio, a verdade de sua maldição. Uma das variantes infantis reconhecidas por Freud nesse sentido é, justamente, o caso em que, por exemplo, “(...) o pequeno fantasiador elimina a relação de parentesco com uma irmãzinha que o atrai

sexualmente” (FREUD, 1909b, p. 423). Sob uma forma um tanto mais intrincada e invertida, é exatamente essa a formulação que algumas das *fan fictions* deste *corpus* fazem, ao apresentar enredos em que duas celebridades não aparentadas são ficcionalizadas como irmãos em envolvimento incestuoso. Penso poder ler aí tanto algo similar a esse tipo de romance familiar, quanto uma possível forma de dessubjetivação das próprias fantasias por parte do escritor, como sugerido, a respeito da sublimação, ao final do capítulo 2.

O caso clássico em que Freud apresenta, na concretude, algumas de suas reflexões acerca das fantasias edípicas nesse sentido é o do pequeno Hans (FREUD, 1909a), pseudônimo dado a um garoto de cinco anos que ele analisou por via indireta, através do pai, que relatava a manifestação, no menino, de fobias em relação a ambientes públicos e, especialmente, aos cavalos que à época puxavam diferentes tipos de veículos pelas cidades europeias. O registro das fantasias sexuais de Hans por parte de seu pai constitui riquíssimo material para a exemplificação da trajetória edípica associada à sexualidade infantil, conforme observado por Freud, razão que provavelmente justifica sua retomada minuciosa, por Lacan, em seu seminário acerca, justamente, da relação do sujeito a seus objetos (LACAN, 1956-57).

Por seu viés estruturalista, a obra de Lacan permite tomar os personagens da trama edípica não como figuras pré-definidas em si mesmas, mas como categorias funcionais, cujos avatares podem ser mães, pais, avós e uma série de outras figuras correlatas, as quais operam metaforicamente o jogo entre Imaginário, Real e Simbólico de que se trata na organização do complexo de Édipo. Será importante considerar, nesse sentido, que o Édipo, para Lacan (1956-1957) caminha a partir da dupla estabelecida entre o bebê e o outro enquanto função materna, relação que, a rigor, ele apresenta como tríade, uma vez que envolve inevitavelmente o chamado significante fálico. A visão lacaniana, nesse sentido, é amparada na percepção de Freud de que, a partir do momento em que a criança reconhece a existência de duas anatomias sexuais diferentes, passa a posicionar como operador principal de suas relações a elas a compreensão dessa diferença, estabelecida nos termos de que um dos sexos *tem* o que o outro não *tem*. O significante-mestre, por meio do qual se articulam o Imaginário e a dimensão simbólica a essas descobertas sexuais reais de uma criança, aparece, tanto em Freud como em Lacan, definido como o falo, referência que figurativamente corresponde ao pênis masculino ereto, mas que assume caráter notadamente simbólico na interpretação psicanalítica.

Tal sustentação, altamente criticada, entre outros, pelos Estudos do Gênero, por exemplo (BUTLER, 1990), certamente se apresenta determinada pela força do patriarcalismo em que se desenvolve a própria psicanálise, de Freud a Lacan, entre outros. Ao posicionar o falo como significante-mestre, a psicanálise parece associar ao homem a figura de provedor,

doador, enquanto aquele que oferece o falo, cabendo à mulher o lugar da falta, porque incompleta, a ser preenchida. A resposta de Lacan a críticas nesse sentido consiste em reiterar que a preponderância do falo é simbólica (LACAN, 1956-1957, p. 195), porquanto coletiva, relativa a uma ordem de significantes que a psicanálise teria meramente descoberto, e estabelecida pela organização social não só nesta, como em diversas culturas. Ainda que uma tal justificativa carregue algo de relevante, penso ser importante fazer neste trabalho uma ressalva a tal concepção mais falicista da subjetividade humana, na tentativa de um deslocamento dessa articulação significativa tal qual proposta por Freud e Lacan.

Nesse sentido, interpreto o falo como o que, na relação imaginária, percebe-se como falta, tanto a si como ao desejo do outro. Assim, penso ser cabível retomar a caracterização da constituição edípica em Lacan, iniciada para ele, a princípio, pela relação entre o bebê, o outro cuidador (função materna) e algo de uma incompletude perceptível quanto ao desejo deste último. Como admite Lacan, neste primeiro momento, a criança, conforme é lançada no Imaginário pelo olhar do outro, aos poucos vem a perceber “(...) que à mãe falta o falo, que é porque ele lhe falta que ela o deseja, e é apenas na medida em que alguma coisa lho proporcione que ela pode ser satisfeita” (LACAN, 1956-1957, p. 194).

Tal incompletude se evidencia à criança a partir de algum acontecimento que a faça perceber-se insuficiente para sustentar, por si só, o desejo desse outro (LACAN, 1956-1957, p. 99). O bebê pode experimentar tal percepção, por exemplo, ao observar a mãe demonstrar seu desejo pelo pai, ou ao separar-se de seu cuidador quando este vai trabalhar, ou ainda quando se depara com a existência de irmãos, com quem se vê obrigado a dividir a atenção parental. Esta inquietante sensação de não totalidade, simbolicamente associada à ausência do significante fálico, é vista por Lacan (1956-1957, p. 212) como fonte de uma série de condições patológicas, nas quais o sujeito fixa-se a tentativas sempre frustradas de assumir uma tal completude frente ao outro. A intervenção sustentada de um Outro na tríade entre função materna, falo e criança é fundamental à dissolução desse conflito — daí o estabelecimento do que Lacan chama de “metáfora paterna”, ou de “Nome-do-Pai”, por referência ao papel daquele(s) (ou daquilo) que efetiva(m) a separação entre a mãe e a criança na ordem simbólica, instaurando sobre o sujeito o domínio da lei.

Essa função interditora, tipicamente chamada função paterna, fica mais evidente no tocante à constituição do complexo de Édipo se formulada nos próprios termos de Lacan, para quem

[o] pai simbólico é o *nome do pai*. Este é o elemento mediador essencial do mundo simbólico e de sua estruturação. Ele é necessário a este desmame, mais essencial que o desmame primitivo, pelo qual a criança sai de seu puro e simples acoplamento com a onipotência materna. O *nome do pai* é essencial a toda articulação de linguagem (...) (LACAN, 1956-1957, p. 374)

A proposição de Lacan interessa aqui por colocar o problema em termos linguísticos. O sujeito, em Lacan, é visto, pois, como significante que se insere na cadeia simbólica pela relação a outros significantes, seja no nível sincrônico ou, em suas determinações históricas, no nível que a teoria lacaniana apresenta como o do discurso. Como a ordem simbólica se define justamente como a articulação do significante à cadeia dos demais, cabe notar a importância de que uma intervenção separe o sujeito em constituição (a criança) de seu suporte primordial, convidando-o não apenas a perceber-se por relação especular e dual a este, mas também como elemento do próprio sistema simbólico. Por isso é que a função interventora é associada ao Outro, enquanto componente social, coletivo, da alteridade. Por isso também é que aí se comporta a dimensão da lei, dado que apenas por meio dessa intervenção se garantem as proibições e regulações sociais, a exemplo do interdito estruturante do incesto.

Em outras palavras, a leitura lacaniana entende que o sujeito humano, a princípio, vem ao mundo desprovido da linguagem, e como que se mistura ao primeiro outro que lhe cuida. Aos poucos, percebe-se, porém, distinto deste, percebe-se um Eu, e mais, um Eu insuficiente para completar o desejo do primeiro outro, já que este, afinal, ora está presente, ora não está. Em seguida, ao deparar-se com algo além de seu cuidador imediato, algo que sistematicamente o separa deste cuidador primordial, pela via do afastamento, da ameaça, do corte, aí então o sujeito pode perceber-se no mundo simbólico, pois assim se lhe afiguram as articulações entre os registros do Imaginário, do Simbólico e do Real. É bem por isso que Lacan entende o complexo de Édipo como fundamental à constituição subjetiva do laço social (LACAN, 1956-1957, p. 383).

Um dos aspectos dessa leitura que se fazem ricos à compreensão dos textos de *fan fiction* do *corpus* deste estudo é a indicação lacaniana de que a separação entre o bebê e a mãe, isto é, entre o sujeito em emergência e seu primeiro outro, não se dá sem alguma espécie de aniquilamento, de percepção angustiante da própria impotência. A essa percepção de anulação de si experimentada pelo sujeito, Lacan (1956-1957) associa as fantasias que Freud (1923b) percebeu como conectadas ao chamado complexo de castração.

A que se refere o complexo de castração? Concretamente, em diversos casos, como o do pequeno Hans (FREUD, 1909a), a psicanálise revela perceber, atualizado nas neuroses,

uma espécie de medo infantil, em geral masculino, de que o pênis seja removido por um Outro que buscaria, assim, garantir a obediência às proibições da lei, como o interdito do incesto. No Édipo feminino, por sua vez, Freud (1931) enuncia que a diferença sexual pode ser experimentada pela garota em fantasias de que poderia ter um pênis, mas este já lhe foi retirado, ou mesmo nem lhe foi dado, razão pela qual lhe adviria a sensação de incompletude e a busca por uma substituição. Embora a evidência empírica para a generalização dessas fantasias possa ser discutível, não se pode negar sua manifestação nas *fan fictions* aqui analisadas, que em alguns casos apresentam a figura autoritária de um pai castrador, que pune com brutalidade o(s) filho(s) em vista de sustentar seu papel enquanto porta-voz da lei.

Em vez de discutir a questão de gênero que aí certamente se levanta, minha intenção é perceber as articulações entre o complexo de Édipo e o de castração como chaves de leitura para a constituição dos textos que ora analiso. Este procedimento encontra amparo na leitura que Lacan (1956-1957) apresenta do complexo edípico, explicando que, por meio dele, o posicionamento do sujeito em relação aos registros Imaginário, Simbólico e Real se articula em uma dimensão mítica. Ele o deduz a partir do fato de que não é sem um prolongado caminho de investigação, pesquisa e fantasia que a criança efetua sua passagem pelo complexo de Édipo, sua inserção no universo da lei e da organização social. Para Lacan, a questão está em que essas narrativas primeiras, que a criança estabelece para compreender-se e ao mundo, tratam diretamente de temas míticos, isto é,

“(...) temas da vida e da morte, da existência e da não existência, do nascimento, em especial, isto é, da aparição daquilo que ainda não existe. Trata-se pois, de temas ligados, por um lado, à existência do próprio sujeito e aos horizontes que sua experiência lhe traz, por outro lado, ao fato de que ele é sujeito de um sexo, do seu sexo natural. Aí está ao que nossa experiência nos mostra que a atividade mítica se emprega na criança. Ela se demonstra, assim, por seu conteúdo e por sua visada, completamente de acordo — sem recobri-lo completamente — com o que se inscreve sob o termo próprio de mito na exploração etnográfica. (LACAN, 1956-1957, p. 259)

Creio que é precisamente dessa maneira que a discussão do mito edípico, em Freud e Lacan, oferece uma chave de leitura rica à análise das *fan fictions* que compõem este estudo: a meu ver, tais narrativas parecem ser produzidas a partir da mesma dinâmica que se observa em *Édipo Rei*, uma dinâmica que penso ver em Lacan caracterizada como “atividade mítica”. Parece-me perceptível que, sob a capa de suas contínuas retratações das relações incestuosas, os escritores e leitores de *fan fictions*, muitos dos quais adolescentes, estão demonstrando uma procura por experimentar e explorar questões como as levantadas por Lacan, referentes aos enigmas sexuais sobre vida, nascimento, sexo e morte.

Se articulada à dimensão da sublimação, apresentada no capítulo 2, tal reflexão encontra eco em outro famoso aforismo lacaniano, retomado por ele na própria ocasião de uma rediscussão do complexo de Édipo: a afirmação de que “a verdade tem uma estrutura (...) de ficção” (LACAN, 1956-1957, p. 259). Não se trata exatamente, no recurso a tal colocação, de borrar fronteiras entre o que é ou não realidade, mas de reconhecer, como Veras, que “(...) toda expressão de verdade necessita de uma estrutura”, muitas vezes a mesma da ficção (VERAS, 2009, p. 110), dado que o que chamamos verdade não se dá senão pela expressão significante, da mesma forma que a estruturação da ficção, a exemplo do mito. A verdade e o mito, nesse sentido, compreendem porém uma forma de ficção “(...) que apresenta uma estabilidade que não a torna de modo algum maleável às modificações que lhe podem ser trazidas, ou, mais exatamente, que implica que toda modificação implica por sua vez, por essa razão, uma outra, sugerindo invariavelmente a noção de uma estrutura” (LACAN, 1956-1957, p. 258).

Entender as *fan fictions* sobre incesto dessa maneira parece grandemente consonante ao que Jenkins (2008) afirmou quando colocou a operação do consumidor de mídias hoje nos termos do estabelecimento de verdadeiras “mitologias pessoais”. Ademais, a atividade mítica que caracteriza a busca, pela estruturação em ficção, de uma compreensão acerca das questões fundamentais do humano parece-me muito próxima ao que Sperber (2002) tratou por pulsão de ficção. Vejo-a igualmente presente na construção das ficções tomadas por objeto de análise deste trabalho, que talvez possam ser entendidas como experimentações, permutações, encadeamentos de significantes do universo do entretenimento que são entrecidos aos elementos (míticos) das relações de parentesco, constitutivas daqueles que escrevem e leem esses textos.

Como se vê, uma leitura freudo-lacaniana do complexo de Édipo sugere que há uma similaridade entre os percalços da constituição subjetiva e os processos de criação mítica empreendidos por diferentes povos, o que assegura, por isso, uma possível articulação entre a instância do singular que caracteriza a subjetividade e o social, o coletivo. Por meio dessa articulação, pode-se compreender, por exemplo, a dimensão social do incesto, e as implicações que pode produzir uma forma de escrita transgressora deste elemento mítico proibitivo.

Faz-se necessário, aqui, notar que Lacan (1956-1957, p. 257) diferencia do mito a escrita literária em sentido mais amplo, acentuando que há, nesta, mais espaço para a intervenção subjetiva do que na mitologia, cujo grau estruturante de constância acaba por limitar fortemente as posições possíveis aos encadeamentos significantes. Assim, pode-se dizer que as *fan fictions* sobre incesto, embora apresentem evidências disso a que estou chamando, com Lacan, de atividade mítica, não podem ser entendidas como simples replicação das

estruturas dos mitos, uma vez que incorporam elementos de transgressão e explicitude que nem sempre correspondem ao ordenamento simbólico estabelecido, mas justamente a sua desintegração e a sua subversão.

Ao contrário do que ocorre com Édipo, os perpetradores de atos incestuosos das *fan fictions* nem sempre são punidos exemplarmente: por vezes vivem romanticamente a continuidade de seus relacionamentos intrafamiliares, como se a dimensão do conflito aí estivesse quase que ausente. Em vista dessa observação é que proponho, aqui, um aprofundamento da reflexão sobre essa dimensão social do incesto, nos moldes em que a empreenderam não apenas Freud (1912-1913) em *Totem e tabu*, mas também a antropologia, aqui evocada a partir de Lévi-Strauss.

3.3 A mitificação do incesto: do psíquico ao antropológico

O papel social do interdito do incesto foi e é de grande interesse para os estudos antropológicos, que abordaram a questão ao longo de todo o século XX, em especial em sua primeira metade. Como explica Lévi-Strauss (1947), a antropologia, nesse período, não apenas constatou e esmiuçou a existência de regulações para o casamento e as práticas sexuais na totalidade das culturas conhecidas, mas também observou, em todos os casos, alguma forma associação entre essas normas e os sistemas de parentesco próprios a cada contexto. Numa época em que os estudos antropológicos buscavam um universal que definisse a humanidade e a diferenciasses de outras espécies, a suposta percepção de uma onipresença de regras para prevenir e punir relações incestuosas despertou especial interesse dos etnólogos. Como aponto adiante, o próprio Freud (1912-13) já a sugeria universal, baseado em estudos etnográficos como os de Frazer, mas, de modo especial, é Lévi-Strauss (1947) quem irá defini-la como marca originária da distinção entre natureza e cultura, e como regra fundadora dos sistemas sociais tais quais os conhecemos.

Em sua exposição, Lévi-Strauss (1947) ampara-se nos próprios estudos e nos de outros antropólogos para reafirmar que a regra da proibição do incesto é universal: segundo ele, em todas as culturas, o incesto é evitado por uma série de dispositivos culturais, muitas vezes com punições exemplares que asseguram uma morte bastante sofrida aos transgressores da regra. Contudo, em sua percepção, a universalidade de tal proibição mostra-se misteriosa, uma vez que não há evidências de uma origem especificamente biológica para tamanha radicalidade de comportamento. Nas palavras dele, a relevância da discussão sobre o incesto está em que sua proibição consiste em

(...) um fenômeno que apresenta simultaneamente o caráter distintivo dos fatos da natureza e o caráter distintivo — teoricamente contraditório do precedente — dos fatos da cultura. A proibição do incesto possui, ao mesmo tempo, a universalidade das tendências e dos instintos e o caráter coercitivo das leis e das instituições. De onde provém então? Qual é seu lugar e significação? Ultrapassando inevitavelmente os limites sempre históricos e geográficos da cultura, coextensiva no tempo e no espaço com a espécie biológica, mas reforçando, pela proibição social, a ação espontânea das forças naturais a que se opõe por seus caracteres próprios, embora identificando-se a elas quanto ao campo de aplicação, a proibição do incesto aparece diante da reflexão sociológica como um terrível mistério (LÉVI-STRAUSS, 1947, p. 49)

Ainda segundo ele, a tentativa de solucionar o enigma do incesto levou diferentes correntes antropológicas a apresentarem três tipos gerais de explicações, todas falhas, para ele, sob algum aspecto. Retomarei brevemente cada um desses modos de explicação, para em seguida apresentar a própria formulação de Lévi-Strauss, de modo a articulá-la, posteriormente a suas concepções acerca do mito, e à própria narrativa freudiana de *Totem e tabu*.

A primeira forma de explanação, que até hoje subsiste no imaginário popular, sugere que a proibição do incesto se prestaria a evitar os efeitos biológicos danosos observáveis nos filhos de uniões incestuosas, dado que estas resultariam inevitavelmente em crianças com deformações e/ou anomalias genéticas. Para Lévi-Strauss (1947), o problema com tal tipo de explicação está não só em que a própria genética recuse tais generalizações, mas também em que os primeiros grupos humanos não poderiam ter vivido em condições demográficas suficientes para sequer levantar tal percepção. Dada a proporção populacional em que se deduz que tais agrupamentos se organizavam, não seria possível observar qualquer regularidade de problemas na prole que justificasse uma proibição com tamanha amplitude, e tão severamente punida, quanto a do incesto.

O segundo tipo de justificativa mencionado por Lévi-Strauss (1947) sugere que o convívio familiar íntimo produziria, de maneira natural, em qualquer cultura, uma repugnância inevitável em relação aos membros da família, resultando na eliminação da excitabilidade erótica entre parentes. Para o estudioso, porém, tal hipótese não explica por que seria necessário a diferentes culturas proibir tão fortemente algo que em si mesmo, por suposto efeito intrínseco, já repugnasse a humanidade, e conclama a psicanálise para afirmar justamente o contrário: que a atração pelas figuras incestuosas é definidora do desejo humano, daí a grande necessidade de ser tão marcadamente proibida. Em visão similar à já defendida por Freud (1912-1913), questiona:

Se o horror do incesto resultasse de tendências fisiológicas ou psicológicas congênitas, por que se exprimiria em forma de uma proibição ao mesmo tempo tão

solene e tão essencial que é encontrada em todas as sociedades humanas aureolada pelo mesmo prestígio sagrado? Não existe nenhuma razão para proibir aquilo que, sem proibição, não correria o risco de ser executado. (LÉVI-STRAUSS, 1947, p. 56)

Finalmente, a terceira explicação mais usual para a proibição do incesto eliminaria o elemento natural para tratar dessa regra como instituição puramente social, derivada de maneiras variadas, portanto, das diferentes configurações culturais em que se observa. Tal abordagem apresenta, na opinião de Lévi-Strauss (1947), a falha fundante de não justificar, então, a universalidade da regra: como é possível, se nada possui de natural, que tal norma esteja presente de alguma forma em todas as culturas conhecidas?

Na busca de responder a essas indagações, Lévi-Strauss (1947) propõe então uma quarta via para compreensão da regra de proibição do incesto, baseada no reconhecimento de seu estatuto duplo, simultaneamente *natural e cultural*. Sob o aspecto natural, o ser humano está inevitavelmente sujeito à necessidade de uma aliança entre pais e filhos, ou, dito de modo mais genérico, entre adultos e crianças, uma vez que estas, com efeito, morreriam sem os cuidados daqueles; sujeita-se, também, à exigência de alianças reprodutivas, em vista de uma garantia da continuidade dos agrupamentos por meio dos quais a própria sobrevivência pessoal se torna possível. Contudo, a espécie humana organiza-se de modo tal que o componente instintual, embora esteja na origem dessas demandas, não é determinante quanto aos *termos específicos* em que tais alianças devam ocorrer — os quais, em aberto, vem a ser estabelecidos, em cada contexto, pela ordem cultural vigente. Como explica Lévi-Strauss,

[o] problema esclarece-se quando admitimos a indiferença da natureza — corroborada por todo o estudo da vida animal — às modalidades das relações entre os sexos. Porque é precisamente a aliança que fornece a dobradiça, ou mais exatamente o corte, onde a dobradiça pode fixar-se. A natureza impõe a aliança sem determiná-la, e a cultura só a recebe para definir-lhe imediatamente as modalidades. (...) O papel primordial da cultura está em garantir a existência do grupo como grupo, e portanto em substituir, neste domínio como em todos os outros, a organização ao acaso. A proibição do incesto constitui uma certa forma — e mesmo formas muito diversas — de intervenção. Mas, antes de tudo, é intervenção, ou, mais exatamente ainda, é a Intervenção” (LÉVI-STRAUSS, 1947, p. 71-72).

Em que tais considerações podem auxiliar ao estudo das *fan fictions* sobre incesto? Para o escopo específico deste trabalho, trata-se, primeiro, de reconhecer que a força da regra de proibição do incesto em todas as culturas humanas, bem como seu estatuto único para a antropologia, são elementos que ampliam a relevância de se analisar situações nas quais, ainda que puramente enquanto narrativa, tal proibição é contestada, aliás de maneira coletiva. Essa percepção se fortalece com a consideração de que Lévi-Strauss (1947) refere-se não a uma, mas

a muitas formas de regulação das relações incestuosas, o que abre espaço para uma análise conjunta das diferentes formas de transgressão que os textos do *corpus* representam.

Além disso, a leitura de Lévi-Strauss (1947) amplia as constatações ora expostas, vindo a definir a proibição do incesto e as regras do casamento como elementos essenciais à constituição dos sistemas de trocas entre diferentes tribos, donde se pode depreender que também atuem, ainda, na própria organização social contemporânea. A esse respeito, o antropólogo detalha a existência de uma relação estreita entre a questão do incesto e as regras de exogamia, que prescreviam, *grosso modo*, a necessidade de os jovens de um clã buscarem parceiros sexuais em grupos distintos do seu. Explica, ainda, que figura aí a dimensão econômica do casamento, dado que os sistemas de trocas de mercadorias também se organizavam com base em sistemas de “trocas de mulheres”²².

Com efeito, em todas as culturas estudadas por Lévi-Strauss (1947) e pelos etnólogos tomados por ele por referência, o casamento aparece como uma das práticas de interação entre diferentes grupos humanos, integrada à troca de “outras mercadorias”, e aos sistemas de divisão de trabalho que reafirmavam uma importância fundamental das mulheres na organização econômica. Assim, é razoável supor que, sem a proibição do incesto, os grupos sociais se fechassem em si mesmos, e a aliança reprodutiva que possibilitou o surgimento de organizações mais complexas, em que diversos clãs e tribos passaram a interagir, não viesse a se estruturar, pelo menos não da forma como hoje a conhecemos.

É verdade que os pormenores das elucubrações de Lévi-Strauss (1947) já foram alvo de diversas críticas, até mesmo dentro da própria antropologia; contudo, permanece difícil contestar-lhe a percepção de uma relação direta entre a cultura humana e a organização de alguma forma de regras sexuais. Ele próprio parece intuir um elemento que transcende as particularidades culturais das proibições relacionadas ao incesto, afirmando, por exemplo, que

[o] problema da proibição do incesto não consiste tanto em procurar que configurações históricas, diferentes segundo os grupos, explicam as modalidades da instituição em tal ou qual sociedade particular, mas em procurar que causas profundas e onipresentes fazem com que, em todas as sociedades e em todas as épocas, exista uma regulamentação das relações entre os sexos (LÉVI-STRAUSS, 1947, p. 61).

Tal leitura da regra sexual do incesto combina-se às próprias contribuições posteriores de Lévi-Strauss (1958) a respeito do estatuto dos mitos como elementos organizadores das sociedades humanas em geral. Em sua percepção, há uma estrutura que

²² A objetificação implicada na expressão certamente convoca uma discussão de gênero, que, no entanto, não cabe proceder neste estudo. Sugiro, a esse respeito, o famoso texto de Rubin (1975) a respeito do tráfico de mulheres.

acompanha com relativa constância esses esquemas reguladores das trocas materiais entre os grupos humanos em geral, incluindo as trocas de caráter sexual, e essa estrutura impõe-se aos sujeitos de cada grupo cultural como que em caráter de natureza, através de sua incorporação às narrativas míticas.

Com base nessa análise estruturalista dos mitos, Lévi-Strauss (1958) sugere que a instauração de uma tal ordem inconsciente está presente em todas as culturas, e revela-se propriamente em sua mitologia, que, para ele, seria justamente fundamental para a veiculação, ao ser humano, de pensamentos que lhe são a princípio desconhecidos. Sua constatação baseia-se, antes de tudo, em que analisar as narrativas míticas de diferentes povos o levou a perceber estruturas recorrentes, fato em seu entendimento de todo inesperado, considerando-se a distância física e as diferenças culturais entre os grupos humanos em questão. Tais recorrências levaram-no a apontar uma preponderância dos fatos de linguagem, como expressos nos mitos, na organização dos grupos humanos, de seus costumes e regulações.

Ora, é justamente essa dimensão organizadora do simbólico que Lacan (1956-1957) retoma ao tratar das fantasias infantis como formas individuais de mitologia, a exemplo do caso do pequeno Hans, analisado por Freud (1909a). A leitura lacaniana das diferentes interpretações e formulações que o garoto vai dando ao sintoma que então experimentava — a fobia de cavalos — pende para a interpretação mitológica, na medida em que demonstra a recorrência de uma estrutura que denunciaria os movimentos de desejos incestuosos inconscientes experimentados pela criança. A ordem simbólica, tal qual sugere Lacan (1956-1957), quando efetivamente consolidada, propõe ao menino uma narrativa pré-estruturada, que lhe norteia os desencadeamentos de suas próprias moções pulsionais, de forma afim à regulação que o mito impõe, segundo Lévi-Strauss (1958), aos grupos humanos em que circula.

Mais uma vez, o ponto crucial de uma analogia como esta se assenta no estabelecimento de um paralelo entre a dimensão singular de cada sujeito e sua inserção na sociedade, ou, em termos lacanianos, no Simbólico. Assim, é como se a ordem simbólica conduzisse as organizações pulsionais do sujeito pela via dos próprios trilhamentos em que se constituiu, numa dinâmica que, aliás, parece retroalimentar-se continuamente. Em outros termos, é como se o mito da cultura (se) alimentasse (d)o mito singular, o que explicaria, ao menos em parte, sua recorrência incessante, deslizando, metonímica, em estrutura que ecoa a do próprio desejo humano.

Há que se indicar que a associação promovida tanto em Lacan (1956-1957) quanto Lévi-Strauss (1958) entre a dinâmica própria do inconsciente e o ordenamento dos pressupostos e regras culturais remonta ao próprio Freud, não apenas por sua formulação da instância do

Super-eu (FREUD, 1923b) como sede da consciência moral, mas também pela polêmica obra *Totem e tabu*, que propõe uma articulação bastante particular entre a psicanálise e a então chamada “psicologia dos povos”, ou “etnopsicologia”, justamente com base na constância da regra da proibição do incesto e no mistério de sua instauração. Nessa obra, Freud (1912-1913) parte da curiosa semelhança que percebe entre os comportamentos de certos povos polinésios e as práticas quase ritualísticas de alguns de seus pacientes acometidos por quadros obsessivos de neurose, por meio de cuja análise alcança a formulação narrativa de uma suposta explicação consistente com ambos os quadros.

O ensaio em que Freud (1912-1913) apresentou tal narrativa também foi amplamente criticado por antropólogos, especialmente por falar em termos de uma hierarquização das organizações culturais humanas, perspectiva hoje abandonada pelos estudos antropológicos. Contudo, *Totem e tabu* sobreviveu às críticas, permanece referência constante para a ciência política e tem importância singular para este estudo — justamente por seu caráter mítico. O próprio Freud o sugere, ao reconhecer certa proximidade entre os comportamentos dos povos tribais analisados e os procedimentos dos escritores em suas criações (FREUD, 1912-1913, p. 108), e especialmente ao admitir que formulou “(...) uma hipótese que talvez pareça *fantástica*, mas que oferece a vantagem de produzir uma insuspeitada unidade com séries de fenômenos até então separados” (FREUD, 1912-1913, p. 216, grifo meu).

Freud avança essa hipótese a partir de uma série de estudos antropológicos de sua época, bem como da suposição darwiniana de que os humanos, em certo momento de um passado ancestral, tenham vivido organizados numa espécie de “horda primeva” — situação nunca efetivamente observada em agrupamentos humanos, mas evidente nos estudos de outras espécies animais. Freud apresenta tal horda como regida por “[u]m pai violento e ciumento, que reserva todas as fêmeas para si e expulsa os filhos quando crescem” (FREUD, 1912-1913, p. 216). Continuando a narrativa, propõe imaginarmos o seguinte:

Certo dia, os irmãos expulsos se juntaram, abateram e devoraram o pai, assim terminando com a horda primeva. Unidos, ousaram fazer o que não seria possível individualmente. (Talvez um avanço cultural, o manejo de uma nova arma, tenha lhes dado um sentimento de superioridade). O fato de haverem também devorado o morto não surpreende, tratando-se de canibais. Sem dúvida o violento pai primevo era modelo temido e invejado de cada um dos irmãos. No ato de devorá-lo eles realizavam a identificação com ele, e cada um apropriava-se de parte de sua força. A refeição totêmica, talvez a primeira festa da humanidade, seria a repetição e a celebração desse ato memorável e criminoso, com o qual teve início tanta coisa: as organizações sociais, as restrições morais, a religião. (FREUD, 1912-1913, p. 216-217)

Em análises posteriores, bem como em Lacan (1959-1960), a narrativa freudiana, tal qual resumida acima, é encarada não como hipótese teórica, mas como verdadeiro “mito científico”. Embora Freud (1912-1913) venha ele próprio a discutir o caráter de suposição dessa história, reconhecendo sua feição mitológica e a extrema dificuldade de postular o que quer que fosse a respeito de um momento tão primordial à constituição dos seres humanos, há que se destacar, com Lacan (1959-1960), que a discussão acerca da veracidade desse mito é secundária em relação ao fato de que, verdadeira ou não, a narrativa só pôde ser escrita e lida por responder a todo um conjunto de aspectos da configuração social e cultural da Europa no século XX.

O princípio psicanalítico que subjaz às deduções míticas de Freud quanto ao assassinato do pai primevo é o da ambivalência afetiva, que ele descreve como grande ponto comum aos neuróticos e aos povos polinésios, e que associa, posteriormente, ao que chamou de complexo parental, por referência ao conjunto de representações e afecções associados à relação de um filho com seus pais. Tudo se passa como se os filhos da horda primeva, após o assassinato conjunto do pai, fossem tomados pelo arrependimento, ao perceber que nenhum deles seria capaz de assumir o posto do falecido, que eles tanto desejavam como temiam. Afinal, se haviam matado juntos ao pai, o que impediria que derrubassem de novo quem quer que passasse a agir com igual violência, ainda que fosse um membro do próprio grupo de irmãos? Freud (1912-1913) enxerga aí os primórdios do surgimento das leis humanas: de comum acordo, diante do impasse e do remorso, os irmãos teriam estabelecido um pacto em termos edípicos, uma associação, de forma tal que nenhum deles tomasse para si as mulheres da horda, recusando-se, portanto, suas mães e irmãs, em nome da manutenção da coesão do grupo.

Por essa narrativa, Freud (1912-1913) supõe miticamente o que Lévi-Strauss (1947) irá evidenciar mais tarde: que a lei da interdição do incesto se acha no cerne das regulações sociais, por sua vinculação precisa à exogamia, abertura de contato entre grupos culturais que garantiu seu próprio desenvolvimento e sobrevivência. Freud (1912-1913) vai além, e também associa a esse momento mítico do assassinato primordial a própria estruturação posterior das religiões. Sugere, nesse sentido, que a adoração aos animais os tomava por substitutos idealizados do pai primevo, levantados como deuses pelo arrependimento dos filhos, cujos rituais não faziam senão repetir, reencenar no sacrifício o assassinato outrora concretizado, bem como o banquete que a este teria sucedido.

Visto dessa forma, o sacrifício seria uma forma de garantir a memória da necessidade de uma ordenação social, reunindo todos de cada clã, para que juntos pudessem vingar a morte do pai e, de forma profundamente ambivalente, repeti-la de maneira substitutiva, deslocada sobre a figura animal. Posteriormente, a evolução histórica teria levado o culto das

divindades animais a reassumir, não sem elevado grau de idealização, uma figura novamente humana, de uma divindade paternal, ao que teriam acompanhado, por exemplo, as evoluções de sacrifícios animais a sacrifícios humanos e, posteriormente, aos ritos teantrópicos, em que se busca imolar, em encenação, um representante dos filhos assassinos, em vez da figura do próprio pai. O cristianismo teria também aí suas origens, na expressão de um culto àquele, entre os filhos, que assume a culpa dos demais, permitindo-se sacrificar para expurgo de todos.

Todas essas elucubrações levam Freud a propor, no que foi muito contestado, que “(...) no complexo de Édipo reúnem-se os começos da religião, moralidade, sociedade e arte, em plena concordância com a verificação psicanalítica de que esse complexo forma o núcleo de todas as neuroses (...)” (FREUD, 1912-1913, p. 238). Se retomo aqui tal alegação, porém, não é para sustentá-la nem para tecer a ela as críticas que muitos já consolidaram; proponho, antes, uma abordagem mais afeita à de Lacan (1959-1960) e questiono, com ele, como foi possível (e por que foi necessário) a Freud formular assim essa narrativa que em tudo apresenta caráter de mito. No entendimento que venho adotando, trata-se de perceber, mais uma vez, a existência de um elemento palimpséstico relativo ao incesto, que também aqui só parece acessível por meio de uma narrativa que raspa e reedita outras histórias, escrevendo sobre elas de modo a lhes conferir uma significação nova revestida de caráter mítico. Assim, a tendência já observada em Sófocles, que pela via da tragédia grega parece recontar outras histórias de fundo mitológico, reafirma-se em Freud, seja porque ele próprio recorre a *Édipo Rei* para compreender e nomear o que chamou de “complexo nuclear das neuroses”, seja porque articula a dimensão psíquica à dimensão cultural por um novo recurso à narrativa, desta vez formulando, de certa forma, sua própria versão da tragédia, seu mito moderno.

Nesse contexto, penso que a análise das *fan fictions* em que os significantes edípicos são revisitados demanda reflexões sobre os modos de ler as próprias narrativas míticas, bem como uma definição específica quanto ao lugar, na literatura, do que chamei de uma “dimensão palimpséstica”. Se, a partir de Lacan (1959-1960), indiquei a existência de algo da “atividade mítica” nessas *fanfics*, resta ainda esclarecer as especificidades e possíveis implicações disso nos planos linguístico e literário, aqui discutidos sobretudo a partir de Genette (1982).

3.4 Palimpsesto como hipertexto: a transtextualidade

Na obra de Genette (1982), a metáfora do palimpsesto é usada para encabeçar as discussões acerca do que ele entende por transtextualidade, conceito cuja compreensão considero fundamental para uma análise mais profunda das dinâmicas de produção de *fan*

fictions, bem como de sua possível associação a alguma forma de atividade mítica. Com efeito, penso que as concepções de Genette (1982) sugerem que incesto e palimpsesto guardam relações ainda mais estreitas que as até aqui destacadas a partir da releitura de *Édipo Rei* e das considerações psicanalíticas sobre o complexo edípico.

Por transtextualidade, ou “transcendência textual do texto”, Genette (1982, p. 13) entende “tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”, em dinâmicas que seriam, em seu entendimento, constitutivas ao fazer textual. Estes movimentos de atravessamento de um texto por outro se organizam, para Genette (1982), em cinco formas principais, que agora defino, uma a uma: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade.

A intertextualidade, que talvez seja a mais conhecida e a mais estudada dessas associações, não é vista por Genette (1982) da mesma forma que por outros estudiosos, que costumam aplicar o termo a toda a multiplicidade das práticas transtextuais. De forma mais restrita, Genette (1982) sugere que a intertextualidade é uma “relação de co-presença”, marcada pela “presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 1982, p. 14), a qual pode se dar por mecanismos explícitos, como a citação, ou implícitos, como a alusão.

A própria elucidação das demais relações transtextuais explicitará, pois, que a co-presença não é a única maneira de um texto afiliar-se a outro. A paratextualidade, por exemplo, descreve a relação entre um texto e os elementos que o apresentem e organizem em termos mais pragmáticos, como “(...) título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos etc. (...)” (GENETTE, 1982, p. 15). Nas *fan fictions*, os exemplos de paratextos incluiriam, portanto, as notas iniciais dos autores, os alertas quanto ao conteúdo e as categorizações. Não cabe pensar, por exemplo, que a nota inicial de um autor quanto ao próprio texto esteja citando-o de forma intertextual, uma vez que essa referência se dá com objetivos pragmáticos e efeitos distintos dos da intertextualidade.

Da mesma forma, Genette (1982) percebe uma distinção entre os mecanismos de intertexto, paratexto e metatexto: este último descreveria o texto que guarda com outro uma ligação de comentário, a “(...) relação que une um texto ao outro do qual ele fala” (GENETTE, 1982, p. 17), a exemplo do que se vê em uma obra de crítica literária. Neste estudo, os metatextos serão, de forma muito clara, os *reviews*, comentários dos leitores acerca de cada segmento narrativo lido.

A mais silenciosa de todas essas formas de transcendência textual seria a da arquitextualidade, concernente a uma espécie de relação de pertencimento que um texto guarda com determinados conjuntos ou gêneros com os quais se identifica. Trata-se, em geral, de uma

associação taxonômica, que não se costuma explicitar no texto em si mesmo, mas que lhe é atribuída pelo leitor, a depender de suas próprias percepções (GENETTE, 1982, p. 17). Refere-se, por exemplo, ao reconhecimento, por parte do leitor, de um texto como *fan fiction*, e, mais especificamente, da percepção de que estas, usualmente, aproximam-se de outras formas consagradas do gênero narrativo. Note-se, pois, que é por um procedimento arquitextual que se faz possível, aliás, a própria formulação do objeto deste estudo, baseado no estabelecimento, enquanto recorte, de um subconjunto específico de *fan fictions* aproximadas por um critério temático, qual seja o de abordarem a questão do incesto.

Como se vê, creio que nenhuma das formas de relação apresentadas dá conta de caracterizar a ligação perceptível entre uma *fan fiction* e suas assim chamadas “fontes”. Seria impreciso, por exemplo, afirmar que uma *fan fiction* baseada em Harry Potter se marca pela convocação de uma presença efetiva, ainda que parcial, dos textos da saga, a título de citação ou alusão. Muito menos se pode entender as *fanfics* apenas como comentários ou textos que acompanham, enquanto suporte pragmático, os objetos culturais tomados por fontes. Por isso, considero que é a hipertextualidade que oferecerá a melhor compreensão da relação de derivação aí estabelecida. O hipertexto designa, para Genette (1982, p. 18), uma noção mais ampla de texto derivado, que ele associa à curiosa metáfora de um “brotamento”. Nas palavras dele: “[e]ntendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brot*a de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 1982, p. 18).

A relevância desta discussão está em que, para Genette (1982), um hipertexto pode derivar de seu hipotexto por dois mecanismos principais: a imitação, que consiste na tentativa de repetição de certos traços constitutivos do texto tomado por fonte; e a transformação, procedimento de modificação que estabelece as diferenças entre uma obra e outra. A análise desses mecanismos torna mais visíveis as distinções entre a hipertextualidade e as demais formas de transtextualidade, conforme me detenho a comentar brevemente.

Em geral, para Genette (1982), o hipertexto se marca por uma forma de imitação com transformações maciças em relação ao hipotexto, e, ao contrário do comentário (metatexto) ou dos elementos paratextuais, é reconhecido mais claramente como uma nova construção literária. Em relação à intertextualidade, afirma Genette (1982) que sua compreensão não pode ocorrer sem o conhecimento do texto citado, enquanto a hipertextualidade, diferentemente, produz em geral um texto derivado bastante autônomo, passível de ser lido independentemente, ainda que seus sentidos possam ser nitidamente ampliados pela comparação quanto a seus hipotextos.

Ora, no caso das *fan fictions*, é bastante perceptível que seu caráter derivativo é alcançado precisamente por meio de operações de transformação e imitação. A meu ver, penso que se aplicam, pois, às *fan fictions* todas as observações de Genette (1982) quanto à hipertextualidade, em especial no que tange aos mecanismos que organizam sua produção e os tipos de práticas em que estes se inserem. A análise genettiana dessas propriedades, bastante diligente e minuciosa, não será, no entanto, retomada por completo, salvo naquilo em que efetivamente auxilie a compreensão, justamente, do caráter palimpséstico do incesto e das respectivas *fan fictions* que o retratam.

Há que se destacar, nesse sentido, que, para Genette (1982), o hipertexto é o palimpsesto por excelência, uma vez que conserva visíveis, por mais que transformados, determinados traços de seus hipotextos. Ao comentar as versões estendidas ou reduzidas de *Édipo Rei*, por exemplo, ele demonstra que elas mantêm evidentes, por imitação, alguns traços constitutivos da tragédia tida por fonte, tais como personagens, cenas, espaços e conflitos, ainda que a outros transforme. Da mesma forma, toda *fan fiction* imita determinados aspectos de seus hipotextos, ao passo que a outros transforma, às vezes profundamente. Aliás, também segundo Genette (1982, p. 43), é possível que um hipertexto tome como fontes uma variedade de objetos textuais, imitando um, transformando outro, e imiscuindo, no processo, alguns elementos novos, extraídos da própria vida ou da criatividade dos artífices. Trata-se precisamente, como se verá, o que acontece em diversas das *fan fictions* aqui observadas.

Para potencializar a leitura de um hipertexto, Genette (1982, p. 144) assinala a importância de identificar seus hipotextos, bem como os procedimentos de imitação e transformação empregados em sua constituição. Isso explicaria, para ele, por que é de praxe que os hipertextos sejam acompanhados por paratextos que indicam os textos tomados por fonte e, muitas vezes, alertam ao leitor para as intenções do processo de derivação produzido, que podem ser mais ou menos sérias, lúdicas ou satíricas. Depende, aliás, desses traços, a caracterização dos gêneros que, para Genette (1982), são notadamente hipertextuais, como a paródia e o pastiche. Em vista dos objetivos deste estudo, não pretendo detalhar cada uma das diferenças entre tais gêneros, mas antes focalizar os procedimentos imitativos e transformativos que os constituem, bem como seus respectivos efeitos de sentido.

Quanto à imitação, Genette (1982) explica que um hipertexto pode copiar de seu hipotexto diversos aspectos: a forma, o sentido, o estilo. No entanto, nenhuma imitação é perfeita, de tal modo que sempre corresponde, necessariamente, a certo movimento de transformação — algo até usualmente assumido de forma explícita pelo imitador (a menos que deseje incorrer em plágio ou falsificação). As operações de transformação, por sua vez, são as

mais variadas, das quais destaquei algumas, a depender de sua relevância para as posteriores análises:

- Suplementação (GENETTE, 1982, p. 52): caso em que o hipertexto se propõe a desenvolver determinados aspectos não desdobrados no hipotexto. Apresenta-se, usualmente, a título de continuação ou, mais comumente, interpolação, ainda que, a rigor, não faça senão extrapolar. Nesse sentido, um suplemento é um hipertexto complementar pela forma, pois que a imita, e substitutivo pelo conteúdo, como aliás é o caso da maioria das *fan fictions*;
- Excisão (GENETTE, 1982, p. 76): procedimento de redução do hipotexto por meio da eliminação de determinado elemento ou fragmento, usualmente para corresponder a fins específicos, como o de adaptação da obra a públicos distintos ou mesmo a censura de elementos considerados proibitivos (expurgação). Trata-se de mecanismo fortemente presente nas *fan fictions*, que não raro recontam determinadas narrativas a partir do apagamento de certos elementos, e produzem versões mais ou menos censuradas, por exemplo, das atividades sexuais que vêm a narrar;
- Condensação (GENETTE, 1982, p. 87): produção de uma síntese autônoma do texto fonte, de maneira a possibilitar sua apreensão geral. Usualmente, esse procedimento tem função didática ou metaliterária, pois resulta em formas como as sinopses e os resumos. Aparece, portanto, nas práticas de escrita de *fan fiction* quando da elaboração dos elementos paratextuais, que por vezes incluem uma amostra mínima do enredo ou do estilo que a narrativa terá, a fim de convencer o leitor interessado a mergulhar-se nele;
- Extensão (GENETTE, 1982, p. 99): aumento de um hipotexto por adição maciça de novos elementos, como a anexação de personagens, detalhamento de determinados aspectos do enredo, inclusão e aprofundamento de novos conflitos ou contaminação (para usar o mesmo termo que Genette) por elementos de outras obras. Analiso a extensão como o procedimento mais usual na criação de *fan fictions*, que com grande frequência consistem ou num relato detalhado de situações que os hipotextos apenas insinuam, ou na adição, ao enredo, de elementos narrativos que as fontes em geral não contemplam. No caso específico das narrativas de incesto, é muito comum que as *fanfics* se caracterizem justamente pelo acréscimo, aos hipotextos, de personagens e

situações relativas ao contexto familiar, a partir da criação das figuras de primos, irmãos, pais, filhos, por exemplo;

- Ampliação (GENETTE, 1982, p. 87): mecanismo que consiste em aumentar um hipotexto não só através da extensão, mas também por meio de uma dilatação estilística, evidente pela expansão linguística de componentes textuais a princípio circunstanciais, realizada por exemplo a partir do acréscimo, a determinada sentença, de mais advérbios e adjetivos. Para Genette (1982, p. 111), devem ser lidas como procedimentos de ampliação as constantes alterações operadas sobre as tragédias da Antiguidade, que desde então vêm sendo retomadas em uma miríade de novas versões, marcadas não apenas pelo acréscimo de elementos narrativos novos, como também pela reformulação estilística de seus componentes iniciais;
- Transmodalização intermodal (GENETTE, 1982, p. 117): mudanças quanto ao modo de representação do hipotexto, que pode ser tornado mais ou menos narrativo ou dramático. Nesse caso, a transformação de um texto narrativo em sua versão adaptada ao teatro consiste na chamada dramatização, enquanto o movimento oposto (tido por Genette como muito raro) consiste em narrativização. Tratarei com mais detalhe a diferenciação proposta por Genette entre os modos narrativo e dramático no capítulo 4; no entanto, já ressalto que aparecem ambos os procedimentos nas *fan fictions*. Estas, em geral, operam num misto entre os dois modos; assim, por vezes expressam, como a análise revelará, forte vinculação ao dispositivo cênico, audiovisual (narrativa “que mostra”) enquanto, em outros casos, revelam predominância do mecanismo do relato (narrativa que conta).

É por oferecer tal descrição das operações transformativas, a obra de Genette (1982) tem importância crucial neste estudo, pois certamente facilita a caracterização dos textos que aqui analiso, oferecendo um instrumental descritivo e reflexivo que permitirá compreender e apresentar melhor os mecanismos transformativos e imitativos pelos quais as narrativas de *fan fiction* são constituídas. Além disso, o detalhamento das operações de imitação e transformação que caracterizam a hipertextualidade elucidada de forma brilhante a metáfora do palimpsesto, enfatizando seu efeito de inegável ambiguidade, entre o que se apaga e o que se mantém. Nas palavras do próprio Genette (1982, p. 144, grifo do autor), “[e]ssa duplicidade do objeto, na ordem das relações textuais, pode ser figurada pela velha imagem do *palimpsesto*, na qual

vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência”.

Tal metáfora privilegia, nesse caso, a percepção de que ler um hipertexto corresponde a ler, em um texto, pelo menos dois: o velho e o novo, em complexo coexistir. Bem por isso, pode-se pensar tal leitura como um procedimento similar ao empregado por Lévi-Strauss (1958), quando propõe que um mito leia outro: uma leitura inevitavelmente relacional, transtextual por excelência e, bem por isso, como afirma Genette, prazerosamente perversa (GENETTE, 1982, p. 145). A partir da figura do palimpsesto, o hipertexto, da mesma forma que o mito, pode ser visto como domínio de uma sobreposição, de uma (re)criação indevida e até da brincadeira, procedimentos entendidos como atribuições de usos até então imprevistos aos objetos do mundo. A meu ver, é justamente nisso que consiste o movimento da atividade mítica que compõem as *fan fictions*, movimento que considero similar ao do próprio inconsciente, que em pulsão de ficção se põe sempre a criar, desdobrando novos sentidos associativos para o que já estava lá.

Para aprofundar essa aproximação entre a hipertextualidade e atividade mítica, proponho-me neste momento a abordar as propriedades dos mitos a partir da reflexão de Barthes (1957), que evidencia a importância, na leitura mítica, do que se pode chamar de uma duplicidade de discurso. Da mesma forma que nos hipertextos, tal ambiguidade está diretamente ligada aos diferentes efeitos de sentido que a análise de um mito vem a possibilitar. Nas *fan fictions* sobre incesto, esse estatuto duplo se apresenta fortemente; assim, proponho pensar esses textos simultaneamente como hipertextos e narrativas míticas: no primeiro aspecto, porque imitam e ao mesmo tempo transformam objetos tomados por fonte, à luz dos quais sua leitura pode se modificar profundamente; no segundo aspecto, porque a organização de seus elementos narrativos permite lê-los como variações de estruturas já muito consolidadas nas mitologias que, em algum grau, sustentam diversos componentes de nossas atividades culturais.

3.5 O mito como linguagem de deformação

A leitura que Lacan (1959-1960) e Lévi-Strauss (1958) propõem para os mitos ou para o que quer que se produza sob a forma de uma atividade mítica são baseadas sobretudo em esquemas estruturalistas. Ao analisar, respectivamente, as fantasias infantis do pequeno Hans ou as narrativas mitológicas de um grande apanhado de povos, ambos procuram identificar elementos de recorrência subjacentes às narrativas míticas propriamente ditas, de

modo a isolá-los numa tentativa de visualização da estrutura inter-relacional que estabelecem entre si em cada caso. O procedimento chave para uma tal sistematização está em buscar compreender as narrativas míticas como encadeamentos significantes produzidos por dinâmicas de permutações em relação a uma estrutura comum, de modo a perceber que, em diferentes mitos, as mesmas variáveis aparecem, ainda que circunscrevendo, alternadamente, posições diversas em determinado esquema de relações.

Não é intenção deste trabalho aplicar o método estruturalista de análise mítica às *fan fictions*. Em vez disso, baseio-me sobretudo numa leitura ampliada que Roland Barthes (1957) empreende em relação à visão estruturalista do mito, a partir de uma concatenação às discussões de Genette (1982) quanto à hipertextualidade, tal qual desenvolvidas na seção 3.4. Tenciono tecer, a partir daí, considerações estratégicas que respondam à evidência de que os textos do *corpus* ecoam tanto o caráter palimpséstico que circunda o incesto quanto o componente mítico a este profundamente associado. A relação entre palimpsesto e mito, nesse sentido, parece-me não apenas inegável, como também bastante profícua para se compreender por que narrativas de incesto vem a surgir justamente no âmbito de práticas de transformação e imitação literária aparentemente tão inovadoras quanto as empreendidas pelos *fandoms on-line*.

É sabido que, em suas *Mitologias*, Barthes (1957) propõe uma série de observações do que considerava “mitos” do cotidiano francês à sua época, para em seguida apresentar uma definição de mito bastante genérica, que bem por isso pode ser, sob alguns aspectos, expandida para contemplar alguns dos aspectos das *fan fictions* aqui analisadas. Na obra em questão, Barthes (1957) define o mito como uma forma de fala, uma forma de linguagem que se estabelece em condições históricas e funcionais específicas. Para ele, tudo pode constituir um mito, já que “(...) o mito não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere”, o que lhe confere “limites formais, mas não substanciais” (BARTHES, 1957, p. 131). Faço notar, entretanto, que tal compreensão só é possível a partir de uma visada semiológica sobre o mundo, nesse sentido, análoga ao que propuseram Freud, Lacan e Lévi-Strauss ao enxergar a cultura por vias que hoje são mais próprias ao campo dos estudos linguísticos, como se este revestisse, de formas múltiplas, as diferentes concepções disciplinares a respeito do humano.

Ao entender o mito como questão de semiologia, Barthes (1957) procura então descrevê-lo a partir da mesma tríade que orienta a análise linguística a partir de Saussure (1916), retomando-a, nos termos saussureanos, como articulação entre significante (imagem mental) e significado (conceito), cujo resultado é o signo, enquanto formação global que a ambos reúne,

marcada pela totalidade de relações entre um e outro. A especificidade da descrição do mito, nesses termos, consiste, para Barthes (1957), em que potencialmente tudo lhe pode servir de significante, ou, dito de outro modo, em que os signos de diversos outros sistemas semiológicos podem ser tomados como significantes para uma construção mítica. Desse modo,

(...) o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que já existe antes dele: *é um sistema semiológico segundo*. O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema transforma-se em simples significante no segundo. É necessário recordar, neste ponto, que as matérias-primas da fala mítica (língua propriamente dita, fotografia, pintura, cartaz, rito, objeto etc.), por mais diferentes que sejam inicialmente, desde o momento em que são captadas pelo mito, reduzem-se a uma pura função significante: o mito vê nelas apenas uma mesma matéria-prima; a sua unidade provém do fato de serem todas reduzidas ao simples estatuto de linguagem. (BARTHES, 1957, p. 136, grifo do autor)

Decorre dessa colocação que a linguagem do mito, ao se valer de signos de outros sistemas como seus próprios significantes, desloca as relações de significação para um segundo nível, promovendo, em relação ao sentido da articulação tomada por base uma espécie de esvaziamento, de modo a permitir sua incorporação ao novo sistema apenas como forma. Assim, para Barthes (1957), há que se falar, na análise do procedimento mítico, em uma linguagem-objeto, tomada por matéria-prima, e em uma metalinguagem, por referência ao segundo sistema de significação estabelecido com base no primeiro. Aos signos da linguagem-objeto, Barthes (1957) nomeia “forma” do mito, uma vez que desempenham o papel de significante em relação aos conceitos míticos; quanto à totalidade associativa constituída por forma e conceito nesse caso, Barthes a aborda como o “sentido” do mito em questão (BARTHES, 1957, p. 137).

Dessa forma, a visão barthesiana considerava possível entender como míticos acontecimentos e práticas que lhe eram contemporâneos, a exemplo das leituras que propôs para certos costumes franceses de sua época, como os espetáculos de *strip-tease* ou os eventos esportivos de luta-livre. Os elementos concretos de cada um desses eventos, retomáveis por reconstituições operáveis em diversas formas de linguagens (sobretudo, visualmente), por um lado já se apresentam, nos respectivos contextos, como signos, mas, de outro modo, podem ser associados a significações mais amplas, se entendidos, na totalidade de associações que carregam, enquanto significantes veiculadores de conceitos outros. Por exemplo, Barthes (1957) analisa o *strip-tease* como curiosa expressão contraditória de uma dessexualização da mulher, operada justamente por seu desnudamento enquanto procedimento estético, ao passo que caracteriza a luta livre, enquanto signo global, como significante de uma expressão mítica das narrativas da derrota humana em seus empreendimentos morais mais obscuros. A esses

efeitos, só se pode chegar quando se tomam os signos do primeiro sistema em sua leitura global, totalizante, para em seguida procurar indicar as associações míticas que se podem desenhar quando os tomamos, diferentemente, apenas por significantes.

Desse modo, pode-se dizer que o *proprium* da atividade mítica, para Barthes (1957), é justamente sua condição de linguagem emprestada. O próprio Barthes (1957) indica enxergar aí um paralelo com as formulações freudianas, uma vez que Freud propõe que a interpretação de sonhos, atos falhos, sintomas psíquicos e fantasias seja realizada em referência a um segundo sistema simbólico, em relação ao qual se pode estabelecer a diferença entre conteúdos chamados de manifestos e os conteúdos ditos latentes que lhes correspondem. Tudo se passa, nesses casos tanto quanto no mito, como se o uso de signos para novos procedimentos de significação se desse a partir de uma deformação, que os arranca de sua significação primeira para atribuir-lhes novos conceitos, de caráter mítico.

No entanto, para Barthes (1957), não se trata de um desarvoramento completo, dado que o mito precisa recorrer ao sentido primeiro como fonte para seus desvios e deformações. Desse modo, ocorre que

(...) a forma não suprime o sentido, empobrece-o apenas, afasta-o, conservando-o à sua disposição. Cremos que o sentido vai morrer, mas é uma morte suspensa: o sentido perde o seu valor, mas conserva a vida, que vai alimentar a forma do mito. O sentido passa a ser para a forma como uma reserva instantânea de história, como uma riqueza submissa, que é possível aproximar e afastar numa espécie de alternância rápida: é necessário que a cada momento a forma possa reencontrar raízes no sentido, e aí se alimentar; e, sobretudo, é necessário que ela se possa esconder nele. É este interessante jogo de esconde-esconde entre o sentido e a forma que define o mito. (BARTHES, 1957, p. 140)

Destarte, o conceito mítico é apresentado como necessariamente aberto, difuso, passível de uma imensa amplitude associativa, porque sua determinação decorreria tanto dos empréstimos que faz à linguagem objeto, quanto da função social com que os empreende. Por isso, penso que a leitura do mito em Barthes (1957) revela a importância da história enquanto elemento mobilizador da formação mítica, enquanto fator organizador do próprio empréstimo que caracteriza o mito. A partir daí, penso que há um misto de fatores históricos e intencionais permeia a situação de produção do mito, bem como a de sua análise, salvaguardando a proposta de Barthes de qualquer intenção essencialista que possa sugerir a submissão da ordem simbólica ao conceito ou vice-versa. Trata-se, nessa noção barthesiano de mito, de uma alternância, em que a significação mítica se oferece extremamente ampla, aberta para a história, por meio de uma associação entre a espessura de seus conceitos e a ambiguidade de suas formas, compostas elas próprias de termos que já são signos em outros sistemas. Nas palavras dele:

Para conservar uma metáfora espacial, cujo caráter aproximativo já sublinhei, diria que a significação do mito é constituída por uma espécie de torniquete incessante, que alterna o sentido do significante e a sua forma, uma linguagem-objeto e uma metalinguagem, uma consciência puramente significante e uma consciência puramente representativa; esta alternância é, de certo modo, condensada pelo conceito, que se serve dela como de um significante ambíguo, simultaneamente interativo e imaginário, arbitrário e natural. (BARTHES, 1957, p. 143)

Tal dimensão ambígua atribuída ao mito lhe oferece um entrelugar notadamente análogo, a meu ver, à imagem do hipertexto e, por conseguinte, do palimpsesto, que empreguei até aqui para descrever os modos pelos quais a questão do incesto veio a ser formulada na mitologia e na dramaturgia gregas, bem como na própria teoria psicanalítica. Em todos esses casos, os componentes significantes que produzem uma significação para o incesto são apanhados de narrativas prévias (hipotextos), condensadas e consolidadas em noções específicas através de operações vivas de alternância, entre esvaziamento e preenchimento. Assim, pode-se pensar, por exemplo, que *Édipo Rei* alimenta a teoria freudiana, enquanto esta retroalimenta a trama edípica com *Totem e tabu*, uma vez que o mito científico de Freud provoca reinterpretações da tragédia grega, ao mesmo tempo em que se deixa, ele próprio, reinterpretar-se por ela. Penso que assim se garante, bem por isso, a sobrevivência até hoje irrestrita da narrativa edípica e aquilo que Barthes (1957, p. 150) aponta como a consequência ética mais grave do mito: uma tentativa de transformação da história em natureza.

A esse respeito, Barthes (1957) enxerga na fala mítica uma espécie de falsificação, uma vez que ela promove uma articulação cujas consequências não podem ser medidas por uma simples discussão quanto à sua veracidade. Ao leitor do mito, tudo se passa como se sua forma provocasse quase que naturalmente os conceitos que lhe parecem atribuídos, num efeito de tal forma intenso que, para Barthes (1957), pouco importa se posteriormente seja comprovadamente evidenciado como falso. Ele explica que, uma vez constituída a associação que produz a significação mítica, somente a leitura pormenorizada das deformações por meio das quais ela se organiza poderá evidenciar seu caráter construído e historicamente situável, mas esse tipo de leitura não é empreendido por quem consome o mito, apenas por quem o analisa. O primeiro tipo de leitura toma o mito por expressão da natureza, o segundo busca desmistificá-lo ao reconstituir as dinâmicas históricas próprias do esvaziamento que aí se exerce.

Em que tudo isso pode auxiliar a análise e a compreensão das *fan fictions* sobre incesto? Trata-se, antes de tudo, de perceber nelas, enquanto hipertextos no sentido genettiano (GENETTE, 1982), um procedimento semelhante ao dessa elaboração mítica descrita por Barthes (1957). Creio que uma *fan fiction*, como um mito, propõe um sistema de significação

secundário, uma vez que toma signos já consolidados no mundo do entretenimento como forma para o estabelecimento de um novo plano de significação. Proponho, assim, uma analogia entre os procedimentos de constituição mítica descritos por Barthes (1957) e o modo como o escritor de *fan fiction* empresta, dos objetos que usa como fonte, os componentes e linguagens passíveis de uso como elementos narrativos, de modo a associá-los à produção de sentidos outros.

Não se trata de uma aproximação descabida, uma vez que Barthes (1957) afirma reiteradas vezes que tudo pode tornar-se mito, e que a própria literatura já se consolidou, a partir do século XIX, como operação mítica. Ele explica, por exemplo, que “(...) o mito pode desenvolver o seu esquema segundo a partir de qualquer sentido, não importa qual e, já o vimos, a partir da própria privação de sentido” (BARTHES, 1957, p. 151). Ocorre, porém, que nem todas as linguagens resistem a uma possível transformação em mito do mesmo modo: algumas colocam-se mais propícias ao apoderamento mítico que outras. Para Barthes (1957), a escrita talvez seja o tipo de linguagem que oferece à atividade mítica menor resistência — algo que, a meu ver, ajuda a explicar por que é por meio da escrita, e mais, escrita palimpséstica, que a questão do incesto se manifesta nas expressões artísticas típicas da convergência de mídias.

Há, pois, outros aspectos do fenômeno da convergência, conforme descrito por Jenkins (2008), que parecem relacionar-se diretamente a uma espécie de justificativa para que aí venham a surgir as questões edípicas. Nesse contexto, por exemplo, as práticas de escrita de *fan fictions* ocorrem, como já indicado no primeiro capítulo deste estudo, sob autoria notadamente anônima, em cenários cuja dinâmica, acrescente-se, parece incitar os produtores a disputar, entre si, o lugar daquele que constrói a melhor ficção a partir das mesmas bases. O caráter derivativo dos textos é constantemente alvo de escrutínio entre os leitores, e a análise das deformações que promovem em relação aos objetos tomados por fonte constituem elemento fundamental para sua apreciação. O empréstimo em relação a esses objetos geradores é autorizado e estimulado pelo *fandom*, e de forma alguma deve-se entender, aqui, o termo “deformação” como rebaixamento: pelo contrário, os signos emprestados pelos escritores de *fan fictions* costumam, em geral, ser tão admirados e apreciados, que são redesenhados, nas peças dos fãs, de formas não raro excessivamente idealizadas.

A esse respeito, adiciono que a plasticidade conferida pela digitalização das mídias aos objetos de entretenimento contemporâneos, bem como aos signos que caracterizam as celebridades, por exemplo, é imensa, de modo que tal material resiste hoje muito pouco às práticas de modelação de seu público. Aliás, para retomar outra noção discutida no primeiro capítulo da tese, na economia afetiva (JENKINS, 2008), esse tipo de modelação é estimulada, de modo a se fazer contínua, e presta-se a toda sorte de empréstimo e recriação. Volto a reiterar,

nesse sentido, que o fato de a escritura de *fan fictions* acabar por incluir os elementos edípicos pode até parecer surpreendente a princípio, mas, pelo contrário, talvez se possa pensar que fosse inevitável. Se o incesto constitui material profundo de nossas ficções de desejo inconsciente, tal qual proposto por Freud (1909b) e Lacan (1956-1957), como esperar que não se consolidasse claramente a partir de uma matéria que, sendo tão rica e múltipla, oferece tão baixa resistência a qualquer significação que se lhe queira conceder?

Há ainda um elemento da reflexão de Barthes (1957) por somar a estas considerações. Trata-se de que o mito seja empregado, na opinião dele, para deformar sem nada esconder: “[o] mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação (...)” (BARTHES, 1957, p. 163). Assim, “[a]o princípio do prazer do homem freudiano se poderia juntar o princípio de clareza da humanidade mitológica. Aí reside toda a ambiguidade do mito: a sua clareza é eufórica” (BARTHES, 1957, p. 164). Nesse sentido, se lidas a partir de sua similaridade ao procedimento mítico, as *fan fictions* sobre incesto podem ser pensadas como possíveis operações de certa naturalização do desejo incestuoso, quase que como forma de justificá-lo, através da possibilidade de sua inscrição e pela via da aceitação que o grupo dos leitores manifesta a esse respeito. Se o desejo incestuoso é amplamente conflituoso e contraditório, tal qual o apresenta a psicanálise, torna-se bastante compreensível que seu aparecimento nas *fan fictions* pareça posicioná-lo em termos de uma aceitação quase irrestrita e de uma naturalidade transparente, como que a título de uma justificação. Dessa forma, é como se, pela via da escrita mítica e hipertextual, o pergaminho da narrativa incestuosa fosse novamente raspado, para contar novas histórias, ainda que o processo de raspagem, como no palimpsesto, jamais consiga eliminar os primeiros escritos por completo.

Há que se perguntar, diante disso, na análise das *fan fictions* em questão, o que é que parecem querer tornar justificável, e quais são, efetivamente, as linguagens das quais vêm a beber. A psicanálise, por exemplo, serve-se do mito de Édipo, entendendo que sua reinscrição incessante na história vem a posicioná-lo como universal, paradigma da natureza humana, quase como se esta se restringisse de fato à estrutura específica da família burguesa, tal qual a história revelava presente nos tempos de Freud. E as *fan fictions* aqui analisadas? Bebem de que fontes? O que apresentam, a partir delas, como efeito de naturalização?

Uma leitura prévia do *corpus* sugere que é como se os escritores dessas *fan fictions* competissem entre si também para ver quem consegue tornar mais possível, mais razoável, mais adequado, em sua deformação, o inaceitável do desejo humano. Tal observação, que a princípio pode soar absurda, mostra-se muito pertinente quando se percebe a recorrência desse tipo de

escrita, sua validação por uma infinidade de leitores e o estabelecimento, em alguns contextos, de verdadeiros concursos de escritura que tinham justamente o incesto por “tema-desafio”. É como se o incesto — e, com ele, o erotismo, a violência — fosse, nesse caso, o mote para a verdade da prática de escrita em questão, uma escrita devoradora, efetuada em curiosa similitude ao próprio assassinato do pai primevo de *Totem e tabu*.

Para Barthes (1957), o mito pode ser ele próprio mitificado, esvaziado para tornar-se veículo de uma nova significação. Aí estaria, em sua opinião, a única forma de resistência ou de subversão capaz de desmontá-lo nos mesmos termos e no mesmo potencial de sua própria elaboração. Em meu entendimento, o mito freudiano de *Totem e tabu* consiste, pois, no mais claro exemplo de uma tal releitura, consolidada sob a forma única de um mito que é dito científico, porquanto artificial. Por esse mesmo entendimento, creio ser possível pensar as *fan fictions* sobre incesto como procedimentos semelhantes, que parecem levar ao extremo tanto as premissas do mito edípico, notadamente burguês, quanto os pressupostos da economia afetiva e da convergência. É como se a linguagem fosse levada, nesses textos, aos extremos das possibilidades de reencenação psíquica dos desejos, com o objetivo concomitante de transgredir e reiterar os padrões que propõe esgarçar. Em resumo, tudo se passa como se a literatura, nesses casos, buscasse retratar o avesso do sistema, seus limites mais profundos, ainda que tenha por única reação possível a rejeição do leitor, que ali vê confirmada a segurança oferecida pela lei aos que evitam transgredi-la.

Essa percepção coincide, em meu entendimento, com as considerações, abordadas na seção 3.6, que o próprio Lacan (1959-1960) traçou a respeito da literatura em suas expressões mais libertinas, tomando por base os textos do marquês de Sade. Não esteve sozinho em sua leitura, que é reforçada pelas reflexões de Bataille (1957a, 1957b) a respeito não apenas de Sade, como também da própria relação entre a literatura e a expressão do horror e do mal, por meio das quais proponho a visada teórica final para a análise que aqui tenciono apresentar.

3.6 Literatura, interdito e transgressão

Pode parecer que, em toda esta incursão psicanalítica, antropológica e semiológica a respeito de mitos e tragédias, afastei-me do objeto literário que é foco do interesse deste trabalho. Neste momento final de minhas considerações teóricas, pretendo fazer convergirem essas reflexões numa direção sintética que ajude a formular um dispositivo analítico suficientemente nítido em relação às práticas de escrita e leitura de narrativas de incesto

apresentadas como *fan fictions*. Estabeleço essa síntese a partir das reflexões filosóficas de Georges Bataille acerca do erotismo e da literatura.

Como se justifica mais esta tentativa de circunscrever teoricamente o objeto deste estudo? Precisamente pelo caráter de associação produtiva que pode conferir às demais. Bataille (1957a, 1957b) transita por todas as áreas do conhecimento que se dedicaram à questão do incesto, razão pela qual sua obra fornece um ponto de articulação a meu ver fundamental a uma abordagem transdisciplinar do assunto.

Pode-se dizer, quanto a isso, que a definição de Bataille (1957a) para o erotismo contempla, de maneira bastante evidente, a reflexão psicanalítica quanto à sexualidade humana. O próprio Freud reconhece no termo “erotismo” um possível sinônimo para “libido” (FREUD, 1921, p. 43), entendida no sentido amplo como a energia ligada às variadas formas de amor em que se envolve o humano. De forma similar, diz Bataille que “(...) os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, ou seja, uma busca psicológica independente do fim natural dado na reprodução e no cuidado com os filhos” (BATAILLE, 1957a, p. 35). Ecoa, nesse sentido, as considerações freudianas acerca da pulsão e da variabilidade que podem assumir seus objetos de satisfação; reforça, também, a própria formulação psicanalítica de uma oposição, no psiquismo, entre pulsões de vida e pulsões de morte, muito clara na formulação mais genérica que faz acerca do erotismo, ao defini-lo como “a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1957a, p. 35).

Mas não é apenas à psicanálise que suas reflexões podem ser associadas. Bataille (1957a) oferece ainda uma crítica bastante interessante às reflexões antropológicas sobre o incesto e sua dimensão social, ampliando as formulações de Lévi-Strauss e as do próprio Freud a respeito. Para Bataille (1957a), a proibição do incesto, embora de fato esteja presente em todas as culturas, é apenas uma das modalidades de interdito a que se sujeita a humanidade. As regras do incesto bem por isso seriam tão variadas e múltiplas, e ainda que Lévi-Strauss (1947) tenha descrito muito precisamente seus pormenores, não ofereceu com clareza, na opinião de Bataille (1957a), uma visão de conjunto que pudesse posicioná-los entre outros fenômenos humanos similares. Em sua perspectiva a respeito do erotismo, Bataille (1957) considera que o cerne dessa discussão está em que o ser humano se comporta como animal inquieto, que busca separar-se dos demais, numa espécie de tentativa de distanciamento em relação ao que os outros seres vivem como natureza.

Para Bataille (1957a, p. 242), tal negação humana à animalidade se revela sob dois aspectos intrinsecamente relacionados: por um lado, em sua relação ao trabalho, entendido como o conjunto de atividades por meio das quais alteramos o mundo exterior de modo a criar

um mundo humano, por meio do emprego de toda sorte de técnicas, ferramentas e instrumentos; por outro lado, no estabelecimento de normas de conduta que interditam à satisfação humana uma realização livre de seus impulsos e necessidades. Desse ponto de vista, não se trata, quanto ao segundo ponto, apenas do estabelecimento das regulações sexuais: as interdições humanas também recaem, por exemplo, sobre a relação com os mortos, com os alimentos, com a putrefação, e com os excretas. Assim, para Bataille (1957a), a proibição ao incesto só pode ser compreendida se posicionada entre outras formas igualmente complexas de demarcação dessa rejeição humana à animalidade, uma recusa cuja consolidação está diretamente relacionada, em sua teorização, à consciência humana da morte e à busca, pela via desse distanciamento, de uma espécie de negação da finitude.

Nesse contexto, a especificidade do incesto estaria em que suas proibições revelam que o domínio das interdições humanas atua grandemente sobre a atividade sexual (nos termos de Bataille [1957a], “animalidade carnal”), embora jamais consiga efetivamente eliminá-la:

O homem nunca conseguiu excluir a sexualidade, a não ser de uma maneira superficial ou por falta de vigor individual. Mesmo os santos têm ao menos as tentações. Nada podemos fazer além de reservar domínios em que a atividade sexual não possa entrar. Assim, há lugares, circunstâncias, pessoas reservadas: todos os aspectos da sexualidade são obscenos nesses lugares, nessas circunstâncias, ou em relação a essas pessoas. (BATAILLE, 1957a, p. 243)

Para ele, explicam-se, assim, tanto a variabilidade das regras do incesto, cujas especificidades em cada sociedade estão associadas, como bem demonstrou Lévi-Strauss (1947), ao estabelecimento de sistemas de trocas de bens e mulheres, quanto a vinculação desses interditos a outros componentes do que Bataille (1957a) entende por erotismo, a saber o domínio do sagrado, em tudo relacionado à circunscrição de fenômenos como a morte, a alimentação, a guerra, a caça, a sujeira e a atividade sexual. As relações de parentesco consistem, desse ponto de vista, numa espécie de santuário, em cujo domínio a humanidade encena algo como uma tentativa de abolição da dimensão de sua sexualidade, como se ali ela não existisse nem pudesse chegar. Paradoxalmente, porém, de maneira ímpar, é a própria recusa que vem a recobrir com o ímpeto do desejo a dimensão familiar, de forma tal que o proibido parece oferecer a própria ampliação da desejabilidade.

A concepção de Bataille (1957a) nos interessa, assim, por remeter o erotismo ao domínio da violação, correspondente à voracidade e ao descontrole animais, ainda que não redutíveis à animalidade. Explica ele que, uma vez estabelecidos os interditos, a humanidade também define domínios específicos para sua transgressão, e funda aí o próprio sentido do

desejo humano, uma vez que romper uma regra mostra-se experiência infinitamente mais intensa do que a animalidade puramente desregrada. Festas, rituais de sacrifício, costumes de guerra, o casamento ou até as orgias, tudo isso Bataille (1957a) associa à noção de que a humanidade estabelece regras muito precisas para delimitar também as ocasiões de suspensão de seus interditos. Isto se deve, em seu entendimento, ao horror ambivalente que o humano nutre pelo domínio do animal, que desconhece a própria morte e, bem por isso, pouco se apega à descontinuidade fundamental de seu ser particular.

Nesse sentido, a renúncia humana ao parente próximo e ao gozo livre de seu corpo assume a feição de um esbanjamento, e o que se esbanja é a própria humanidade. Ao mesmo tempo, confere-se assim ao incesto um caráter absolutamente sedutor, uma vez que o desejo se conduz justamente ao domínio do excesso, do transbordamento proibido. Nas palavras do filósofo:

Não haveria erotismo se não houvesse, em contrapartida, o respeito pelos valores interditos. Não haveria pleno respeito se o desvio erótico não fosse possível, nem sedutor. Sem dúvida, o respeito não é mais do que o desvio da violência. Por um lado, o respeito ordena o meio em que a violência é interdita; por outro, ele abre à violência uma possibilidade de irrupção incongruente nos domínios em que deixou de ser admitida. O interdito não altera a violência da atividade sexual, mas abre ao homem disciplinado uma porta que a animalidade não poderia atingir, a da transgressão da regra. (BATAILLE, 1957a, p. 247)

Note-se que uma tal reciprocidade entre o interdito e o desejo de sua transgressão não são exclusividade do pensamento de Bataille. Em Lacan (1959-1960, p. 104), encontra-se a mesma associação, sendo a lei apresentada, de certa forma, como fator provocador da transgressão, enquanto busca inevitável à dinâmica do desejo humano. É preciso lembrar, quanto a isso, que a lei, para Lacan, refere-se à ordem simbólica, à proibição do incesto, e sua organização tem ligação direta ao estabelecimento de uma função de interdição que separa, nos primórdios, a criança humana de seu outro primordial, simbolizado na figura materna. Se permanecessem unidos, diz Lacan, não se organizaria o universo do desejo e da demanda, o universo humano por excelência. É justamente isso que o leva a falar de *das Ding*, a Coisa, em associação à própria função materna, uma vez que a causa do desejo do sujeito, em sua concepção, constitui-se nele a partir desse contato primordial ao outro que lhe oferece as primeiras referências para a própria formação da subjetividade em suas coordenadas de prazer. Assim, diz ele:

O que encontramos na lei do incesto situa-se como tal no nível da relação inconsciente com *das Ding*, a Coisa. O desejo pela mãe não poderia ser satisfeito pois ele é o fim,

o término, a abolição do mundo inteiro da demanda, que é o que estrutura mais profundamente o inconsciente do homem. É na própria medida em que a função do princípio do prazer é fazer com que o homem busque sempre aquilo que ele deve reencontrar, mas que não poderá atingir, que nesse ponto reside o essencial, esse móvel, essa relação que se chama a lei de interdição do incesto. (LACAN, 1959-1960, p. 85)

Com Lacan, somos assim levados a entender a transgressão do interdito do incesto como elemento que acarretaria uma fusão ao outro, reflexão que ecoa a de Bataille (1957a) acerca do que entende por continuidade e descontinuidade dos seres. Para o filósofo, o erotismo, na medida em que tende à animalidade, parece ansiar por uma transformação do descontínuo (humano, particular, limitado) em continuidade (animalidade, desordem, desregramento). A morte, dessa perspectiva, seria a passagem do isolamento do ser, descontínuo em relação aos demais, para a continuidade de um estado de natureza, num misturar-se ao mundo. Da mesma maneira, os fenômenos reprodutivos incluiriam um tanto de morte, na medida em que implicam, ainda que somente por um momento, a morte do ser individual: no erotismo dos corpos, por exemplo, a relação sexual está marcada justamente pela violência, pelo sentimento de violação dos limites singulares, na medida em que dois descontínuos parecem tornar-se como um. Por isso, Bataille (1957a, p. 39) fala que o desejo angustiado do humano pela própria duração além da morte está sempre acompanhado, em paradoxo, por uma “nostalgia da continuidade perdida”, a “continuidade primeira”, que aqui não sou capaz de entender senão por analogia à constituição fusional entre mãe e bebê, entre o sujeito nas primícias de sua constituição e este primeiro outro que lhe implanta, como Coisa, os referenciais e limites de sua própria subjetividade.

Nesse mesmo sentido de articulação, penso não ser premeditado associar essa busca pela continuidade primordial em Bataille (1957a) ao motor da pulsão de morte freudiana. Seja no erotismo dos corpos, no movimento afetivo dos corações ou no erótico sagrado, que busca uma fusão completa ao mundo divino da natureza, a busca descrita por Bataille (1957a) implica uma despossessão, muito similar, a meu ver, à que Safatle (2006) enxergou ao posicionar a sublimação como entrelaçamento da pulsão de morte ao Imaginário. Analise-se esta consideração à luz das seguintes palavras de Bataille:

A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado de corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada. Há, ao contrário, despossessão no jogo dos órgãos que se derramam na renovação da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem umas nas outras. (BATAILLE, 1957a, p. 41)

Para avançar neste ponto, cabe elucidar o ponto nodal da síntese teórica que acredito ser possível neste estudo a partir de Bataille: suas considerações a respeito da literatura, que já se anunciam nesse excerto, na medida em que a metáfora por ele empregada em relação à fusão erótica dos corpos é justamente a mesma usada por Lacan (1971) ao tratar da escritura enquanto “litraterra”. Para melhor analisar essa similaridade, retomo, ainda em Bataille (1957a), suas considerações acerca de uma relação de reciprocidade, nas atividades humanas, entre o interdito e a transgressão, que pode, num sentido específico, ser associada ao fazer literário.

Para Bataille (1957a), a transgressão não é a negação do interdito, mas sua superação e complementação. Isso ocorre na medida em que o humano, ao estabelecer formas toleráveis e até desejáveis de transgressão, estruturou por essa via a própria organização de toda a sua vida social. Com efeito, para Bataille, a emoção negativa provocada pela experiência da transgressão em suas formas organizadas é a verdadeira razão que leva o ser humano a acatar o interdito (BATAILLE, 1957a, p. 89). Dessa perspectiva, as formas reguladas de transgressão dizem respeito, em toda a história humana, ao domínio do sagrado, usualmente restrito aos deuses, aos soberanos e à festa. Assim, por complemento ao mundo profano, à mediocridade da vida cotidiana, os momentos de celebração ofereceriam ao humano uma experiência estética da transgressão, instituindo-lhe simultaneamente ao prazer o terror necessário a seu reposicionamento por relação à lei. Para Bataille (1957a), em diversas sociedades, é somente porque há festa, por exemplo, que o tempo do trabalho regular, regrado, condicionado, torna-se possível e suportável.

Um dos principais mecanismos dessa organização da violência transgressiva apontados por Bataille (1957a) é o sacrifício. Ele explica que o ritual sacrificial estabelece um contexto específico em que o interdito da morte é transgredido de maneira espetacular, uma vez que, enquanto ato concreto, assume a forma de um assassinato sangrento, com requintes de crueldade que em muito superam as tendências agressivas típicas. Mas Bataille (1957a) estabelece aí um paralelo de grande interesse para este trabalho: ele associa, a título de ilustração, a dinâmica dos rituais de transgressão à literatura.

Sua abordagem da literatura, nesse sentido, aproxima-se muito das colocações de Freud (1905b, 1908a). Ele aponta, antes de tudo, ao comentar as histórias policiais, que

[o] caráter gratuito dos romances, o fato de que o leitor está de toda maneira ao abrigo do perigo impedem normalmente de ver isso com clareza, mas vivemos *por procuração* o que não temos a energia de viver nós mesmos. Trata-se, suportando-o sem demasiada angústia, de *gozar* do sentimento de perda ou de estar em perigo que a aventura de um outro nos dá. Se dispuséssemos sem conta de recursos morais, amariamos viver assim nós mesmos. (BATAILLE, 1957a, p. 110, grifo do autor)

Bem por isso, afirma ele que a literatura está quase que em continuidade histórica em relação ao rito religioso, na medida em que este apresenta, no sacrifício, “um romance, um conto ilustrado de maneira sangrenta”, ou ainda “uma representação teatral, um drama reduzido ao episódio final, em que a vítima, animal ou humana, atua só, mas atua até a morte” (BATAILLE, 1957a, p. 111). Penso que se abre, assim, a possibilidade de ver na tragédia grega, em cenas como aquela em que Édipo perfura os próprios olhos, uma evidente expressão dessa analogia; algo igualmente explícito, enquanto encenação de superação, também em relatos absurdamente libertinos como os do marquês de Sade.

Em face a tais reflexões considero não apenas ser plausível, mas efetivamente necessário indicar que a literatura, ao retratar a violação do incesto, posiciona o sujeito que escreve e o que lê justamente diante da transgressão e de suas consequências concretas, por uma via, no entanto, organizada e socialmente aceita. A figuração, nesse caso, aparece como correlata à transgressão, uma vez que possibilita uma experiência desta que não demanda o excesso e a descontinuidade característicos de sua real efetivação. Para sustentar seu pensamento nesse sentido, Bataille (1957b), em outro de seus escritos, recorre, precisamente, a obras literárias marcadas justamente pela exploração de temas relacionados à transgressão, como a poesia de Baudelaire, os romances de Proust e, sobretudo, os escritos do marquês de Sade. Nestes, percebe uma ilustração paradigmática, também explorada em seus demais escritos (BATAILLE, 1957a), da relação entre a arte e as transposições de interditos, cuja discussão pode assim ser aproveitada para as análises aqui pretendidas.

Os enredos libertinos das obras do marquês de Sade são associados tanto por Bataille (1957a, 1957b) como por Lacan (1959-1960) à ordem da mais plena retratação da transgressão, da expressão de uma infinidade de atos insidiosos de personagens que não apenas assumem o usufruto do outro como objeto de conjunção carnal, mas sobretudo sua submissão violenta, a tortura desregrada, o crime contra sua própria humanidade e, no limite, o assassinato. A concretização do incesto, no mundo libertino de Sade, é apenas um ato transgressivo entre muitos, de modo que a obra do marquês acabou por torná-lo uma das figuras mais controversas da França (e de toda a Europa) no século XVIII. Preso por estar envolvido ele próprio em comportamentos considerados abusivos em sua vida conjugal e no tratamento dado aos serviçais, Sade passou longos anos nas masmorras francesas, e estava na Bastilha quando da Revolução de 1779. Para Bataille (1957a) e também para Lacan (1959-1960), os escritos de Sade revelam por um lado os efeitos que esse isolamento do cárcere lhe ofereceu, e por outro sua imensa revolta com relação ao sistema jurisdicional que o mantinha prisioneiro.

Num universo de abusos, torturas, violência e sexo, os personagens de Sade impressionam não somente pelas elucubrações filosóficas que entremeiam aos próprios relatos, numa espécie de apologia racionalista ao egoísmo e ao crime, mas sobretudo porque, para além de matar, demonstram também o desejo de morrer, na medida em que, ao negar o outro, mostram-se igualmente dispostos a negar efetivamente a si mesmos, negar a própria humanidade, de modo a se dissolverem na plena experiência da violência. Como bem expressa Bataille, não se trata aqui de um retorno à animalidade, mas de um rebaixamento que a transcende, na medida em que, uma vez transposto em tudo o efeito da transgressão, e uma vez esgarçadas, na narrativa, todas as formas de interditos que regem o humano, ainda é possível extremá-los mais ainda por meio da retratação do que ele chama de verdadeiras aberrações (BATAILLE, 1957a, p. 164).

Neste ponto, é interessante retomar Lacan (1959-1960), quando diz sobre Sade que sua obra só pode ser lida como literatura de experimentação. Na leitura lacaniana, o marquês revela, em sua escrita, uma dimensão quase absurda da sublimação, tal qual discutida no capítulo 2 deste trabalho. Trata-se, a meu ver, de uma experiência mais uma vez muito próxima à da despossessão sugerida por Bataille (1957a): conforme torna os excessos violentos de seus personagens mais e mais insuportáveis, numa miríade infindável de transgressões a todos os interditos, o escândalo da narrativa de Sade aproxima o leitor (e, ao que parece, o próprio autor) de uma espécie de consistência “psiquicamente irrespirável” (LACAN, 1959-1960, p. 241). Lacan chega a dizer que, na leitura de Sade, “o livro cai da mão”, tamanhos os horrores que o relato assume; nisto, sublinha a revelação, através do marquês, de uma espécie de avesso do pensamento moral de sua época, pela observação curiosa de que, embora excruciantes, as colocações de Sade não são desprovidas de lógica ou de racionalidade, antes sustentam de forma em tudo coerente sua proposta de negação dos costumes consolidados. Com efeito, o que falta ao mundo sadista não é racionalidade, mas sentimento — é por ignorar, nesse sentido, a dimensão social dos afetos que o universo moral proposto por Sade, amparado num irrestrito direito ao gozo de outrem, não pode se realizar eticamente (LACAN, 1959-1960, p. 99)²³.

Haveria, nesse sentido, um desnudamento poderoso em curso nas aberrantes escrituras do marquês. Lacan (1959-1960) percebe nelas a marca da inevitável tensão entre a

²³ A esse respeito, Lacan (1959-1960, p. 99) discute a possibilidade de uma contraditória aproximação entre as reflexões antimorais de Sade e a ética kantiana, dado que Kant também propõe que a questão da moralidade seja amparada puramente na razão, eliminando-se por completo o elemento da emoção. Nesse sentido, sua reflexão, que não cabe aqui retomar em detalhe, sugere que Sade é o avesso de Kant, uma vez que propõe, de maneira absolutamente coerente, outra forma de eliminar o componente sentimental do comportamento moral humano, a saber, pela forma da aceitação irrestrita dos próprios desejos, mesmo que destrutivos.

sublimação e a perversão. Recordo, pois, que, na psicanálise freudiana, ambas remetem a uma exploração parcializada das pulsões, ancorando-se em operações de desvio, de encaminhamentos da libido e da satisfação que prescindem do recalque, ainda que por mecanismos de funcionamento distintos e variáveis. Nesse sentido é que Lacan formula que sublimação e perversão constituem “(...) duas formas da transgressão, para além dos limites normalmente designados do princípio do prazer diante do princípio de realidade, considerado como critério (...)” (LACAN, 1959-1960, p. 134). Dessa forma, o que torna semelhantes a atitude sublimatória, em nítida associação à arte, e a atitude perversa, enquanto experiência de suposta concretização do desejo para além de seu limite, é justamente a dimensão do excesso, por oposição a qualquer forma de equilíbrio ou temperança. Em ambos os casos, o sujeito está diante do Real de *das Ding*, porém adota, em relação a isso, atitudes que Lacan considera distintas.

A diferença, nesse caso, consiste justamente em que a sublimação alça o objeto à dignidade de Coisa, conferindo-lhe um caráter de alusão em contorno ao vazio, de modo que a este não o tampona nem o recusa: assume-o. A perversão, por sua vez, na experiência direta da transgressão, parece fundar-se exatamente na negação, tal qual já sugerido por Freud, dos limites entre o sujeito e o Real, como se não houvesse interdito, e sua fusão extremada fosse efetivamente possível. Lacan (1959-1960) não cessa de insistir em que uma tal união é engodo: embora busque o reencontro com *das Ding*, ou, nos termos de Bataille (1957a), a continuidade do ser em que dois eram um, tal completude mítica jamais será reencontrada.

E não apenas porque impossível, mas também porque insuportável. Tanto sublimação quanto perversão envolvem, para Lacan, uma hesitação do sujeito, um momento em que o excesso, de desejado, faz-se infinitamente incômodo. Ecoa, nesse sentido, o excesso materno edípico, em que a presença interminável da mãe, se não for restringida pelos limites de uma função interditora, ameaça devorar o sujeito. A borda que acompanha a perversão e a sublimação se coloca, nesse sentido, por relação à ameaça do próprio desaparecimento do sujeito: reconhecendo, no outro que destrói, o próprio fundamento da imagem de si, o sujeito recua. Nas palavras de Lacan:

Se o sujeito retrocede, o que é que escolta esse processo de reviramento? Nesse ponto encontramos na análise uma resposta mais motivada — é a identificação com o outro, dizem-nos, que surge no extremo de tal tentação nossa. (...). Recuamos diante de quê? Do atentar à imagem do outro, pois é a imagem sobre a qual formamo-nos como eu. (LACAN, 1959-1960, p. 234)

A partir daí, sugiro pensar que a perversão hesita diante do aniquilamento, mas mergulha neste por meio de sua cegueira, como que num fechar de olhos, por uma recusa à aceitação do outro que implica, em profundidade, negação de si mesmo, autodestruição. A sublimação, por outro lado, não seria uma recusa concreta de si, mas uma formulação significativa do próprio desejo, que também resulta na dissolução do Imaginário que nos constitui, mas por associação a um reconhecimento, uma aceitação da existência disto que é *das Ding*, disto que, implantado em nós na fundação de nossa subjetividade, não se pode evitar, nem jamais alcançar.

Dessa forma, aparece em Sade uma escrita literária que em tudo se aproxima da figuração perversa — mas apresenta, para além dela, a imagem de uma perversidade em verdade inatingível. Lacan (1959-1960) sublinha, nesse sentido, uma característica mais que curiosa de alguns dos relatos do marquês, indicando que há casos em que

(...) a vítima sobrevive a todos os maus tratamentos, ela não se degrada nem mesmo em seu caráter de atração voluptuosa, à qual a escrita do autor volta sempre com insistência, como em toda a descrição dessa espécie — ela tem sempre os olhos mais lindos do mundo, o aspecto mais patético e mais comovente. (LACAN, 1959-1960, p. 243)

Segundo Lacan, o que se desenha, nesse tipo de retratação, é o anúncio de um “suplício eterno”, cuja busca inapreensível parece ir além da morte do corpo, como que na intenção de uma espécie de segunda morte, caracterizada pelo total aniquilamento, por uma obliteração simbólica, que não obstante jamais se alcança. Por mais que violentada, a vítima do relato sadista mantém sempre a consistência de uma beleza patética. Nesta imagem de uma indestrutibilidade do outro, pode-se ler uma alusão a *das Ding*, intruso que habita o sujeito e a ele se funde de forma tão inalienável quanto opaca. Para citar de novo o neologismo lacaniano, *das Ding* é o “êxtimo” — âmago do sujeito, seu ponto mais íntimo, que no entanto lhe é irreduzível, e por isso se experimenta como externo, estranho.

Para Lacan (1959-1960, p. 243), a busca do suplício eterno retratada em Sade ecoa as intenções do marquês tanto a respeito dos próprios escritos, que ele buscou a princípio destruir, como de seu próprio corpo, que ele solicitava ser enterrado sob o mato, em sítio inacessível, quase que num anseio por total esquecimento. Vejo, nesse ponto, a evidência de que a escritura sadista pode ser entendida como uma busca experimental pela despossessão, apoiada numa ideia de sublimação enquanto processo de esvaziamento do Imaginário, tal qual descrito por Safatle (2006). Nesse sentido, cabe lembrar Lacan, quando diz: “Sade apresenta, desde então, a ordem do que eu chamaria de literatura experimental. A obra de arte é aqui uma

experiência que, por seu processo, arranca o sujeito de suas amarras psicossociais (...), eu diria de toda apreciação psicossocial da sublimação de que se trata” (LACAN, 1959-1960, p. 241).

Voltemos agora a Bataille (1957a) e veremos que tal percepção está em tudo coerente com sua visão a respeito da transgressão organizada enquanto mecanismo de vislumbre da experiência de continuidade. Ele explica que, por meio do sacrifício ritual, o humano busca o instante específico em que a vida torna em morte, em que a descontinuidade do ser isolado se rompe rumo à continuidade fusional com o mundo externo. E precisamente este sacrifício, insisto, Bataille (1957a) o compara à encenação da tragédia e à literatura. É dessa mesma forma que lê Sade: como alguém que, ao beber do ilimitado da literatura, alcança uma retratação do excesso ansiado pelo humano levado a cabo, sem que contudo se aproxime concretude inevitavelmente grotesca e aniquiladora que uma tal transgressão alcançaria fora do texto.

Assim, em Bataille (1957a), encontra-se a formulação de que a literatura de Sade prestou-se mais a desafiar o homem honesto e mediano que a efetivamente convencer quem quer que fosse a respeito de seu elogio do crime, visível em suas longas defesas do comportamento libertino. Dessa forma, pode-se pensar que a literatura de Sade não estimula o crime, mas questiona, a partir do choque no desnudamento da excitação violenta, a profundidade que constitui o próprio desejo humano. Nesse aspecto, há convergência entre o pensamento de Bataille e o de Lacan, na medida em que ambos sugerem como marca de Sade o fato de sua escrita nomear o que até então permanecera apenas insinuado: a radicalidade do componente destrutivo que fundamenta o desejo.

Esta radicalidade violenta, diz Bataille (1957a), está plenamente expressa na sanguinolência característica dos ritos organizados da transgressão humana, revelando-se na guerra, no próprio sacrifício e até no cristianismo, em sua adoração à violência da cruz, por exemplo. Contudo, o homem moderno recusa a transgressão, no que ecoa sua negação à própria bestialidade: na fala moderna, ponderada, equilibrada, condenam-se a violência, os excessos e toda sorte de desregramentos narrados justamente escritos como os de Sade. Para Bataille (1957a), tudo se passa como se o humano associasse a violência e a transgressão ao não dizer, ao silêncio, o que se demonstra até pela oposição vocabular entre “civilização” e “barbárie” (BATAILLE, 1957a, p. 213-214). O homem civilizado, diz o filósofo, enxerga-se como em tudo oposto à violência e ao excesso, características que relega ao outro, ao selvagem, ao bárbaro, visto como quem não fala, e, portanto, como monstro. A operação literária de Sade, nesse sentido, realiza o inverso: aproxima a violência de uma constituição na linguagem, num reconhecimento de si que o humano, no mais das vezes, recusa-se a efetivar.

Bataille (1957a) explica, nesse sentido, que os personagens de Sade só falam de seus excessos porque a literatura lhes empresta a voz, uma vez que, no plano concreto, seriam muito provavelmente silenciosos, silenciados pela consciência de culpa ou pelo excesso que a violência impõe à racionalidade humana. Contudo, sublinha Bataille,

[a] negação racional da violência, considerada inútil e perigosa, não pode suprimir o que nega, não mais do que a negação irracional da morte. Mas a expressão da violência se choca, como já disse, com a dupla oposição da razão que a nega e da própria violência, que se limita ao desprezo silencioso pelas palavras que a concernem. (BATAILLE, 1957a, p. 215).

É preciso insistir, nesse ponto, a respeito do mérito que há em conferir linguagem à violência por meio da literatura. Bataille (1957a) o evidencia a respeito de Sade, sublinhando o efeito que este representou quanto à possibilidade de o humano reconhecer a própria violência, que de outro modo ficaria calada, ainda que não inativa. Empregando o mesmo exemplo que Lacan (1959-1960), Bataille (1957a) destaca, nesse sentido, que o nome de Sade é emprestado até hoje para caracterizar todo um conjunto de desejos e tendências desde então reveladas como marcadamente comuns ao humano. Não se pode afirmar que antes de Sade essas aspirações violentas não existissem: o que o marquês e sua literatura nos oferecem, nesse sentido, é somente a possibilidade de seu reconhecimento, a chance de falar delas, e assim elaborá-las, assumi-las e até, acrescento, dar-lhes um destino que não seja o da própria atuação. Por meio do significante que nomeia o desejo de violência, esta pode se fazer sublimação, em vez de encontrar o destino perverso, que a impinge sobre o outro, ou o destino neurótico, que a recalca e a impõe sintomaticamente ao próprio sujeito.

Em seus outros escritos, Bataille (1957b) dedica-se bastante a evidenciar esse mérito, o que se revela em sua insistência na associação entre a arte e as formas de falar do impossível. O procedimento artístico, em sua opinião, oferece a possibilidade única de uma síntese ao humano, na medida em que se consolida como retratação de que, à violência da continuidade ao mundo que nos é externo, não apenas evitamos, mas, no limite, nós a desejamos.

É necessário à vida por vezes não fugir das sombras da morte, deixá-las crescer, ao contrário, nela, até os limites do desfalecimento; ao final, da própria morte. O constante retorno de elementos repudiados — em oposição aos quais se dirigem os movimentos da vida — é dado nas condições normais, mas de maneira insuficiente. Ao menos, não basta que as sombras da morte renasçam *contra nossa vontade*: devemos evocá-las *voluntariamente* — de um jeito que corresponda com exatidão a nossas necessidades (falo das sombras, não da própria morte). Para isso nos servem as artes, cujo efeito, nas salas de espetáculos, é o de nos levar ao mais alto grau de

angústia. As artes — ao menos algumas delas — evocam incessantemente diante de nós essas desordens, esses dilaceramentos e essas degradações que toda a nossa atividade tem por fim evitar. (BATAILLE, 1957b, p. 65-66)

O benefício do que seria, então, o ritual literário, a exemplo do que se efetua religiosamente sob a forma do sacrifício, está na sensação de controle que aí se oferece: o domínio ativo do escritor sobre o escrito, ainda que se deixe guiar, no processo, por suas tendências inconscientes, parece propiciar uma experiência da ordem da superação da morte e do próprio desejo de violência. Nesse ponto, encontro uma articulação entre a noção de pulsão de ficção (SPERBER, 2002) e as reflexões de Bataille (1957b), uma vez que, justamente nessa transformação ativa que o escritor exerce sobre o objeto de sua criação, Sperber (2002) encontra, ao mesmo tempo, a busca última e uma espécie de dimensão elaborativa da criação ficcional.

Se retomei, aqui, as reflexões a respeito da literatura de Sade, foi apenas para traçar uma associação, a partir delas, a essas considerações mais amplas que o pensamento de Bataille (1957b) oferece sobre a literatura em sua relação com interdito e transgressão. Nesse contexto, pela natureza nitidamente polimorfa que as expressões literárias podem atingir enquanto mecanismos de formulação de desejo, Bataille (1957b) chega a dizer que “[a] literatura (...) é a infância enfim reencontrada”. Interpreto essa reflexão por referência ao modo como as tendências do literário por vezes revelam-se as mesmas da infantilidade do sujeito humano em consolidação, no estabelecimento das distinções entre si e o mundo, nos trilhamentos que seu desejo aos poucos assume, na manifestação de impulsos violentos, contraditórios e extremos, e, por que não dizer, na desordem em ebulição que constitui o processo edípico.

Mas Bataille (1957b) enxerga nesse processo não uma simples identificação entre autor/leitor e texto, na medida de um reconhecimento consciente daquilo que o objeto artístico revela de nós: antes, esse efeito nos despossui, numa espécie de mecanismo próprio de dissolução entre o sujeito e o mundo. Para ele, a literatura é comunicação, mas uma comunicação em que o escritor, ao dirigir-se à humanidade, desfaz a si mesmo e àquele que o lê, na medida em que “(...) o autor nega a si mesmo, nega sua particularidade em proveito da obra, nega ao mesmo tempo a particularidade dos leitores em proveito da leitura”. Dito de outro modo, ele afirma que “(...) o autor estava ali para se suprimir em sua obra e dirigia-se ao leitor, que lia para se suprimir” (BATAILLE, 1957b, p. 181), donde podemos entender que a operação literária só consegue comunicar algo na medida em que pressupõe uma dupla ausência subjetiva. Penso que é de comunicação entre inconscientes, para retomar a psicanálise, que se

trata nesse caso, dado que apenas sob essa forma — palimpséstica, mítica — autor e leitor se permitem encarar o impossível de si mesmos.

É aí que encontro em Bataille (1957a, 1957b), como busquei elucidar nesta seção, a consolidação teórica que parece unir todas as discussões até aqui realizadas. Bataille nos oferece, em sua articulação filosófica, antropológica e psicanalítica, uma concepção bastante ampla do humano e da arte, sobretudo da literatura. Em tal formulação teórica, é possível compreender, num mesmo sistema de pensamento, relações de outro modo confusas que o objeto deste estudo sugere entre sexualidade, violência, escrita, leitura, mito, interdito e transgressão. A literatura de *fan fictions* que abordam o incesto, sob esse viés, ganha os mesmos contornos da obra de Sade e de outros escritores que se dedicaram a narrativas marcadas pela questão da transposição dos interditos culturais. Guardadas as devidas diferenças de estilo, estética e domínio linguístico, os textos que aqui analiso também parecem filiar-se à dimensão de um desafio à moralidade, por oferecerem não apenas transgressão, mas em certos momentos algo de aberração, como se competissem para provar, uns aos outros, quem pode ir mais longe nas próprias fantasias.

De maneira igualmente análoga ao que Bataille (1957a) diz sobre Sade, as *fan fictions* que analiso também oferecem uma linguagem àquilo que é tido por inominável. No mesmo sentido proposto pela articulação entre Barthes (1957) e Genette (1982), penso que parecem consolidar-se como tentativa de reformulação de mitos sob a forma de novos mitos, como que a mitificar qualquer coisa de inaceitável do desejo humano que nelas se evidencia. Tal operação só é possível pela via de um esvaziamento subjetivo que em tudo parece corresponder à despossessão associada por Safatle (2006), com base em Lacan (1959-1960), à sublimação, em que a produção artística, por alusão ao vazio no íntimo de cada sujeito, permite-lhe escapar das imagens que buscam fixar sua identidade, ofertadas constantemente pelo outro e por suas demandas.

Enxergo, nesse sentido, um gesto de liberdade na escrita e leitura desses textos, liberdade no entanto paradoxal, porquanto alcançável apenas por sua intrínseca submissão à lógica de uma economia afetiva, regida pela contrapartida lucrativa que a obsessão dos *fandoms* oferece aos produtores midiáticos. Ainda assim, liberdade, já que entendida como redução de tensão, extravasamento, alívio que se revela, contraditoriamente, na própria angústia que uma literatura assim acaba por suscitar.

Em face disso, não é possível concluir sem retomar a intuição freudiana que percebeu na escrita e no teatro algo de um comunicar, concedendo ao escritor o mérito de dar formas possíveis a fantasias humanas de outro modo inacessíveis. O que as torna possíveis,

legíveis, aceitáveis, não é seu conteúdo, cuja constituição pode passar ao largo de qualquer amenização da violência excessiva com que se depare o humano, mas esse apagamento subjetivo que autor e leitor assumem mutuamente, expressamente visível no caso de *fan fictions* que se produzem e se comentam sob o véu do anonimato.

Nesse sentido, direi, com Bataille:

Na depressão resultante dessas trocas insuficientes, em que uma divisória de vidro é mantida, que nos separa, a nós leitores, desse autor, tenho esta certeza: a humanidade não é feita de seres isolados, mas de uma comunicação entre eles; nunca somos dados, nem a nós mesmos, senão numa rede de comunicações com os outros: banhamo-nos na comunicação, somos reduzidos a essa comunicação incessante de que, até no fundo da solidão, sentimos a ausência, como a sugestão de possibilidade múltiplas, como a espera de um momento em que ela se dissolve num grito que outros escutam. Pois a existência humana não é em nós, nesses pontos onde periodicamente ela se ata, senão na linguagem gritada, de espasmo cruel, risada louca, em que o acordo nasce de uma consciência enfim partilhada, da impenetrabilidade de nós mesmos e do mundo. (BATAILLE, 1957b, p. 190)

A literatura, desde sempre e ainda no contemporâneo, continua a inscrever-se em singulares manifestações desse anseio humano pelo outro, por um contínuo entre as subjetividades que nos revele menos solitários no abismo de nossos desejos. Escrever ficções de transgressão, sob esse viés, parece ser apenas uma das formas de buscar no outro o reconhecimento do irreduzível intruso que experimentamos em nós mesmos, cujo incidir incessante, de outro modo, poderia converter-se em atos tanto ou mais violentos quanto estes que a narrativa acoberta e desvela em si.

CAPÍTULO 4 REFLEXÕES METODOLÓGICAS

4.1 Interesse geral da pesquisa e justificativa

Este capítulo destina-se a traçar esclarecimentos metodológicos necessários à compreensão da análise e da discussão que o segue, de modo a tornar evidentes os pressupostos e procedimentos sobre os quais a discussão teórica vem a se assentar por relação ao objeto específico aqui em questão. Tal objeto, tal qual apontado na Introdução, são as práticas de escrita e leitura de *fan fictions* que retratam relações e sentimentos incestuosos.

Por sua natureza notadamente difusa, esse objeto requer outras definições e esclarecimentos. De início, é fundamental recuperar, também da Introdução e do primeiro capítulo, o entendimento que adoto para a definição das *fan fictions*, bem como a própria dimensão de sua concepção enquanto prática. Recordo, assim, que este estudo se baseia numa concepção ampla de cultura, que inclui também um entendimento do que sejam práticas culturais. Parafraseando as palavras de Williams (1989, p. 5), esclareço mais uma vez entender que a dimensão da cultura de determinado agrupamento humano inclui tanto seus modos de vida já estabelecidos, quanto as constituições específicas para a própria reformulação dos respectivos significados, ordenamentos e processos que a estes constituem.

Ao falar em práticas de escrita e leitura de *fan fictions*, portanto, tomo por referência os processos de leitura e escrita em que se envolvem os agrupamentos de *fandom*, bem como os significados e disposições pré-estabelecidos a esse respeito, e, ainda, os ordenamentos singulares que operam por aproximação ou distanciamento em relação a essas condutas. Dessa forma, a perspectiva de Williams (1989) é bastante produtiva, por apresentar como associadas as dimensões da constância e da criatividade nos modos de vida humanos, consideração que penso propícia ao entendimento, por extensão, dos modos de leitura e de escrita que constituem o *fandom* enquanto agrupamento aberto organizado através das tecnologias digitais.

Como abordei no capítulo 1, definir *fandom* como tradução de *fan kingdom* (“reino dos fãs) não coloca em evidência a multiplicidade que caracteriza esse tipo instável de associação entre aqueles que se colocam como apreciadores (em diferentes graus) de determinada figura ou produto cultural. Não cabe aqui reelaborar a discussão já produzida nesse sentido, mas recupero, desta, as conclusões, a partir das quais proponho compreender o *fandom* a partir das práticas que o constituem, a exemplo da escrita e leitura de *fan fictions*. Como explicam, nesse sentido, Hellekson e Busse (2006), um *fandom* caracteriza-se por variadas formas de atividades artísticas, que envolvem desde a fruição e o comentário às produções

culturais de diferentes fontes, até a criação e publicação de conteúdos próprios, mais ou menos inspirados em outros, usualmente segundo os interesses compartilhados por outros participantes, que genericamente se tratam por “fãs”. Faça-se aqui a ressalva de que a carga semântica associada usualmente ao termo “fã”, também já discutida no capítulo 1, nem sempre corresponde aos diferentes níveis de engajamento ou admiração que caracterizam a atitude singular de todos aqueles que se portam como participantes de um *fandom*: é possível, por exemplo, envolver-se em algumas das atividades dos fãs sem ser necessariamente obcecado pelos temas, personalidades e objetos culturais ali tomados por foco.

Por essa perspectiva, as *fan fictions* podem ser pensadas como as práticas de escrita e leitura de textos narrativos que tomam por base certos objetos de uma suposta afinidade compartilhados entre os diferentes fãs; podem, ademais ser caracterizadas como uma das atividades artísticas mais antigas e mais recorrentes nos *fandoms*. Trata-se de criações que se assemelham usualmente a contos ou narrativas seriadas, com a especificidade de empregarem como componentes narrativos justamente os elementos emprestados dos objetos de interesse compartilhados com os demais fãs. Por sua recorrência e constância desde o surgimento dos primeiros *fandoms* na década de 1960, essas atividades consolidaram-se como práticas caracterizáveis por um vocabulário próprio, em referência aos modos de significação e ordenamento específicos que os caracterizam, conforme já demonstrado em outros estudos da Linguística Aplicada (LA), como os de Azzari e Custódio (2013), Vargas (2005, 2011) e Alves (2015). É preciso destacar, uma vez mais, que este texto não focaliza as regularidades já levantadas por esses outros trabalhos, mas um aspecto específico de tais práticas: a presença, nos *fandoms*, de *fan fictions* que relatem sentimentos ou realizações de incesto.

O interesse por um objeto de estudo como esse numa pesquisa em LA se baseia no modo como a área tem assumido para si, nos últimos anos, reflexões de pesquisadores como Moita Lopes, para quem este campo de estudos “precisa ter algo a dizer sobre o mundo como se apresenta” (2006, p. 96) e, portanto, sobre o contemporâneo em suas diversas formas de percepção. Localizando a LA nas ciências sociais, mais do que na linguística em si, ele formula:

Se quisermos saber sobre linguagem e vida social nos dias de hoje, é preciso sair do campo da linguagem propriamente dito: ler sociologia, geografia, história, antropologia, psicologia cultural e social etc. A chamada “virada discursiva” tem possibilitado a pesquisadores de vários outros campos estudar a linguagem com intravisiões muito reveladoras para nós. Parece essencial que a LA se aproxime de áreas que focalizam o social, o político e a história. Essa é, aliás, uma condição para que a LA possa falar à vida contemporânea. (MOITA LOPES, 2006, p. 96)

Uma proposição como essa torna visível a relevância, para a LA, de estudos que se dediquem a compreensão de fenômenos notadamente contemporâneos, alguns dos quais de certo modo até então pouco abordados, como é o caso das *fan fictions* de incesto que aqui analiso. Justifica, conforme também sugerido por Signorini (2004), a busca de referenciais teóricos variados, de outros campos do conhecimento, como os aportes que aqui empreendi, da psicanálise, da literatura, da antropologia e da filosofia, tendo por objetivo uma circunscrição mais condizente com a multiplicidade que compõe, aliás, o próprio objeto.

Além dessa justificativa, tais considerações se expandem, aqui, para posicionar esta pesquisa entre as que compreendem que

(...) uma agenda ética de investigação para a LA envolve crucialmente um processo de renarração ou redescrição da vida social como se apresenta, o que está diretamente relacionado à necessidade de compreendê-la. Isso é essencial para que o linguista aplicado possa situar seu trabalho no mundo, em vez de ser tragado por ele ao produzir conhecimento que não responda às questões contemporâneas em um mundo que não entende ou que vê como separado de si como pesquisador (...). (MOITA LOPES, 2006, p. 90)

Neste sentido, penso ser necessário evidenciar que foi minha própria participação em *fandoms*, no período de minha adolescência, que me despertou já há muito o interesse por um dia estudá-los, vivência que aliás também se observa em outros pesquisadores do assunto, como Jenkins (1992) e Hellekson e Busse (2006). Ainda que já por alguns anos não esteja mais envolvido diretamente com *fandoms*, ainda os acompanho como que de longe, e foi na experiência pessoal que os experimentei por primeiro. A meu ver, resultam daí uma sensibilidade maior à percepção das dinâmicas dos fãs e, ao mesmo tempo, a necessidade de um esforço analítico de distanciamento, que permita refletir sobre esse objeto de forma mais independente, mesmo que nem por isso menos envolvida.

Ainda desse ponto de vista, cabe destacar o estranhamento com que ainda hoje se percebe a presença do erotismo nas práticas artísticas, e o componente tabu que é invariavelmente associado à discussão do incesto. Evidência disso é que, mesmo que os *fan studies* já existam desde os anos de 1980, não fui capaz de encontrar muitos estudos que fossem além da simples menção à existência de uma forte dinâmica de produção e leitura de textos eróticos e pornográficos nos *fandoms* — e muito menos sobre os casos que apresentam situações incestuosas, ainda que também sejam muito recorrentes.

Na revisão teórica, penso já ter caracterizado com suficiente clareza a dimensão social e transgressiva associada ao incesto nas diferentes sociedades humanas, por meio da qual parece explicar-se que haja certo vazio teórico com relação a textos que abordam o tema

narrativamente, como as *fan fictions* a que aqui me reporto. Com Bataille (1957a), porém, quero reiterar que o silêncio a respeito da violência não impede sua existência — pelo contrário, os que a engendram podem usar do silêncio e do desconhecimento justamente para acobertar suas práticas. Nesse mesmo sentido, não falar do incesto, ainda que sua evidência salte aos olhos para qualquer membro de *fandom*, não implica que o assunto seja menos retratado, abordado e discutido por fãs, muitos dos quais adolescentes, que talvez, como eu à época, percebam-se muito confusos a respeito dos próprios desejos, diante daquilo que as *fan fictions* manifestam. Em diversos dos textos que compõem este *corpus* de estudo, a dimensão da violência com efeito salta aos olhos: abuso, coerção, manipulação, agressão e até assassinato penetram a consistência das narrativas de parentesco livremente publicadas nos diversos *fandoms* contemporâneos. Daí advém, em meu entendimento, a importância de começar a caracterizar, por meio da pesquisa, as práticas aí envolvidas, de forma a gerar, eticamente, entendimentos mais completos a respeito dos *fandoms* e do que pode estar em jogo em suas dinâmicas.

4.2 Objetivos e perguntas de pesquisa

Amparando-me nas justificativas que a seção 4.1 anterior consolida para evidenciar o interesse deste estudo na LA, reafirmo e detalho como seu objetivo principal a caracterização das práticas de escrita e leitura de *fan fictions* de incesto a partir dos indícios sobre elas revelados textualmente em sua publicação *on-line*. Como objetivo secundário, aponto ainda a intenção de refletir, a partir desses textos, a respeito da literatura na contemporaneidade, em suas possibilidades e limitações quanto à manifestação de desejos transgressivos e subversivos.

Tais objetivos se estabelecem a partir de certos pressupostos teóricos e metodológicos, já abordados, de modo detalhado, nos capítulos anteriores (1 a 3). Amparam-se, sobretudo, na observação freudo-lacaniana quanto à primazia do significante nas manifestações de pensamentos inconscientes que regem os comportamentos e afetos humanos, e no mesmo pressuposto metodológico da psicanálise quanto à possibilidade de empreender, através da linguagem, algo da ordem de uma transposição, para a consciência, em relação a parte desses elementos inconscientes. Nesse sentido, proponho aqui compreender os textos das *fan fictions*, bem como os comentários de seu autor e dos leitores que o acompanham, como expressão significativa cuja estruturação se assemelha à de outras formações inconscientes analisadas pela psicanálise, como os sonhos, os atos falhos e as fantasias.

Assim, embora considere que nada se escreve senão por algum contato com experiências empíricas, não leio a maioria dos dados deste estudo como relatos reais ou testemunhos de

vivências concretas, mas sim como expressões imaginárias por meio das quais se permite certo acesso aos encadeamentos simbólicos que constituem as fantasias envolvidas em sua criação e recepção. É preciso frisar, nesse sentido, que de forma alguma considero haver nos textos alguma via de acesso à pessoa real que os escreve, a qual se encontra, aliás, marcadamente anônima na maior parte dos casos. Em primeiro lugar, não considero aqui que a dimensão do enredo seja comensurável à experiência real do escritor; mais que isso, reconheço que minha leitura desses textos é apenas uma, singular, entre muitas possíveis, haja vista a inexistência de uma interpretação “correta”, unívoca, que “desvende” a “verdadeira intenção” do escritor, como por vezes tencionou alcançar à sua época o próprio Freud (1914a). Julgo, nesse sentido, a riqueza das possibilidades de associações que a significação de uma obra admite, a depender dos referenciais específicos de cada um que a lê, e tomo, por elementos privilegiados a informar minha leitura, os dispositivos teóricos dos campos do conhecimento aventados nos capítulos 1 a 3 deste trabalho.

Tudo isso posto, apresento, em desdobramento dos objetivos elencados, as seguintes questões que a análise busca responder:

1. Que elementos da narrativa familiar construída pelas *fan fictions* analisadas revelam-se opacos em cada caso, e em que medida constituem, por sua ausência, um indicativo daquilo que escapa à manifestação literária?
2. A que componentes da discussão psicanalítica acerca do incesto podem ser associados os procedimentos de articulação significativa engendrados na produção dos textos do *corpus*?
3. De que forma os autores e leitores dos textos analisados posicionam-se em relação aos escritos sobre incesto, por ocasião de sua publicação e da elaboração de comentários a seu respeito?
4. Que revelam, quanto ao caráter palimpséstico da escrita do incesto, as deformações e permanências observáveis na comparação entre as *fan fictions* analisadas e os elementos que lhes servem de fonte?

Com a primeira pergunta, propõe-se uma análise de cada texto em vista dos significantes de parentesco que nele se empregam, de maneira a evidenciar que elementos típicos desses encadeamentos marcam-se mais por uma significativa ausência que pela presença. Trata-se de uma estratégia para tentar circunscrever as *fan fictions* do *corpus* à concepção lacaniana da sublimação, enquanto atitude de relação ao vazio constitutivo da cadeia significante.

A partir da segunda questão, por sua vez, busco apresentar, para cada texto analisado, uma visão genérica acerca das associações que seus encadeamentos significantes permitem

traçar quanto ao quadro teórico proposto como fundamentação a esta pesquisa, de modo a demonstrar em que contribuem as reflexões da teoria para a compreensão das escolhas linguísticas efetivadas na prática.

Com a terceira indagação, por sua vez, tenciona-se usar produtivamente as concepções de Genette (1982) quanto à hipertextualidade, bem como as de Barthes (1957) acerca da atividade mítica de deformação. Interpretam-se, assim, as *fan fictions* como uma forma de sistema semiótico segundo, de maneira a perceber quais esvaziamentos e preenchimentos os textos analisados promovem em relação aos sentidos dos quais partem em sua própria dinâmica de criação. Finalmente, com a quarta questão, busco detalhar o sentido que as práticas focalizadas adquirem para os próprios participantes que as empreendem, para investigar em que medida é possível ampliar a compreensão do objeto de pesquisa a partir da identificação de algumas tendências quanto a seu aspecto coletivo.

4.3 Caracterização das fontes de dados selecionadas

Para constituir o material empírico desta pesquisa, foram coletados diferentes textos de *fan fiction* que narram relações e sentimentos incestuosos, a partir de dois repositórios dedicados a *fandoms* variados. A escolha desses *sites* baseou-se tanto na experiência que já possuo com ambos, a partir de meu contato pessoal com as *fan fictions*, quanto nas sugestões de três colegas familiarizadas com as práticas de fãs, todas do sexo feminino, com cerca de 25 anos de idade, que optaram por manter-se anônimas.

O mais antigo dos dois portais em questão é o *FanFiction.net* (às vezes identificado como FF), que é usado no mundo todo e mencionado na quase totalidade dos estudos de fãs mais recentes, incluindo os trabalhos da LA brasileira aqui consultados como base (VARGAS, 2005, 2011; AZZARI; CUSTÓDIO, 2013; ALVES, 2015). O outro portal, de origem mais recente e, ao que tudo indica, mais conhecido entre os adolescentes brasileiros, é o *Spirit Fanfics* (doravante, opto por chamá-lo apenas “Spirit”), que se destaca não apenas por ter a maioria de seus textos em português, como também por oferecer como *tag* de arquivamento e de consulta a palavra *incesto*, possibilitando seu uso tanto por autores que desejem associar a própria publicação ao tema, quanto por leitores que o tomem por fator de interesse ou mesmo de repúdio. Note-se que é raro encontrar, nos repositórios de *fan fictions*, o termo “incesto” entre as categorias de organização dos textos, o que confere ao Spirit um diferencial interessante, que pode ser lido, talvez, como evidência de maior reconhecimento, por parte dos usuários, das práticas recorrentes de escrita e leitura desse tipo de história.

Os dois portais caracterizam-se como *sites* redes sociais, uma vez que oferecem ao usuário a possibilidade de criar um perfil pessoal, propondo-lhe a escolha, no caso, de um nome de usuário, de uma imagem como ícone e a organização de um texto de autoapresentação, além de ferramentas automáticas para agrupamento das próprias histórias e dos textos de outros. Ambos os *sites* oferecem, ainda, ferramentas de interação entre os usuários, que incluem a possibilidade de “curtir” a *fan fiction* de alguém, seguir um texto ou um autor (para receber automaticamente suas eventuais atualizações) e deixar, nos textos ou capítulos escolhidos, comentários à leitura, os quais usualmente são chamados de *reviews*. Finalmente, há nos dois *sites* textos das mais diversas extensões, alguns dos quais apresentados em capítulo único (chamados de *one shot*) e outros mais longos, organizados em sequências de diversos capítulos e em geral atualizados periodicamente, a depender da audiência que acabam por angariar.

Além dessas observações preliminares, o primeiro momento de coleta dos textos e demais dados de análise envolveu a percepção de que ambos os portais contam também com um buscador automático por palavras-chave e com diversos instrumentos de categorização das publicações, usualmente agrupadas por relação aos elementos de referência (livros, séries, celebridades etc.) que usam como fontes, mas também segundo critérios temáticos (romance, mistério, horror etc.) e classificação etária.

Dado o interesse específico deste estudo numa discussão acerca do erotismo e de uma possível relação das práticas em questão com a adolescência, o último ponto merece uma descrição à parte. Atualmente, o FF exige que o autor de qualquer *fanfic*, no momento de sua publicação, selecione uma categoria indicativa de adequação para o próprio texto, oferecendo-lhe, desde 2008, o sistema adotado pelo *site Fiction Ratings*, com as categorias K, K+, T, M e MA, tal qual especificadas no quadro 1. Em minha experiência pessoal, pude acompanhar momentos em que o *site* adotou o sistema de classificação da *Motion Picture Association of America* (MPAA), cujas categorias incluem G, PG, PG-13, R e NC-17, também constantes do quadro 1. No entanto, ao que o próprio *site* indica, o FF propôs a partir de 2008 um novo sistema de classificação e declarou proibidas quaisquer histórias consideradas inadequadas para menores de idade, citando em seus registros essa indicação etária apenas como referência ao que *não* deveria ser publicado. Trata-se de uma regra amplamente ignorada por muitos usuários, já que não há evidências de qualquer fiscalização de seu cumprimento. O Spirit, por sua vez, indica em seus termos de serviço que sejam adotados alertas etários específicos, que discriminem ao leitor se o texto é adequado a maiores de 14, 16 ou 18 anos. No quadro 1, apresento sinteticamente os três sistemas de indicação etária mencionados, para facilitar sua comparação.

Quadro 1 – Sistemas de classificação indicativa adotados nos *sites* de publicação de *fan fiction* analisados.

<i>FanFiction.net</i> (FF)	<i>Spirit Fanfics</i> (Spirit)	<i>Motion Picture Association of America</i> (MPAA)	Recomenda-se não conter:
K (<i>kids</i> [crianças]): 5 anos ou mais.	Até 14 anos	G (<i>general audiences</i> [público em geral]): Classificação livre	Expressões de linguagem chula, violência ou temas adultos.
K+ (<i>kids plus</i>): 9 anos ou mais		PG (<i>parental guidance suggested</i> [controle parental sugerido]): Para jovens crianças acompanhadas de adultos.	Expressões de linguagem muito chula, violência em graus elevados ou temas adultos.
T (<i>teen</i> [adolescentes]): 13 anos ou mais		PG-13: Para os de 13 anos ou mais.	Expressões de linguagem extremamente chula, violência extrema ou temas adultos explícitos.
M (<i>mature</i> [adolescentes maduros]): 16 anos ou mais	15 anos	R (<i>restricted</i> [restrito]) Menores de 17 anos só devem ver acompanhados de adultos.	Descrições detalhadas de cenas de sexo ou violência.
MA (<i>mature adults</i> [adultos maduros], categoria proibida pelo site): 18 anos ou mais	16 anos ou mais		
	18 anos ou mais	NC-17 (<i>Adults Only</i> [somente adultos])	

Ademais, é notável que ambos os *sites* sugeriram aos autores a inclusão, nos elementos paratextuais, de alertas que especifiquem aos leitores interessados os temas sensíveis que a publicação pode conter. No Spirit, essas orientações incluem até a proibição específica de alguns temas, que reproduzo a seguir para melhor discussão:

Não serão aceitas fanfics que façam apologias, incentivem os leitores, glorifiquem, defendam e demonstrem de forma positiva:

- a. A abusos de menores de 14 anos, ou seja, histórias que retratem de forma positiva relações ou insinuações sexuais, bem como abusos, entre adultos (maiores de 18 anos) e crianças ou adolescentes (menores de 14 anos), romantizando estes tipos de atos;
- b. O estupro de vulnerável e abuso de incapaz, ou seja, histórias que retratem de forma positiva, relações ou insinuações sexuais, bem como abusos, contra pessoas que, devido a enfermidade ou deficiência mental, não tem condições de entender ou de oferecer resistência à prática do ato;
- c. O estupro, ou seja, histórias que retratem de forma positiva relação sexual não consensual;

- d. O **suicídio, automutilação e autoabuso**, ou seja, histórias que encorajem, estimulem e romantizem atos de tirar a própria vida ou de causar lesões (físicas e psicológicas) a si próprio;
 - e. **Condutas criminosas e violência**, ou seja, histórias que encorajem e estimulem a prática de crimes, instigando os leitores aos cometimentos dos mesmos;
 - f. **Racismo, preconceito e discursos de ódio**, ou seja, histórias que encorajem e estimulem violência ou discriminação devido a raça, etnia, religião, incapacidade, gênero, idade, ou orientação sexual;
 - g. O **uso de drogas** de forma indiscriminada, ou seja, histórias que encorajem e estimulem o uso de drogas, instigando os leitores ao consumo das mesmas.
- Fanfics que fizerem tais apologias serão excluídas imediatamente e o usuário poderá ser advertido ou banido conforme a gravidade ou reincidência.** (SPIRIT FANFICS, 2016, grifos do autor)

Todos esses elementos, a princípio, evidenciam certa preocupação dos portais em regular e restringir, de alguma forma, os conteúdos abordados nas publicações, seja ao adotar normas concernentes à classificação etária, seja pela via de instruções específicas como as elaboradas pelo Spirit. No entanto, sublinho aqui a dificuldade de verificar a existência de processos efetivos de fiscalização das condutas dos usuários em relação a esses regulamentos — até porque os textos aqui analisados, como se verá, em diversos casos parecem não levar muitas dessas recomendações em consideração. Destaco, ainda, a especificidade da formulação publicada pelo Spirit, que em diversos pontos só proíbe os temas mencionados quando forem retratados de forma positiva, donde se deduz que sua retratação é considerada ali aceitável, desde que não associada a uma postura de evidente apologia ou estimulação. O próprio *corpus* de análise deste estudo, no entanto, oferece indícios de que tal especificação nem sempre é respeitada, donde se pode deduzir que o portal não impõe a seus usuários qualquer forma exaustiva de controle nesse sentido.

Sempre que possível, as categorizações sugeridas por ambos os *sites* foram incluídas entre os componentes da análise, e serão citadas de modo a enriquecer a experiência do leitor a seu respeito. No entanto, destaco a impossibilidade, na leitura, de se tomar quaisquer dessas categorias como base única para a consolidação dos dados, uma vez que são todas selecionadas apenas pelos autores e, aparentemente, não há dispositivo que as verifique ou confirme com a devida regularidade.

4.4 Estratégias de coleta e organização de dados

A seleção de textos para composição do *corpus* de análise se deu por dois procedimentos metodológicos distintos. Primeiramente, reuniram-se, a partir do portal FF, 5 textos sobre incesto com os quais eu já havia tido contato por minha experiência pessoal

enquanto leitor de *fan fictions*. Selecionei, neste momento, entre os exemplos que já conhecia, as histórias em que as relações incestuosas apareciam de maneira mais evidente, e sobretudo as que deixaram, em minha experiência de leitura, as impressões mais contundentes.

Este primeiro procedimento, embora pareça por demais associado à minha experiência pessoal, encontra algumas justificativas que o fortalecem. Os textos assim selecionados baseiam-se no universo ficcional da saga Harry Potter, indicada, por Vargas (2005) como a fonte mais característica do início da estruturação de *fandoms on-line* no Brasil. Ainda hoje, o universo de Harry Potter, no FF, é o que reúne a maior quantidade de *fan fictions* na categoria “livros”, somando, no momento em que escrevo, mais de 800 mil textos, em diversos idiomas, o que ajuda a enfatizar a pertinência de se utilizarem aqui as histórias desse subgrupo. Ademais, meus próprios conhecimentos acerca da saga Harry Potter mostraram-se úteis, na análise, para sustentar mais detalhadamente a percepção das deformações e alterações operadas pelos escritores em relação aos elementos tomados como fonte.

Num segundo momento da coleta de dados, optei por realizar, em ambos os *sites*, uma seleção um tanto mais ampla a partir dos resultados automáticos de busca pela palavra “incesto”. No FF, isto resultou em apenas 125 textos, entre os quais foram selecionados, preferencialmente, os referentes a Harry Potter (por coerência com o primeiro critério), e os que deixavam mais claro, em sua sinopse, que abordariam de forma mais específica relações incestuosas. Já no portal Spirit, a busca resultou em 645 histórias, das quais foram igualmente destacadas aquelas cuja sinopse focalizava mais claramente o incesto, e aquelas que usaram como fonte personalidades e objetos mais conhecidos por mim, de maneira a ampliar as possibilidades da avaliação comparativa entre os textos finais e seus respectivos objetos de inspiração.

Destaco que a análise aqui apresentada, qualitativa e interpretativa, não pretendeu amparar-se em procedimentos de base quantitativa, nem em levantamentos estatísticos acerca do objeto em questão. Nisto me fundamento, mais uma vez, em pressupostos metodológicos típicos da análise qualitativa e, especialmente, nas considerações de Signorini (2004), que enfatiza a necessidade de a pesquisa em LA ser guiada por uma atenção específica aos caminhos metodológicos que o objeto em consideração vier a indicar ao pesquisador, na leitura que conduzir quanto aos fenômenos estudados. Considerando, aliás, a inspiração psicanalítica deste estudo, quero enfatizar que não me pretendo, enquanto sujeito pesquisador, plenamente consciente de todas as minhas escolhas procedimentais, algumas das quais certamente estão marcadas por questões inconscientes. Não vejo nisto motivo de demérito, mas reconhecimento necessário para que se mantenha a coerência, a ética e a seriedade que considero pressupostas

a estudos que pretendam associar a LA e a abordagem psicanalítica para sustentação de reflexões de qualquer espécie.

Ainda que tenha estabelecido critérios em cada etapa do estudo, os quais ora apresento da maneira mais clara que me é possível, preciso, aliás, reconhecer também certa complicação afetiva em trabalhar o tema do incesto, em relação ao qual dificilmente passamos incólumes. Também por isso, para deixar evidentes os rastros materiais deste estudo, os números vêm a calhar. Aos 5 primeiros textos selecionados de acordo com meus conhecimentos prévios, acrescentei outros 17 retirados do FF; em sua maioria, trata-se de histórias curtas, do tipo *one shot* (capítulo único). Do Spirit, foram selecionados 14 outros textos, por sua vez em sua maioria organizados em diversos capítulos, alguns dos quais alcançando a marca de 80 subseções. Desse modo, constituiu-se um *corpus* preliminar de 36 textos de autores variados, com diferentes extensões e composições narrativas. Cabe fazer notar que não será possível considerar com detalhamento, nesta análise, todas essas *fan fictions*; não obstante, esses textos foram mantidos no *corpus*, porque representativos de um agrupamento de referência que pudesse sustentar, como pano de fundo, as observações então traçadas. A opção por reunir textos de fontes e procedimentos tão variados poderia ter sido substituída por uma análise mais detida na obra de um único autor, por exemplo, mas não era minha intenção tornar esta reflexão ainda mais restrita do que a contingência a obriga a ser.

Para orientar a escolha dos casos específicos a serem efetivamente esmiuçados em análise, as 36 *fan fictions* desse *corpus* preliminar foram organizadas num quadro-síntese, reproduzido no Anexo ao final desta tese, em que listei, para cada história, especificações quanto a suas fontes, extensão, grau de parentesco entre os personagens que concretizam o incesto, bem como elementos temáticos em evidência. Este primeiro levantamento foi seguido de uma tentativa de agrupamento dos textos, a partir de determinadas recorrências que, a princípio, sugeriram a possibilidade de organizar um *corpus* a partir de critérios similares aos apresentados pela discussão de Driscoll (2006), quanto às relações entre pornografia e romance nas narrativas de *fan fiction*.

Na percepção dessa pesquisadora (DRISCOLL, 2006, p. 81-82), as cenas de sexo são retratadas, nas *fan fictions*, de duas formas principais, que ela identifica como *plot sex* (em inglês, *plot* significa “enredo”) e *porn sex* (sexo pornográfico). No primeiro caso, Driscoll (2006) indica que o sexo aparece gradativamente na história, à medida que o enredo se desenvolve, “(...) usualmente numa sequência crescente de intimidade que se relaciona diretamente à forma padrão das narrativas de romance”, com a particularidade de que “(...) na *fan fiction*, o desenvolvimento do romance pode ser substituído ou suplementado por meio de

encontros sexuais em que a intimidade e explicitude estão em construção” (DRISCOLL, 2006, p. 81-82)²⁴.

Quanto ao *porn sex*, Driscoll o define como os momentos narrativos em que se apresentam mais detalhadamente as cenas sexuais, marcadas por “(...) uma diferença no ritmo da narração, em que o tempo é simultaneamente condensado e expandido de modo a imitar as estruturas representativas da pornografia” (DRISCOLL, 2006, p. 82)²⁵. Ela indica que, em algumas ocorrências do *porn sex*, o contexto narrativo oferecido para embasar o relato da cena sexual é mínimo, de tal modo que esse tipo de história ou sequência narrativa é identificado, em diferentes *fandoms*, pela alcunha de *PWP*, abreviação para a expressão “*plot? what plot?*” (em tradução livre do inglês, “enredo? que enredo?”).

Note-se que, nas observações da pesquisadora, reiteradas por minha experiência em *fandoms* e a própria leitura do *corpus*, *porn sex* e *plot sex* não são procedimentos necessariamente excludentes: ao contrário, há *fan fictions* ou mesmo simples cenas de *fan fiction* que incluem ambas essas formas de contar. Ainda assim, penso que tal distinção possibilita identificar, nas 36 *fan fictions* coletadas, dois grupos de textos, que tendem mais a um ou a outros desses modelos narrativos.

Àquele que me reportarei, daqui em diante, como *grupo A* correspondem *fan fictions* que retratam o incesto de forma mais sentimental. Nesses casos, as narrativas parecem orbitar ao redor dos sentimentos conflituosos de personagens que, tomados por ímpetos incestuosos, enfrentam como dilema o caráter proibitivo, confuso e complexo dos próprios desejos. A ênfase, em primeira análise, parece recair sobre o relato psicológico, e as cenas eróticas correspondem em geral ao *plot sex*, porque apresentam a concretização da sexualidade de forma gradual, mais indireta, ou apenas quando o enredo já avançou suficientemente. Quando ocorre, o ato sexual, mesmo que incestuoso, não costuma ser caracterizado, nesses casos, como violento.

Por outro lado, os textos do que chamarei de *grupo B* apresentam maior tendência ao *porn sex*, com menos embasamento contextual para a constituição do sexo, apresentado de forma em geral mais explícita e plástica. Essas *fan fictions* frequentemente retratam o incesto em associação a uma dimensão mais sombria, violenta e traumática. Inserem-se aqui a maior

²⁴ Tradução livre para: “(...) usually in a sequence of escalating intimacy that maps onto the standard shape of the romance narrative” e “(...) in fan fiction, developing romance may be substituted or supplemented with sexualized encounters of building intimacy and explicitness (...)”.

²⁵ Tradução livre para: “(...) sex is lingered over as a sex scene, a difference in the timing of narration, where time is both condensed and extended to mimic the representative structures of pornography”.

parte dos relatos cuja leitura, a meu ver, tende a incomodar o leitor comum, por incluir cenas que associam a transgressão do incesto à de outros interditos humanos típicos, fazendo jus a denominações como *darkfic* ou *deathfic*, empregadas por alguns usuários para descrevê-las.

Para oferecer uma dimensão mais minuciosa da análise que desejo aplicar a cada um desses grupos, selecionei uma *fan fiction* representativa de cada caso, conforme apresento no capítulo 5. Como todos os textos contêm comentários, a leitura também irá envolvê-los, a depender da relevância que sua análise possa trazer à discussão proposta a partir das questões de pesquisa, cujos desenvolvimentos elaboro mais detidamente na próxima seção (4.5).

4.5 Estratégias de análise dos dados

Reconheço que a particularidade de cada um dos textos que compõe as *fan fictions* aqui reunidas requer encaminhamentos igualmente específicos para sua análise. No entanto, isso não impediu que fosse adotada, em todos os casos, a mesma sequência inicial de procedimentos, de modo a facilitar a sistematização e o cruzamento dos resultados apresentados e discutidos. As etapas indicadas baseiam-se no caldo teórico condensado a partir dos capítulos 1 a 3, com ênfase sobretudo na preponderância que a análise psicanalítica oferece ao plano dos significantes, nas discussões de Barthes (1957) quanto ao caráter de “linguagem emprestada” que aparece na atividade mítica e com inspiração específica nas próprias análises literárias desenvolvidas por Bataille (1957b).

Amparam-se, ainda, no instrumental analítico desenvolvido por Genette (1979) para descrição e caracterização do discurso da narrativa, que, embora não constituam o principal fundamento teórico para as discussões apresentadas, convém retomar brevemente, a partir dos seguintes conceitos:

- História, narrativa e narração (GENETTE, 1979, p. 23): referem-se, respectivamente, à sequência de acontecimentos narrados, ao texto que os narra e ao ato de narrá-los;
- Tempo (GENETTE, 1979, p. 29): categoria que descreve as relações temporais entre história e narrativa, que podem incluir variações de sequência, frequência e duração, tanto dos acontecimentos narrados, quando das estratégias empregadas para relatá-los;
- Modo (GENETTE, 1979, p. 159): caracterização das formas de apresentação da informação narrativa, definidas em termos de maior ou menor distanciamento e através de variações de perspectiva (focalização);

- Voz (GENETTE, 1979, p. 211): análise das relações entre as ações relatadas e o sujeito que as relata.

Partindo da distinção entre história, narrativa e narração, assinalo que as discussões de Genette (1979) acerca do tempo de uma narrativa transcendem em muito os objetivos desta tese. Para efeitos práticos de análise, caberá apenas distinguir entre *narrativas anteriores*, em que o relato ocorre antes da história, a título de profecia ou premeditação, e *narrativas ulteriores*, em que a narração é apresentada como posterior aos eventos narrados. Quanto ao modo, convém detalhar mais detidamente algumas de suas especificidades, em especial porque, no caso das *fanfics* analisadas, essa categoria compõe fortemente os efeitos de sentido que lhes são preponderantes.

Para Genette (1979), pode-se analisar o modo de uma narrativa em termos de distância e de perspectiva. A distância (GENETTE, 1979, p. 160) se organiza principalmente por procedimentos miméticos (narrativa que se propõe a mostrar, mais que contar, a exemplo da dramatização) e diegéticos (mecanismos da ordem do relatar propriamente dito). Enquadram-se, aqui, diversas estratégias de caracterização das ações narradas, que podem conter níveis variáveis de detalhamento, com diferentes efeitos miméticos; e as estratégias de apresentação de falas e pensamentos, que podem reproduzir de maneira mais ou menos direta o discurso dos personagens, pelas vias dos chamados discursos transposto (puramente narrativizado), narrativizado (indireto e indireto livre), relatado (direto, como no texto dramático) e imediato (narrativa apresentada do interior dos pensamentos de um personagem).

A perspectiva, por sua vez, refere-se ao ponto de vista a partir do qual os fatos são narrados, que regula, por exemplo, quais informações estão ou não acessíveis ao narrador e ao destinatário da narração (narratário). Genette (1979, p. 187) segmenta esses procedimentos em diferentes estratégias de focalização narrativa, a qual pode ser nula (narrador dito onisciente, que revela sentimentos e pensamentos de personagens variados), interna (narrador que apresenta os eventos do ponto de vista específico de um personagem, incluindo sentimentos e pensamentos deste) ou externa (narrador que demonstra conhecimento parcial sobre o personagem que apresenta, relatando, por exemplo, suas ações, sem evidenciar seus sentimentos).

Evidentemente, uma narrativa pode apresentar focalização fixa ou variável, e pode, por meio de certos procedimentos estéticos, transgredir cá e lá essas fórmulas. O narrador pode, por exemplo, efetuar uma paralipse (GENETTE, 1979, p. 199), recurso narrativo que consiste em ocultar propositadamente determinada informação, de modo a fazê-la passar ao largo dos acontecimentos focalizados, para revelá-la apenas em momento oportuno (que por vezes nunca

vem a ocorrer). Pode, ainda, operar uma paralepse (GENETTE, 1979, p. 195), situação em que se apresentam informações em excesso, para além do que a focalização narrativa indicada poderia, em princípio, conseguir acessar — como quando o discurso de um narrador inserido na história apresenta ações e pensamentos que, em tese, não lhe era possível conhecer.

Em relação à voz, que se refere à definição da instância narrativa propriamente dita, destacam-se aqui suas variações em termos de nível e de pessoa. Quanto ao primeiro aspecto, para Genette (1979, p. 227), participam de níveis narrativos diferentes os elementos contidos, a rigor, em narrativas distintas. O nível em que se dão os acontecimentos de uma história, por exemplo, é chamado por ele de nível *diegético*, enquanto a instância da narração (ato de narrar) se dá, propriamente, em nível *extradiegético*. Ao nível *metadiegético*, correspondem, assim, situações de apresentação de uma narrativa segunda, inserida na primeira.

Em geral, as diferenciações de níveis narrativos não permitem que se confunda o mundo do texto, em que os fatos contados se desenrolam, e o mundo da escrita, em que o próprio texto é produzido; no entanto, Genette (1979, p. 233) evidencia que há uma figura literária que produz justamente o efeito de transgressão dessa barreira entre as duas instâncias. Trata-se, pois, da *metalepse*, que se dá, por exemplo, quando um autor sugere operar no mesmo nível da narrativa, ou quando indica que narração e história se afetam mutuamente. O efeito da *metalepse*, em geral, é de “bizarria” (GENETTE, 1979, p. 234), que pode assumir tanto feições cômicas, quanto inquietantes, por envolver uma espécie de transposição entre mundos entendidos como absolutamente separados.

Finalmente, quanto à pessoa, a voz narrativa pode variar, para Genette (1979, p. 246) entre homodiegese e heterodiegese, que correspondem, respectivamente, às situações em que um personagem participa da história que conta, e àquelas em que está ausente dos fatos narrados. A esse respeito, convém ressaltar que Genette (1979) rejeita a nomenclatura usual, evitando termos como “narrativa em primeira pessoa” ou “terceira pessoa”, por entender que a voz narrativa incide muito mais sobre uma atitude em relação ao narrado, que sobre uma diferenciação puramente gramatical ou pronominal.

Consideradas essas categorizações, procedo, como encerramento, à especificação dos diferentes passos de análise que conduziram este trabalho:

1. Primeira leitura, realizada de modo menos sistemático, tendo em vista o estabelecimento de minhas impressões iniciais em relação ao conjunto composto, em cada *fanfic*, por título, elementos paratextuais, primeiros capítulos e primeiros comentários (metatextos);

2. Leitura focalizada nos significantes de parentesco e na construção linguística de cada texto, por comparação à estrutura edípica, como a descrevem Freud e Lacan, de acordo sobretudo com as anotações do capítulo 3;
3. Leitura focalizada em aspectos significativos quanto às categorias de análise do discurso narrativo, conforme propostas por Genette (1979), de modo a destacar quais desdobramentos analíticos as noções de tempo, modo e voz da narrativa podem propiciar à discussão das histórias familiares em questão. Tanto este item como o anterior apresentam procedimentos realizados sobretudo com foco nas perguntas de pesquisa 1 e 2, de modo a propiciar a descrição dos elementos narrativos e simbólicos que estão enfatizados ou apagados em cada *fan fiction*;
4. Leitura focalizada na *fan fiction* como hipertexto, em relação a aos hipotextos tomados por suas fontes, de modo a detalhar de que maneira os elementos emprestados foram esvaziados (ou não) em relação a seus sentidos iniciais, e as possíveis consequências que as transformações empreendidas ocasionaram em mais propriamente em relação à retratação do incesto. Com este procedimento, buscou-se responder, sobretudo, à terceira das perguntas de pesquisa;
5. Releitura final, que pretendi, em algum grau, aproximar da técnica de escuta psicanalítica. Texto e análise são repassados, de maneira a se evidenciarem os ecos que produzem em relação à discussão teórica em seus diferentes vieses, de maneira a responder mais detidamente à pergunta de pesquisa 2;
6. Leitura dos comentários que mais se destacarem, em vista de um levantamento dos tipos de observação que os leitores fazem, das diferentes atitudes e formas de linguagem que empregam ao comentar e, de modo especial, para identificação de quais elementos costumam ser alvo de comentário com maior recorrência. Trata-se do procedimento que visa a responder à quarta pergunta de pesquisa.

Esta sequência de procedimentos norteou as análises apresentadas, mas não necessariamente irá estruturar a ordem de apresentação das informações. Tomei a liberdade, quanto a esse aspecto, de formular as reflexões da maneira que fosse mais conveniente à apreensão pretendida para o objeto em questão.

É preciso retomar, a título de encerramento deste capítulo, que, embora esteja entre meus pressupostos a ideia de que há uma relação afetiva intrínseca entre aquele que escreve e suas criações literárias, não me proponho aqui a analisar as situações narradas nessas *fan fictions* como referências à realidade concreta experimentada por seus autores. Vejo-os, antes,

como expressões mais afeitas a uma percepção quanto a sua realidade psíquica nos momentos de escrita, tal qual entretecida por suas fantasias e pela singularidade das experiências de cada um. Quando for o caso, farei notar a gravidade que teriam as situações relatadas se tomadas como acontecimentos reais; não é minha intenção, porém, efetuar qualquer tipo de verificação ou comparação entre a vida de autores e leitores e aquela dos personagens de cada texto. Não obstante tudo isso, é impossível desconsiderar, diante de alguns textos, a possibilidade de que sejam testemunhos ou mesmo pedidos de ajuda. Assumo, nesse sentido, o compromisso ético de buscar formas de divulgação dos resultados deste estudo junto aos próprios grupos de escritores observados, de modo a ofertar-lhes alguma forma de possibilidade de compreensão dos próprios dilemas e das formas de lidar com eles. Seria possível, por exemplo, compartilhar e divulgar esta tese, ou uma posterior versão resumida do estudo, nos próprios portais aqui investigados, de modo a possibilitar, mesmo aos usuários anônimos, alguma forma (ainda que muito difusa) de encontro reflexivo com este material.

CAPÍTULO 5 ANÁLISE DE DADOS

5.1 Uma *fan fiction* do grupo A: o romance do proibido e a ambivalência do incesto

5.1.1 Considerações iniciais sobre o texto *I hate to love my brother*

O texto selecionado para a análise modelar em relação às *fan fictions* que considerei mais associadas a certo clichê de relato sentimental é intitulado *I hate to love my brother* (em livre tradução, “Odeio amar meu irmão”). Como revelam as informações paratextuais, essa *fan fiction* foi publicada no portal Spirit em 19 de dezembro de 2014 e veio a ser concluída apenas dois anos depois, em 21 de janeiro de 2016, com 61 capítulos de narrativa oficial e outros dois de divulgação do que a autora — aqui tratada no feminino por utilizar pronomes e adjetivos femininos quando fala de si mesma — chamou de uma “segunda temporada”. Juntos, os 63 segmentos totalizam, segundo ferramenta automática do *site*, 94.740 palavras. Ao longo de todo esse tempo de criação, no momento minha última verificação, a história tinha registrado 336.648 visualizações e 1744 comentários, além de ter sido favoritada por 2127 usuários e acrescentada à lista de leitura de outros 172. Esses primeiros elementos sugerem que a *fan fiction* foi bem recebida pelo público do portal, caso contrário provavelmente não alcançaria tantos capítulos, porque não se sustentaria em elaboração por tanto tempo, nem alcançaria a média de 27 comentários para cada capítulo.

A extensão do texto, diga-se de passagem, impressiona a um primeiro olhar, e sugere um alto grau de envolvimento afetivo da autora com sua criação. Ademais, percebe-se logo de início que a escritora parece gostar de mesclar português e inglês em sua prática: além de usar este segundo idioma no título da *fan fiction*, adota como seu nome de usuário a expressão *Im_bitch_baby* (“Sou_puta_baby”). Observo que essa escolha de autonegação já revela, de antemão, uma possível relação da autora quanto à questão mais ampla do interdito, cuja transgressão, como sugere Bataille (1957a, p. 162), muitas vezes se dá em associação a símbolos de certa “decadência social”, como o da prostituição.

Embora as dinâmicas de interação entre a escritora e seus leitores só sejam analisadas mais adiante, considero proveitoso reproduzir e discutir desde já os elementos paratextuais que são, por padrão, demandados pelo portal Spirit a todos os escritores quando da postagem de uma nova história. Trata-se da sinopse, que pode ser considerada ela própria não só paratexto, mas certa forma de hipertexto, por condensação, da *fan fiction* completa, e das

primeiras notas da autora, que a meu ver se colocam tanto como paratexto, quanto como alguma forma de metatexto autógrafa.

Sinopse:

Por mais que ele me irrite, grite ou me humilhe, eu o amo e sempre vou amar, afinal ele é meu irmãozinho. Desde pequenos agimos como gato e rato, ele adorava me irritar e ainda adora. Mas eu não acho que ele me ama de verdade, pois ele sempre está gritando comigo e quando é carinhoso sempre acontece algo e ele começa a gritar e me humilhar novamente. Eu não entendo o porque dele ser assim comigo, eu nunca fiz nada! Uma vez ele me disse que o simples fato de eu ter nascido já o irritava, mas porque? Eu sempre lhe dei carinho, amor e atenção, mas ele nunca quis... Já chorei tantas vezes por sua causa, por suas brincadeiras maldosas que só ele achava engraçado, por suas humilhações, por sua bebedeira... Argh! Que raiva! Eu odeio amar meu irmão!

Categorias Ashley Benson, Chaz Somers, Christian Beadles, Elle Fanning, Fifth Harmony, Justin Bieber, Lucy Hale, One Direction, Ryan Butler, Selena Gomez, Shay Mitchell.

Personagens Ashley Benson, Camila Cabello, Chaz Somers, Christian Beadles, Harry Styles, Jeremy Bieber, Justin Bieber, Lucy Hale, Pattie Mallette, Personagens Originais, Ryan Butler, Selena Gomez, Shay Mitchell, Zayn Malik

Tags **Celebridades, Hentai, Incesto, Irmãos, Justin Bieber, Romance**

Notas da autora

Olá meus amores, essa é a minha primeira fanfic que contém incesto, então não sei se ficou boa... Porque não sou acostumada a escrever sobre esse tipo de coisa, mas eu resolvi me testar. Tentei fazer o melhor!

Obs:

1: Plágio é crime.

2: Jullie Bieber é interpretada por Elle Fanning.

3: Já que é a minha primeira fic de incesto, eu li várias outras pra tentar me inspirar... Muitas mesmoo.

4: A Jullie é 5 anos mais nova que o Justin, okay?

Acho que é só isso '-', enfim boa leitura e até as notas finais! (SPIRIT FANFICS, 2014, Capa e Capítulo 1)

Destaco que a leitura da sinopse, por si só, não teria sido clara o suficiente para evidenciar que a narrativa trata de situações incestuosas, uma vez que o uso do verbo “amar”, em seus múltiplos sentidos, poderia ser interpretado por referência à ternura que tipicamente caracteriza as relações familiares em nossa cultura. Nesse sentido, além da condensação que Genette (1982, p. 89) percebe como típica da elaboração das sinopses em geral, vislumbra-se nesse caso uma possível ocorrência de autoexcisão (GENETTE, 1982, p. 80), procedimento em que um autor empreende, por razões variadas, a subtração de alguns elementos fundamentais do próprio texto. Não fosse a insistência posterior dos demais elementos paratextuais, talvez até fosse possível tratar, aqui, do que Genette (1982, p. 85) trata por “autoexpurgação”, em que o autor reduz um de seus textos por meio da eliminação de aspectos socialmente desvalorizados

ou rejeitados, em geral para torná-lo mais aceitável ao público pretendido. No entanto, há que se considerar a clareza das categorias selecionadas pela autora, com ênfase para “Incesto”, “Romance” e “Hentai” (genericamente, termo utilizado entre os leitores de mangás para descrever ficções com cenas pornográficas). Além disso, as notas subsequentes não deixam dúvida: ela principia suas observações por referência direta ao incesto, ainda que diga que é sua primeira incursão nesse tipo de escrita, numa atitude que soa quase como pedido de desculpas.

Curiosamente, porém, esse receio não parece se dirigir ao elemento tabu que é o incesto: ela anuncia como sua preocupação maior, na verdade, não o tema, mas a qualidade da *fan fiction* (“não sei se ficou boa”). No entanto, chama-me atenção a repetição, em tão curtas observações, de certos procedimentos linguísticos de justificação. O enunciado “é a minha primeira (fan)fic de incesto”, por exemplo, aparece duas vezes, e o uso dos conectivos explicativos e conclusivos parece esconder sob uma capa de racionalidade lógica certa insistência da escritora em dizer que não está “acostumada” a “esse tipo de coisa”. Diante dessas construções explicativas e da vagueza que a combinação “esse tipo de coisa” sugere, pergunto-me a que se presta tal necessidade de justificar-se, e mais, o que seria, efetivamente, “esse tipo de coisa” que o sujeito em questão se esforça por desvincular da forma como se apresenta aos leitores. Incesto? Desejo? Transgressão?

Não obstante tal esboço de distanciamento, a nota também inclui outra ressalva: a autora pode até se dizer não acostumada a escrever “esse tipo de coisa”, mas indica, enfaticamente, ter lido “várias outras” *fan fictions* sobre incesto: “muitas mesmoo”, diz ela, para reforçar. Em associação a esses significantes que usa para caracterizar sua experiência no terreno “desse tipo de coisa”, encontram-se, ainda, indícios interessantes acerca do modo como a escritora vê sua relação com a obra produzida, e, por extensão, com “esse tipo” de escrita, com “esse tipo” de questão: suas palavras demonstram que, para ela, trata-se de algo *por compreender*, algo em que se lança a experimentar, testando e testando-se. E ela o faz, aliás, pela recorrência a outros textos, dando mostras tanto de uma espécie de architextualidade a esse respeito, quanto do tom palimpséstico que no capítulo 3 observei como típico da associação entre literatura e incesto.

Talvez a constante reafirmação de inexperiência por essa escritora também ajude a entender por que a sinopse apenas insinua os elementos de incesto, sem explicitá-los. Sua referência indireta repousa sobretudo na contradição, na expressão de uma ambivalência afetiva que, para a psicanálise, em muito caracteriza nosso contato com os familiares. O efeito desse teor contraditório se obtém já no título, pela aproximação antitética dos verbos “odiar” e “amar”, “*hate*” e “*love*”. Não posso deixar de notar, a esse respeito, certa primazia de uma

afirmação do amor, que só-depois é avaliado negativamente: primeiro, a narradora-personagem diz que ama, “sempre” vai amar seu “irmãozinho”; apenas ao final, após mencionar não compreender suas atitudes, é que ela avalia em si mesma a existência do ódio.

Nota-se aí em tudo assinalado o jogo dos inversos. Através das conjunções de oposição e concessão, “mas” e “por mais que”, inscreve-se no relato o elemento de conflito sugerido pelo par ódio e amor, reiterado por outros, como “gato” e “rato”, ou a contraposição entre “ser carinhoso” e “gritar”/“humilhar”. Também há contraste pela curiosa afirmação da narradora de que o irmão mais velho “adora irritá-la”, construção em si mesma ambivalente, porquanto revela nele um prazer no incômodo do outro. Evidencia-se, ainda nesse sentido, o espelhamento que a sinopse anuncia entre os dois personagens irmãos: se ele a irrita, é porque ela o irritou primeiro, pelo simples fato de ter nascido; e não obstante seja apresentado como cinco anos mais velho, o garoto Justin é tratado por ela no diminutivo, como “irmãozinho”. Assim, em tudo se sublinha a contradição, como aliás é típico das constituições edípicas, sob a forma da ambivalência associada ao complexo familiar, num jogo de ação e reação que parece usual nas fantasias incestuosas. Há, sobretudo, um misto entre desejo e rivalidade, combinação que também não é incomum, sob o escrutínio psicanalítico, sobretudo entre irmãos.

Como se pode ver, há muitas celebridades do universo *pop* estadunidense mencionadas como categorias que a autora associa a seu texto, no que se deve entender, principalmente, que o cantor Justin Bieber e a atriz Elle Fanning compõem as imagens das personagens que protagonizam o enredo em questão. A esses elementos paratextuais, acompanha uma imagem (Figura 3), uma espécie de capa para a *fanfic*, em que se reproduzem as imagens de Bieber e Fanning, além dos nomes de usuário da autora e da *designer* do cartaz, bem como o título da narrativa e a formulação “Até os anjos têm pensamentos pervertidos afinal”. Por enquanto, deixo de lado a menção aos elementos usadas como fonte por essa escritora; voltarei a este ponto mais tarde, na ocasião de abordar os efeitos dos procedimentos linguísticos de transformação e imitação dos quais ela parece lançar mão ao escrever. Neste momento, detenho-me, apenas, aos elementos verbais do cartaz.

Quanto a isso, chama atenção que a escritora se apresente, na capa, com um nome de usuário diferente do adotado no próprio perfil do Spirit para publicação da *fan fiction*. Em vez de *Im_bitch_baby*, a capa da Figura 3 registra que a história foi escrita por *Taly_Lovato*, numa referência a outro ícone da cultura *pop*, a cantora estadunidense Demi Lovato. Não foi possível encontrar esse nome de usuário no portal Spirit, nem no *FanFiction.net*, nem ainda em outras tentativas de busca que empreendi pela internet, o que parece endossar a importância do anonimato nesse tipo de escrita. Tudo se passa como se a relação entre autora e narrativa só

pudesse se dar de forma encarnada nos avatares das celebridades em questão, deixando opaca e inacessível a figura da pessoa da escritora, que assim parece até mesmo querer inserir a si mesma na dimensão diegética.

Analogamente, o nome da *designer* oferecido pela imagem reproduz o de uma conhecida *designer* brasileira. Como se trata de nome bastante recorrente no Brasil, fiz uso dele em diversas ferramentas de busca e *sites* de redes sociais na tentativa de entrar em contato com a criadora da imagem, mas não obtive nenhuma resposta ou mesmo evidência que conectasse a *fanfic* em questão a quaisquer perfis encontrados. Desse modo, optei por remover o nome da Figura 3, no intento de salvaguardar a *designer* em questão, independente de quem seja. Questiono-me, no entanto, se o emprego de um nome ao mesmo tempo tão comum e tão famoso não é, em si mesmo, uma estratégia de disfarce ao anonimato, que permanece assegurado também aí.



Figura 3 - Imagem publicada como capa da *fan fiction I hate to love my brother* (SPIRIT FANFICS, 2014, capa)

Finalmente, detenho-me sobre a frase que aparece no campo inferior da imagem, que de certa forma pode ser lida como antecipação de mecanismos narrativos reiteradamente empregados na história. Nesse caso, o uso do intensificador “até” e do marcador discursivo “afinal” conferem tom concessivo ao enunciado, que parece ao mesmo tempo reconhecer e contestar o caráter transgressivo dos fatos ulteriormente contados. Fica aí subentendido que os protagonistas da história são como “anjos”, e o efeito de sentido resultante, curiosamente, é o de uma espécie de aceitação da transgressão: se até os anjos podem ter pensamentos pervertidos, todos podemos. Aqui, o anonimato se combina ao espelhamento, e a fronteira entre escrita-

leitura e diegese torna-se um tanto mais tímida, num procedimento em si mesmo transgressivo que é sutil, mas recorrente entre as *fan fictions* deste tipo, como ficará mais claro no avançar da análise.

Como indicado, os elementos evidenciados por essa imagem são por demais significativos para que os analise mais profundamente agora, sem antes esmiuçar a história. Assim, por ora, de acordo com as definições metodológicas, procedo a uma apresentação resumida de um recorte do enredo analisado, focalizando a princípio as relações familiares e a forma como são significadas.

5.1.2 Comentário analítico da história: ambivalência e rivalidade na constituição edípica

O enredo desta *fan fiction* apresenta alguns padrões que a análise psicanalítica tipicamente associa ao complexo de Édipo. Do ponto de vista dos significantes que caracterizam o parentesco entre os protagonistas Justin e Jullie, chama a atenção que, desde a sinopse, apareça uma espécie de recurso a uma espécie de pré-história da relação entre eles, em remissão à infância, talvez num anseio de fortalecer a consistência psicológica dos personagens da trama.

Ao contrário da sinopse, que é relatada do ponto de vista da irmã, Jullie, o primeiro capítulo, ainda que também seja narrado de forma homodiegética, agora parte do irmão, Justin. Essa alternância de perspectiva narrativa pode ser caracterizada como uma oscilação entre dois procedimentos de focalização interna (GENETTE, 1979, p. 187), uma vez que em ambos os casos o narrador conta a própria história, revelando a profundidade dos pensamentos e sentimentos então experimentados por ele. Ainda que em outros termos, a focalização interna variável também é indicada por Penley (1992) e por Jenkins (1992) como traço comum desde muito nas *fan fictions*, possivelmente porque cada sequência narrada da perspectiva interna de um dos personagens apresenta-se, também, como segmento de focalização externa *em relação aos demais*, o que ajuda a construir narrativamente situações de fantasia, hesitação, medo, expectativa e suspense do narrador em relação aos sentimentos de outros cujo interior lhe aparece como desconhecido. Trata-se, aliás, de recurso descrito por Genette (1979) como relativamente frequente em variados romances modernos (ainda que aqui se atualize através do que analiso, já na próxima sessão, como certa inspiração audiovisual), uma vez que: “(...) a adoção sistemática do ponto de vista de uma das personagens permite deixar numa quase completa obscuridade os sentimentos do outro, e, desse modo, constituir-lhe sem grandes custos uma personalidade misteriosa e ambígua” (GENETTE, 1979, p. 199).

O relato da perspectiva de Justin se apresenta sob a forma de uma linha do tempo fragmentada em cenas de vários momentos da vida dos irmãos, que incluem o nascimento de Jullie e vários episódios curtos de brincadeiras que denunciam rivalidade infantil. Também aqui, o texto continua amparando-se em jogos de oposições para desenhar seu conflito. Nas brincadeiras, quando o irmão sorri, por exemplo, a irmã chora; da mesma forma, embora ele a irrite propositadamente, experimenta em si a constante sensação de raiva, talvez mais raiva que ela própria quando das provocações, uma raiva que ele diz que o “consume”. De uma briga a outra, o leitor vê os anos passarem como que em *flashes* através dos segmentos propostos pela escritora, e acompanha ainda o surgimento gradual das insinuações de sensualidade, já que as modificações que a puberdade gera nos corpos dos dois personagens vão sendo descritas aos poucos, por meio das observações que o próprio Justin apresenta em relação às mudanças no corpo da irmã. Aparece, assim, um primeiro traço mais consistente de uma preponderância, nesse tipo de *fanfic*, do que Driscoll (2006) chamou de *plot sex*, conforme detalhado no capítulo 4.

No último dos segmentos do trecho inicial da história, a soma dos anos listados indica que o irmão já conta 19, e a irmã, 14. Neste momento do capítulo, há uma cena em que ela clama por seu socorro em face de um rato, animal que, segundo o narrador, desperta nela excessiva angústia. Transcrevo, a seguir, a cena em que o garoto responde ao apelo, dirigindo-se ao quarto da irmã, para o que parece ser o primeiro contato em que o desejo que os conecta fica mais evidente no texto.

Me levantei e fui ao seu quarto. Assim que adentrei, vi Jullie em cima da cama gritando com as mãos no rosto. Ela olhou em minha direção e vi que seus olhos já estavam marejados.

Ela correu até mim e me abraçou. Seus braços se entrelaçaram em meu pescoço e sua cabeça foi para meu peito. Seu corpo se encaixou perfeitamente ao meu. Ela era quente e sua pele bastante macia.

Mesmo eu sendo irritante com ela, ainda sentia vontade de protegê-la, afinal ela era minha irmãzinha.

— O que foi, Jullie? — perguntei, acariciando seus cabelos loiros.

— Um rato! — sussurrou, apertando seu corpo contra o meu.

Jullie morria de medo de ratos. Queria vê-la chorar? Era só colocar um rato perto dela e ela fazia um escândalo digno de novela mexicana.

Seu pequeno rosto se afastou de meu peito e me encarou.

— Eu vou tirá-lo dali, okay? (SPIRIT FANFICS, 2014, Capítulo 1)

Deste trecho, quero destacar que os corpos dos dois irmãos, até então constantemente em disputa, neste momento encontram uma justificativa, como que um pretexto que os põe unidos de forma mais terna. No mesmo tom que já apresenta em outros trechos do texto, a escritora adota aqui expressões adjetivas e adverbiais insinuantes, que revelam a lenta

inserção do erotismo na narrativa: o irmão Justin experimenta um “encaixe perfeito” entre seu corpo e o de Jullie, que é “quente”, “bastante macia”, impressões notadamente sensoriais. O rosto da menina, descrito como “pequeno”, bem como seus olhos, que o narrador observa chorosos, conferem fragilidade a sua figura, quase que infantilizada nesse momento, ao que Justin reage com algo que interpreta como “vontade de proteger”, em demonstração, novamente oposta, de força. Simultaneamente, aos poucos vai se inserindo na narrativa o elemento do proibido, já que o próprio irmão-narrador, de maneira análoga à autora em suas notas, parece justificar-se, alegando que o desejo de proteção é óbvio, “afinal” Jullie é sua irmã.

Pode-se ler aí uma hesitação interessante, talvez um indício de que o próprio personagem esteja buscando convencer-se da normalidade dos próprios sentimentos. Significativa manifestação da forma como Genette (1979, p. 191) demonstra entender a própria natureza dos procedimentos de focalização interna, em que, ao falar de si, o narrador a rigor trata tão-somente de uma imagem de si concebida de forma especular a partir do olhar de um outro projetado — que, no caso, percebe-se como que a julgá-lo por dentro, de forma aliás afeita à censura que a psicanálise atribui ao Super-eu. Impossível não perceber aí um eco das considerações lacanianas quanto ao Estágio do Espelho (LACAN, 1949), uma vez que a própria imagem de Eu que o sujeito constitui sobre si mesmo se origina do olhar do outro.

Em seguida, o contato entre os corpos avança:

- Não, não... Por favor, não me deixa sozinha. — implorou a loira, apertando ainda mais seu corpo contra o meu.
- E o rato, Jullie?
- Acho que ele já foi embora! Por favor, não me solta! — pediu manhosa.
- Okay — sussurrei em seu ouvido, fazendo seu corpo enrijecer, sorri. Jullie era muito sensível, e eu adorava aquilo nela, pois qualquer coisinha já a deixava arrepiada. Ela se apertou mais ao meu corpo e disse:
- Qual foi à última vez que te abracei assim? Acho que nem lembro. (SPIRIT FANFICS, 2014, Capítulo 1)

De uma abordagem psicanalítica, este trecho revela muito de um desdobramento típico do complexo de Édipo. Nesse caso, o medo do rato aparece quase como desculpa que propicia o contato entre os corpos — da mesma maneira que o pequeno Hans parecia amparar-se em sua fobia de cavalos, ainda que irracional, para manter-se em casa e próximo dos pais (FREUD, 1909a). A descrição da irmã mais nova continua a infantilizá-la, confirmando essa interpretação: aparecem, para descrevê-la, os adjetivos “manhosa”, “sensível”, e, numa alusão mais evidente à reação corporal imediata, Justin a sente “arrepiada”. Na última fala da menina, aparece ainda algo como uma confissão: ela reconhece que já há muito não abraça o irmão,

donde se pode imaginar que talvez fosse esse o desejo ali em ação. O relato continua, em nova analepse, que remete, pela fala dele, ao passado que ambos partilham:

— Foi quando você quebrou a televisão da sala, tentando me acertar com um vaso da mamãe — murmurei sorridente ao lembrar aquela cena.
 — Ah, foi... Você me abraçou e disse que tudo ia ficar bem!
 — Claro, você chorava e chorava, parecia que nunca ia parar.
 Ela se afastou de mim e deu um beijo estalado em minha bochecha.
 — Eu te amo, maninho! — disse sorrindo.
 — Igualmente, maninha!
 Olhei-a e percebi que ela estava com uma regata e apenas de calcinha. Ela ainda não tinha um corpo de mulher. Sorri malicioso e ela corou.
 Puxei-a para mais um abraço e sussurrei em seu ouvido:
 — Eu sempre vou lhe proteger, maninha! (SPIRIT FANFICS, 2014, Capítulo 1)

Mais um jogo de opostos: na lembrança citada, ele sorria, ela chorava, “parecia que nunca ia parar”. O ódio, expresso nas brigas e disputas infantis, aqui se revela em amor, repetindo-se a mesma estrutura de fala que, em um dos momentos anteriores do capítulo, a escritora empregara para uma declaração raivosa dos dois irmãos (nesses momentos de irritação, a troca de declarações pelo uso de “igualmente” ocorreu exatamente como na citação acima). Daí em diante, após essa expressão amorosa, a insinuação erótica se acentua. O corpo, novamente, torna-se foco da narrativa: o rapaz conta perceber, curiosamente apenas nesse momento, que a irmã quase não está vestida. Aqui o jogo de contrastes desdobra-se na direção nítida do erotismo dos corpos: a reação de Justin é novamente o sorriso, agora acompanhado do adjetivo “malicioso”, por oposição à reação “manhosa” da menina, que já não chora: cora. O contraste maior, porém, é o que se dá em seguida: o fato de a irmã ainda “não ter corpo de mulher” e estar seminua não impedem o rapaz de abraçá-la com sensualidade, sussurrando em seu ouvido uma promessa de proteção que, por oposição à malícia, assume no mínimo dimensão irônica.

Note-se que é só no capítulo seguinte, após a recepção de seus leitores pela via dos comentários, que a autora da *fan fiction* oferece a continuidade desta cena. A pausa narrativa pode ser lida, a um só tempo, como recurso para criar suspense e estratégia de hesitação, por meio da qual a autora parece esperar para conhecer melhor seu público antes de se aprofundar na erotização. Nesse sentido, é como se cada capítulo funcionasse como narrativa preditiva (e sugestiva) em relação ao posterior. A seguir, reproduzo, pois, o início do capítulo 2:

— *Eu sempre vou lhe proteger, maninha!*
 Ela sorriu, um lindo sorriso que fez meu coração disparar. Separei um pouco nossos corpos, ficando a centímetros do seu lindo rosto. Aqueles olhos azuis como o

mar me encaravam intensamente, fazendo com que eu pudesse ver a pureza em seu olhar, e aquilo me encantava e me irritava ao mesmo tempo. *Merda! O que eu estou pensando? Só podia ser a bebida...*

Colei sua testa na minha e rocei meu nariz no da minha irmãzinha. Ela sorriu e entreabriu os lábios. Rociei mais uma vez e senti seu corpo ficando rígido.

Levei uma de minhas mãos para sua bochecha e acariciei. Eu senti todo o meu corpo pulsar só de chegar perto dela. O que estava acontecendo comigo? *Merda, Justin!*

Era impressionante o poder que aquela menina tinha sobre mim. Desde pequenos, eu quis me afastar dela, tentando fugir daquele sentimento que se apossava de mim quando eu estava perto dela. Eu não sabia o que era, mas não gostava nada. *Ela era minha irmã!*

Ela fechou os olhos e sorriu inocente. O seu sorriso parecia o de uma criança de cinco anos. Ela não mudou nada, continuava a mesma pirralha irritante!

— Você é tão linda, maninha! — sussurrei mais rouco que o normal.

Aproximei mais nossas bocas e senti seu hálito. Era bom, era muito bom.

— Você bebeu, Justin? — perguntou Jullie, se afastando um pouco de meu rosto. Seus olhos brilhavam de curiosidade, sua pequena boca estava em um pequeno biquinho e sua expressão era de tristeza.

Porque ela tinha sempre que estragar tudo? Jullie sempre foi muito certinha e aquilo realmente me irritava. Ela odiava quando eu saía para festas e chegava bêbado ou drogado. Ela não me dedurava pros nossos pais, mas em compensação ficava enchendo o saco. (SPIRIT FANFICS, 2014, Capítulo 2, grifos da autora)

Os movimentos narrativos desse trecho são típicos das *fan fictions* do grupo A: a descrição das cenas de contato físico é insinuante e minuciosa, desdobrando-se lentamente, como que na tentativa de produzir a sensação de que uma espécie de ritual erótico aos poucos se instaura no texto. Em outro procedimento igualmente recorrente no grupo A, a autora revela diretamente os pensamentos do narrador-personagem, que parece viver neste momento do texto algo da ordem de um reconhecimento: sente, sabe que sente e interpreta o próprio desejo como proibido. Numa forma de releitura do próprio passado, que a escritora parece retomar constantemente para conferir continuidade e coerência ao relato, o personagem de Justin parece reinterpretar o paradoxo de seus comportamentos, ao pensar que, se ele brigava com a irmã, talvez fosse por recusar o desejo. Eis, novamente, o contraste: no pensamento, ele a descreve como “a mesma pirralha irritante”, mas sua fala dirigida a ela contém palavras bem diferentes — “Você é tão linda, maninha!”.

Tanto nesse capítulo quanto no anterior, os personagens empregam constantemente os vocativos “maninho” e “maninha”; sem eles, a dimensão incestuosa dos episódios narrados talvez até se perdesse. Embora acione procedimentos de coerência, em especial pelas menções ao passado dos personagens, em um recurso que confere verossimilhança ao despertar dos sentimentos de ambos, a escritora revela, pela manutenção desses vocativos, que seu foco é de fato a retratação do incesto: é propositadamente esse conflito que seu texto ressalta, experimenta, “testa”, para empregar um termo de suas próprias notas iniciais.

Todos esses apontamentos também se fazem notar no trecho seguinte, em que focalização narrativa se altera e a situação é recontada, mas agora a partir do olhar de Jullie:

— Eu sempre vou lhe proteger, maninha!

Sorri maravilhada. Justin separou nossos corpos ficando a centímetros de meu rosto. Eu olhava cada detalhe de seu lindo rosto. Justin era tão lindo! Quando éramos pequenos, ele dizia que iria ser modelo, e eu apenas ria de sua cara, mas olhando o mesmo naquele momento, percebi que se ele quisesse ser modelo, com certeza não teria problema algum!

Ele colou nossas testas e roçou nossos narizes delicadamente. Sorri em resposta e entreabri os lábios, ele fazia aquilo quando éramos pequenos em seus momentos carinhosos. *Ele roçou mais uma vez e eu enrijei, por mais que o Justin fosse meu irmão, eu não era acostumada a ser tocada daquele jeito por um garoto, principalmente, pelo meu irmão.*

Ele levou uma de suas mãos para meu rosto e acariciou. Fechei os olhos para aproveitar melhor a sensação e sorri maravilhada. O que estava acontecendo com o meu irmão? Aquele garoto a minha frente era ele mesmo? Ou o abduziram e eu não sabia?

— Você é tão linda, maninha! – sussurrou e sua voz saiu ainda mais rouca.

Aquela com certeza era a prova de que ele foi abduzido. Justin sempre dizia que me achava feia...

Ele aproximou mais seu rosto do meu. Senti seu hálito se chocar contra minhas narinas. O que ele estava fazendo? Ele estava ficando maluco?

— Você bebeu, Justin? (SPIRIT FANFICS, 2014, Capítulo 2, grifo meu)

A já empreendida alternância de foco aqui se repete, no que ressoa novamente a sugestão de Penley (1992), quando indica que o leitor de *fan fictions* (no caso dela, de textos *slash*) pode identificar-se de várias formas a diferentes personagens, buscando simultaneamente (ou alternadamente) as fantasias de ser e ter cada um deles. Como se vê, os acontecimentos já relatados são reapresentados quase que em termos idênticos, com ligeiras alterações que sustentam a mudança de perspectiva, mas acrescentam pouquíssimos dados novos à sequência narrativa. Dessa forma, a repetição parece sustentar o jogo de identificações por espelhamento, e produz, entre seus efeitos de sentido, a experiência de uma imersão nos eventos específicos que se optou por narrar. Nisto, percebe-se certo anseio por uma totalidade que não deixe descoberta, ao leitor, nenhuma possibilidade de posicionar-se, na cena, por afastamento em relação às figuras criadas para os personagens. Como que se lhe fecham, assim, as possibilidades de pensar a cena incestuosa a partir de figuras distintas das que a própria escritora constituiu especificamente para tanto: justamente o irmão e a irmã que vivem o drama da transgressão.

No trecho citado, destaquei ainda um enunciado cuja construção revela certa contradição dos sentimentos da narradora acerca do próprio parentesco com Justin: “Ele roçou mais uma vez e eu enrijei, *por mais que o Justin fosse meu irmão, eu não era acostumada a ser tocada daquele jeito por um garoto, principalmente, pelo meu irmão*”. A primeira referência ao

laço entre os dois lança mão da expressão concessiva “por mais que”, indicadora, em seus subentendidos, de uma quebra de expectativa: o fato de serem irmãos é apresentado, nesse sentido, como algo que deveria anular a possibilidade de reações sensíveis ao contato corporal íntimo. Ainda mais um toque “daquele jeito”, como explicita a personagem de Jullie, revelando novamente o uso, por parte dessa escritora de *fan fictions*, de um pronome demonstrativo para referir-se ao incesto (a exemplo de “esse tipo de coisa”, tal qual formulado por ela nas notas iniciais). Em toda a sequência desse fragmento em específico, organiza-se novamente a estrutura de justificativa que já havia se evidenciado nos elementos pré-textuais: Justin é seu irmão, não deveria provocar em Jullie a excitação pelo contato, mas ainda assim provoca, e “principalmente” por ser seu irmão. Há um indício, neste ponto, do que dizem, cada um a seu modo, Bataille (1957a) e Lacan (1959-1960): o interdito, a lei, de certa forma tornam extremamente desejável aquilo que é proibido.

Nesse sentido, nota-se que a interdição se afigura tanto dentro quanto fora do universo diegético: no nível da narrativa, os próprios personagens reconhecem que é tabu estabelecer uma relação sexual entre irmãos; de modo análogo, nas práticas de leitura e produção desse tipo de *fan fiction*, sua aceitação tranquila tipicamente só ocorre se respeitados alguns procedimentos de conduta, como o uso dos alertas paratextuais ou justamente esse reconhecimento, pelos próprios personagens, do caráter proibitivo da questão retratada, expedientes que parecem ser acionados justamente para manter aceitável o estatuto de transgressão acessado por essas histórias.

Acompanhemos ainda o trecho seguinte dos pensamentos e atos da personagem de Jullie. Após contar-se triste por perceber que o irmão estivera bebendo, ele a deixa sozinha e ambos se preparam para o evento da noite, as bodas de prata dos pais. Noto que os personagens paternos são quase que apagados da trama, uma vez que não parecem conhecer a vida (e as emoções) dos filhos, muito menos em grau suficiente para perceberem a tensão que ali já vinha se dando há tanto tempo.

Passei uma maquiagem leve, só para realçar um pouco meus olhos que todos diziam ser muito bonitos. Olhei o relógio e marcava 18h50min, a festa começaria de 19h00min. Então desci as escadas e fui para a sala, olhei em volta e já tinham algumas pessoas. Vish!

Cumprimentei-os, e fui à procura do Justin. Será que ele havia saído? Mas ele sabia que era a festa dos nossos pais. Argh! Porque eu me importava tanto com ele? Porque simplesmente eu não podia ficar sem pensar nele por algumas horas?

Tirei aqueles malditos pensamentos da cabeça, e vi minha mãe conversando com um casal. Fui até ela e ela sorriu. Apresentou-me ao casal com quem estava conversando. Minha mãe adorava me mostrar como troféu para os outros. Ela gostava de esfregar na cara de seus amigos que a filhinha dela era *perfeita*. No começo, eu não

gostava de toda aquela exposição, mas depois fui me acostumando com o jeito fútil da minha mãe.

Depois de alguns minutos, pedi licença e saí da sala, já estava entediada com aquela conversa irritante. Olhei em volta e notei que a festa estava ficando lotada. Odiava ficar em lugares com muita gente, então fui para o jardim, andei em direção à piscina e adivinha quem encontrei sentado em uma espreguiçadeira? Se disse o Justin, acertou. (SPIRIT FANFICS, 2014, Capítulo 2, grifo da autora)

Ainda não abordarei, nesta seção, a atribuição constante de traços estéticos padronizados aos dois personagens. Ao que tudo indica, trata-se, neste caso, de uma alusão, por empréstimo, às celebridades adolescentes que a autora toma por suas fontes. Em vez disso, penso que o que chama atenção no trecho, neste momento da leitura proposta, é a construção narrativa de uma rivalidade entre menina e mãe, bem a exemplo do desenrolar típico do complexo edípico. Aqui, sentindo-se considerada pela mãe apenas através do significante de “troféu”, a filha dá margem à leitura de que sua relação com ela a faz sentir-se um objeto; demonstra, aliás, perceber ela própria o jogo imaginário de que a mãe se serve, quando a apresenta como objeto de completude narcísica para si: é a “filhinha” (diminutivo, outra vez) “*perfeita*”, destinada à “exposição”, à exibição, ao mostrar. O adjetivo com que a menina qualifica a própria mãe diante disso é “fútil”, no que se demonstra incomodada, ao mesmo tempo em que tenta amenizar a impressão de desconforto ao dizer que foi se “acostumando”.

De fato, se há alguma opacidade a se destacar na apresentação da família em questão, é a que diz respeito aos pais de Justin e Jullie. Embora constantemente mencionados em referências comuns aos dois irmãos, eles pouco aparecem na narrativa; até aqui, por exemplo, quase não os vemos falar — e muito menos sustentar uma conversa com os filhos. Mesmo que se irrite com a mãe, por exemplo, Jullie está muito mais preocupada com a ausência do irmão, com a obsessão por ele, com os pensamentos constantes a seu respeito, “malditos” para ela. A ocasião selecionada para o relato desses acontecimentos, porém, não parece gratuita nesse contexto: embora o capítulo não os coloque em evidência, os pais estão comemorando 25 anos do próprio casamento. E, ao fazê-lo, estão próximos de “muita gente”, numa festa “lotada”, mas não parecem perceber que os filhos, fruto justamente desse casamento, preferem sair e ficar no jardim.

Desenha-se, assim, essa aparente indiferença e distância dos pais como um componente importante do estabelecimento das relações entre os protagonistas. Retomo, neste ponto, as citações de Freud acerca de alguns possíveis desdobramentos do complexo Édipo em relações entre irmãos, quando diz que “[o] garoto pode transformar a irmã em objeto de amor, em substituição à mãe infiel (...)”, e que “[a] menina, por sua vez, encontra no irmão mais velho um substituto para o pai, que já não lhe dedica o carinho de antes (...)” (FREUD, 1916-17, p.

444). Penso ser justamente o que sugerem os capítulos 1 e 2 desta *fan fiction*, e também a continuidade do texto.

Evidentemente, considerando o interesse específico deste estudo, não será possível percorrer, nem mesmo resumidamente, todos os outros 59 capítulos. Quero apenas acrescentar mais um trecho, do capítulo 5, em que a tensão entre os irmãos Justin e Jullie, crescente a cada novo segmento da história, eleva-se a ponto de os dois passarem das insinuações a um ato concreto. Mais uma vez, o ambiente é de festa: o casal de irmãos estava recebendo vários amigos adolescentes em sua casa, a qual, diga-se de passagem, é grande o suficiente para ter, segundo Jullie, “vários quartos de hóspedes” (sinal, aliás, de riqueza, elemento que também analisarei posteriormente). Quando todos já haviam se recolhido, bêbados, para descansar, Justin e Jullie se encontram sozinhos na cozinha, e tem lugar esta cena:

— *O que você tá fazendo, Justin?* — perguntei assustada.

Ele não disse nada, apenas aproximou nossos rostos. Senti seu hálito quente em contato com meu rosto, fechei os olhos e ele roçou delicadamente nossos narizes, me contorcei e ele sorriu.

— Calma, maninha! — sussurrou sexy em meu ouvido, arfei. *O que estava acontecendo comigo? Ele era meu irmão!*

Ele aproximou nossos lábios e beijou o canto da minha boca. Ele estava claramente me torturando!

Aproximou novamente nossos lábios, roçou seus lábios nos meus e finalmente os selou. Começou com alguns selinhos, mas ele logo pediu passagem com a língua e eu neguei. Ele continuou insistindo e eu mordi seu lábio inferior com força. Ele afastou nossos rostos e me encarou, mas continuou me prendendo junto ao seu corpo. Encarei aqueles lindos olhos caramelos, tinha desejo em seu olhar. Eu precisava sair dali, meus pensamentos estavam a mil, não conseguia raciocinar direito.

— Não encosta em mim, Justin! — adverti, mas minha voz não saiu tão firme quanto eu pretendia. Ele sorriu malicioso e mordeu os lábios.

— Eu sei que você quer, Jullie! (SPIRIT FANFICS, 2014, Capítulo 5)

Neste momento, gostaria de propor, a partir do excerto, uma síntese realista do enredo que apresentei até aqui. Trata-se da história de uma família que parece ter muitas posses, com dois filhos a quem os pais não demonstram dedicar muita atenção. O mais velho tem, neste último momento da narrativa, 21 anos, e sua irmã mais nova está fazendo 16, portanto menor de idade, adolescente, em pleno período de descoberta de sua relação com a própria sexualidade. Ocorre que, justamente, na noite do aniversário da garota, seu irmão, legalmente um adulto, aproxima-se dela, acaricia seu corpo e, mesmo diante de sua expressa recusa verbal, abraça-a, aperta-a e força-lhe um beijo. Os pais estão ausentes, não sabem de nada, e a irmã se revela extremamente confusa quanto aos sentimentos que ali a invadem, e que a narrativa se põe, justamente, a evidenciar:

Engoli em seco, eu não podia negar o que estava sentindo. Meu corpo estava queimando por dentro e eu sentia uma vontade imensa de beijá-lo, mas não admitiria aquilo para ele, nunca!

Ele empurrou mais meu corpo contra a parede e eu pude sentir seu membro semi-ereto se chocando com a minha intimidade. Gemi fraco e ele sorriu vitorioso.

— Eu sabia... — sussurrou e tomou meus lábios para si novamente.

Dessa vez não consegui resistir, nossas línguas travaram uma pequena batalha em nossas bocas. Meu corpo todo vibrava ao tê-lo pra mim, eu o queria e isso era errado e insano, afinal nós éramos irmãos, mas naquele momento eu só queria aproveitar a sensação de seus lábios junto aos meus. (SPIRIT FANFICS, 2014, Capítulo 5)

Como se vê, Jullie parece ceder ao desejo, deixando vir à superfície algo que ela descreve como “queimando” dentro de si, mas que até aí ela vinha tentando conter. Na conjugação dos corpos, chamam atenção as formas quase pudicas de referir-se aos órgãos genitais: dele, um “membro semi-ereto”, dela “intimidade”.

A primeira dessas expressões, ao que tudo indica, é uma das mais empregadas nas *fan fictions* eróticas, e assume certa frieza técnica, além de uma curiosa vagueza: é um membro. Apenas por associação metonímica, podemos entender que, no caso, é um membro *do corpo de um irmão*, e mais, que é um pênis, pois está “semi-ereto”. Destaque-se, ainda, o uso do prefixo “semi”, evidência de incompletude e de um desejo não de todo explicitado. Já em “intimidade”, o viés tecnicista é substituído por um significante abstrato, evaporando-se qualquer possibilidade de sua expressão explícita: não se fala em vagina ou vulva, mas na “intimidade” de uma mulher — algo que, a rigor, pode assumir interpretações múltiplas.

O que percebo, nesse sentido, é um elemento de manutenção do tom insinuante do relato, aspecto muito presente, talvez definidor, neste primeiro grupo de textos analisados. Pode-se pressupor, quanto a isso, que há ainda mais não-ditos do que dizeres explícitos nessas narrativas, como se a escritora aqui se impusesse de fato certa autocensura, ainda que aos poucos (e em alguns aspectos) a desvele. Destaco alguns desses não-ditos a partir dos significantes que efetivamente apresentam ao leitor a cena concreta do toque entre irmão e irmã: Justin sente-se “vitorioso” quando a irmã cede, como se houvesse aí uma disputa a ganhar, o que se confirma pela descrição do beijo como “uma pequena batalha” à qual Jullie não “conseguiu resistir”. O uso desses significantes que remetem ao conflito não apenas denuncia mas também aponta para o componente abusivo que parece subjazer ao enredo nesse episódio, que a personagem não apenas condena moralmente (“errado”), mas considera evidência de desequilíbrio emocional (“insano”). Leia-se a continuidade da cena, e o questionamento moral continua:

Ele calmamente foi quebrando o beijo, dando no final uma leve mordida em meu lábio inferior. Justin juntou nossas testas e ficou assim por mais alguns segundos para nossas respirações voltarem ao normal.

Eu ainda não conseguia acreditar no que tinha acontecido. *Eu tinha mesmo beijado meu irmão? E o pior, eu realmente tinha gostado?*

Tirei aqueles pensamentos de minha cabeça e me foquei no Justin. Eu estava esperando alguma resposta dele.

— Eu não vou pedir desculpas por isso, se é o que você quer. — ele sorriu e me soltou.

— Eu...

— Boa noite, Jullie! — ele me interrompeu, dando um beijo em minha testa e se retirando da cozinha.

Ele estava louco? Quem ele pensava que era para me beijar e sair como se nada tivesse acontecido? (SPIRIT FANFICS, 2014, Capítulo 5, grifos meus)

Com este fragmento, encerro a primeira etapa de minha análise da *fan fiction I hate to love my brother*, do grupo que chamei de A. Trata-se de um momento em que a narradora questiona seus próprios desejos, sua própria participação nos eventos vividos (indagando-se, por exemplo, sobre ter ou não gostado), e a própria atitude do irmão mais velho, que, na prática, é adulto na relação entre os dois, enquanto a menina ainda é adolescente. É notável, ainda, que após alcançar a realização carnal concreta do beijo e dos toques sobre a “intimidade” da irmã, o rapaz até sinta partir dela a demanda por um pedido de desculpas, mas se negue a oferecê-lo. É como se ela, havendo-se com o interdito, solicitasse ajuda quanto à necessidade de sustentar a lei, ao que no entanto ele responde com recusa e a denegação: não pedirá desculpas, donde se deduz que ou não pensa ter errado, ou não se importa com as consequências trazidas por seus atos à própria irmã.

Assim, pode-se dizer que essa *fan fiction* aborda, entre tantas questões, formas distintas de relação ao interdito do incesto, e, por extensão, aos interditos em geral. O irmão mais velho, em conflito, não se vê capaz de conter o próprio desejo incestuoso, e também não encontra nada externo a si que atue por função de interdição, de modo a separá-lo da irmã — como poderia ocorrer pela intervenção dos pais ou de algum dos amigos deles, por exemplo. Resulta, daí, uma concretização inevitavelmente abusiva da transgressão incestuosa, já que Jullie, desejosa como todos somos, a princípio havia até se mostrado capaz de enunciar uma forma de resistência — que, contudo, o irmão mais velho veio a estilhaçar.

Como elemento final a destacar nesta primeira análise do enredo, indico se tratar de um texto em que as insinuações de relação erótica entre os dois irmãos protagonistas constituem-se aos poucos, consolidando-se lentamente num capítulo após o outro, sob a forma do *plot sex*. Esse traço revela uma preocupação narrativa da autora no que tange à consistência de sua história, ainda que esta contenha momentos de maior inverossimilhança. Percebe-se, aí, mais um traço de uma atitude que tenta justificar a concretização do incesto, preocupação que

nem todas as narrativas do *corpus* demonstram: muitas vezes, apoiam-se apenas nos textos fonte para garantir tal coerência, ou simplesmente a abandonam por completo, iniciando seus escritos diretamente pela retratação sexual explícita (*porn sex*). Contudo, embora não sejam o mote da *fanfic* aqui focalizada, há nela alguns momentos em que a sexualidade surge no enredo quase que de forma gratuita — em especial quando figuram os outros personagens, amigos dos irmãos Bieber, representados por menção a outras celebridades do universo *pop* adolescente, como indico logo a seguir.

5.1.3. Celebidades como fontes: sexualização da juventude

Neste segundo momento de análise, trago à discussão dos elementos do enredo a relação que se estabelece entre o texto da *fan fiction* (hipertexto) e os elementos culturais que tomou por fonte (hipotextos), correspondentes, nesse caso, às figuras de diversas celebridades contemporâneas de grande sucesso entre uma boa parcela do público jovem e adolescente. Neste momento, inspirado nas *Mitologias* de Barthes (1957), reitero entender a *fan fiction* por analogia ao mito, dado que ambos podem ser entendidos como sistemas semiológicos segundos, por empregarem como significantes elementos que já são signos completos em outras ordens de linguagem. Reafirmo, nesse mesmo sentido, pensar a escrita de *fan fictions* a partir de Genette (1982) como uma prática transtextual (e, por vezes, transtética), que ora baseia-se mais claramente em hipotextos bem definidos, remetendo à hipertextualidade, ora deriva por modos mais difusos, que insinuam também alguma forma de arquiteitualidade.

Para melhor elucidar quais relações transtextuais nosso exemplo específico de *fan fiction* do grupo A estabelece, recorro, pois, aos sentidos tomados por fonte, para identificar de que maneira foram transformados de modo a serem entendidos tanto como componentes narrativos novos da *fan fiction* analisada, quanto como representações de alguma forma de permanência em relação a seus sentidos primários.

Desde os elementos paratextuais prévios, a escolha de categorias e especificação de personagens realizada pela autora do texto já indicam que baseou-se em celebridades variadas da cena musical e artística *teen* na contemporaneidade: não somente o protagonista da história é o famoso cantor canadense Justin Bieber, como os personagens de seus amigos incluem personalidades que a imprensa noticia como amigos próximos a ele na vida real (Chaz Somers, Christian Beadles e Ryan Butler), além de outras celebridades afins, como os dois vocalistas da *boyband* britânica *One Direction* (Harry Styles e Zayn Malik), as atrizes Ashley Benson, Lucy Hale e Shay Mitchell, e as cantoras Selena Gomez (que já namorou Justin) e Camila Cabello,

antiga integrante do grupo *pop Fifth Harmony*. Até mesmo os pais de Justin Bieber cantor são citados nominalmente como os correspondentes dos pais de seu personagem na *fanfic*, no que percebo como grau acentuado de imitação, quase como uma tentativa de reprodução, na história, do universo concreto tomado por inspiração. A mimese da realidade conhecida em relação cantor, nesse caso, esbarra nas intenções anunciadas pela autora de escrever sobre incesto, pois Bieber tem apenas irmãos ainda crianças, muito mais jovens que ele, contando quase 20 anos em diferença de idade. Dessa forma, imitá-los para dentro da diegese implicaria escrever uma forma ainda mais chocante de transgressão, que em nenhum momento parece ser de interesse da escritora.

A ocorrência poderia ter sido contornada pela adição, à vida do rapaz, de alguns personagens originais, recurso que aliás não é incomum à escrita de *fan fictions*. No entanto, a solução dada pela escritora de *I hate to love my brother* não envolve apenas a invenção da personagem de Jullie Bieber para ser irmã do protagonista: ela faz questão de assinalar que “Jullie é interpretada por Elle Fanning” (SPIRIT FANFICS, 2014, Capítulo 1, Nota da autora), sugerindo à imaginação dos leitores que essa famosa atriz norte-americana seja pensada como irmã de um cantor com quem pouco se relaciona fora desse universo ficcional.

Este é, pois, o primeiro ponto em que uma transformação, sob a forma deformadora de esvaziamento dos sentidos primários, fica evidente nessa criação ficcional. Nenhum dos personagens da *fanfic* demonstra carregar qualquer traço artístico associado a seus duplos no plano concreto: Justin não é apresentado como cantor na história, nem Jullie (Elle) como atriz. No plano da narrativa, essas personalidades são esvaziadas da maior parte de suas características concretas, com exceção da aparência física, que aliás só raras vezes encontra descrição textual — provavelmente porque a escritora considera que seus rostos e corpos já sejam em tudo conhecidos pelos leitores, de modo que a melhor maneira de imitá-los narrativamente é apenas mencioná-los, ou reproduzir suas imagens (como se vê na Figura 3). O único personagem que demonstra ter sustentado, a partir de sua fonte real, algumas marcas reconhecidas de comportamento e personalidade é o próprio protagonista Justin: como diversas notícias revelam, o cantor envolveu-se, nos últimos anos, em diversas polêmicas envolvendo relações suas com prostitutas, bem como o uso excessivo de drogas e álcool.

Retomo, neste momento, um segundo aspecto da reflexão de Barthes (1957) quanto à leitura do mito como sistema semiológico segundo: ele diz que o sentido esvaziado dos elementos tomados por significantes de um mito nunca é de todo anulado, mas permanece em suspenso, como que sempre à disposição do criador de mitos. No caso da *fanfic* ora em análise, a referência ao álcool e às drogas parece ocupar esse tipo de papel, uma vez que aparece cá e lá

como elemento que simboliza a transgressão e, ao mesmo tempo, justifica as atitudes incestuosas dos dois irmãos. Nesse sentido, extradiegético e diegético se entrecruzam, como em palimpsesto.

É, contudo, por relação à aparência de ambos que a imitação se fará notar mais claramente. A beleza física padronizada dos personagens, o tom loiro de seus cabelos e a cor de seus olhos é citada constantemente para compor o desenrolar da ação. Embora não explore detalhadamente quaisquer mecanismos de descrição para além da menção simples, a narrativa demonstra emprestar das celebridades não apenas essa beleza padronizada, mas também a excessiva sexualização que sabemos marcar culturalmente os ícones *pop* de grande sucesso entre públicos jovens e adolescentes. Essas personalidades são frequentemente contratadas por grandes grifes que os vestem com trajes da última moda, divulgando seus corpos, cabelos, perfumes e fotografias em campanhas massivas pelas ruas e redes. Para citar apenas um exemplo, Justin Bieber estrelou, em 2016, aos 22 anos, uma campanha mundial de fotos sensuais para divulgação de roupa íntima da grife Calvin Klein, ao que tudo indica por ter aparecido, em diversos eventos, com cuecas da marca, chegando a fazer *strip tease* em um deles (ROSSET, 2014).

Na *fanfic* analisada, a exacerbação da sexualidade jovem, tipicamente associada às celebridades que “interpretam” cada personagem, aparece, por exemplo, no capítulo 4, em que Justin e sua irmã se envolvem numa brincadeira erótica com seus convidados. Estes, quando mencionados, quase sempre vêm acompanhados de algum adjetivo que enalteça sua beleza física e frequentemente estão em contato íntimo com os respectivos pares, colecionando cenas de beijos e carícias.

Enquanto expediente para a escrita do incesto, penso ser possível analisar que o recurso à sexualidade tão evidente das próprias personalidades escolhidas como fonte inspiradora pode servir para balancear eventuais inibições que escritor e leitores possam experimentar ao ver relatada uma cena em que irmão e irmã se beijam. O componente visual, imaginativo da cena não remete a dois irmãos diretamente: reporta-se, antes, a duas celebridades que já são constantemente apresentadas como sensuais onde quer que apareçam. Acredito, portanto, que a permissividade que se costuma associar aos comportamentos desregrados de uma figura polêmica como Justin Bieber ajudem a justificar o tratamento mais naturalizado da situação incestuosa em uma história como essa. Ainda mais quando se considera que a atriz Elle Fanning não é efetivamente sua irmã no plano concreto.

O que sugiro aqui é que o recurso a certos componentes da personalidade e da imagem dos elementos tomados por fonte (sobretudo personagens, neste caso) de uma *fanfic*

erótica podem ter papel preponderante na criação e compartilhamento de histórias de incesto: além de a autora proteger a própria imagem por meio do anonimato que o perfil do site Spirit lhe oferece, ancora-se também em certa impressão de que sua narrativa não seja tão apenas um texto de incesto, mas também uma fantasia de envolvimento amoroso entre duas belas celebridades. A dinâmica das identificações que a escrita e a leitura propiciam ajuda a confirmar tal reflexão, uma vez que é muito possível que qualquer pessoa se identifique com um irmão que rivaliza com sua irmã, e vice-versa, mas, em geral, um fã de Justin Bieber, por idealizá-lo, enxerga-se distanciado do ídolo (um “anjo”, como quer a capa) — que, no entanto, justamente por isso, pode ser livremente observado em suas transgressões, que a ele efetivamente estariam autorizadas.

Sugiro, assim, que o empréstimo das figuras de celebridades para a composição de *I hate to love my brother* pode consistir na atualização de uma tendência das organizações sociais antigas em relação ao interdito do incesto: como indica Bataille (1957a), no Egito Antigo e em algumas sociedades ameríndias, por exemplo, o casamento entre irmãos de família nobre era um recurso encorajado no sentido de uma preservação do sangue considerado superior nas famílias reais. Como, aliás, o próprio Freud (1912-1913) explica em *Totem e tabu*, reis e soberanos são vistos em diversos grupos humanos como seres diferentes, mais elevados, de alguma forma detentores de alguma espécie de força mágica. Por analogia, podemos ver os ecos dessa relação às figuras monárquicas, de personalidade cultuada, na forma como os fãs de certas celebridades demonstram percebê-las, julgando-as quase que como pessoas acima das demais e da própria lei.

Além de todos esses traços, há que se considerar que a inspiração em celebridades e atrizes norte-americanas e inglesas faz ressonância ainda com outro aspecto recorrente em algumas *fan fictions* do grupo A: a aparente modelação do texto a uma sequência narrativa audiovisual, como tipicamente figurada pelo cinema *pop*. Isso aparece, por exemplo, na alegação inicial da autora, quando diz que a personagem de Jullie é “interpretada” por Elle Fanning. A ausência de descrições detalhadas dos próprios personagens e dos espaços pode ser vista como indício de que a concepção visual de cada cena já é dada pela experiência que os leitores e a escritora têm em comum ao acompanharem juntos os filmes, clipes e programas em que as celebridades em questão costumam aparecer. A alternância brusca de pontos de vista, bem como o encerramento de cada capítulo em momentos de elevada tensão, de maneira a provocar o leitor a esperar o próximo “episódio”, são aspectos que confirmam esse empréstimo em relação às fontes audiovisuais. Note-se, ainda, que a própria autora da *fic* nomeia sua

continuação como “*Season 2*” (“segunda temporada”), em vocabulário tipicamente associado à divulgação de seriados televisivos norte-americanos.

Esse aspecto específico, compartilhado entre diversas *fanfics* do grupo A, pode ser caracterizado à luz da obra de Genette (1982), por noções como as de arquitextualidade, transmodalização e prática hiperestética. Princípio pela arquitextualidade, que se faz notar porque tais *fan fictions* parecem recorrer, como fonte, não a um só hipotexto específico, mas a uma miríade de textos e peças audiovisuais que funcionam em conjunto para produzir o universo acompanhado pelo *fandom* das celebridades em questão. É sobre esse universo que a narrativa ora analisada atua suas transformações e imitações para criar. Funcionamentos transtextuais desse tipo não são ignorados por Genette, quando aborda práticas mistas, afirmando que “um mesmo hipertexto pode, ao mesmo tempo, por exemplo, transformar um hipotexto e imitar outro” (GENETTE, 1982, p. 43). Aprofundando essa colocação a partir da *fanfic* analisada, penso poder dizer que um mesmo hipertexto pode, simultaneamente, imitar e transformar diversos aspectos de textos variados, difusamente apreendidos pelo autor como alguma forma provisória de unidade arquitextual.

Quanto à transmodalização, vejo-a na maneira como *I hate to love my brother* parece situar-se, medianamente, entre os modos dramático e narrativo. O primeiro aspecto é assegurado pelo tom audiovisual do narrar, que associa ao que Genette (1979, p. 171) percebeu, ao analisar a tradição do romance moderno, como uma espécie de “tutela exercida sobre o narrativo pelo modelo dramático”. Pode-se dizer que as *fanfics*, sobremaneira as do grupo A, atualizam essa relação ao cenário da convergência de mídias, uma vez que se vislumbra nelas certa influência da narrativa televisiva sobre a escrita, marcada sobretudo, pelo apagamento das descrições em favor da percepção visual (como, aliás, é típico do dramático, no teatro) e pelo emprego misto do discurso reportado, em que, segundo Genette (1979, p. 170) o narrador supostamente cede a voz ao personagem que fala, numa escrita que lhe imita o dizer, e do discurso imediato, que posiciona todo o narrado como expressão direta do pensamento desse mesmo narrador (GENETTE, 1979, p. 172).

Nada disso ocorre, porém, sem um movimento de narrativização, uma vez que as celebridades em questão não são, em princípio, experimentadas pelos fãs propriamente como personagens de uma narrativa. Parece evidente que a construção da imagem da celebridade para o grande público é, em si mesma, uma grande narrativa a seu respeito, mas é preciso destacar o modo claramente dramático como essa imagem midiática é construída. De forma distinta, ao trazer Justin Bieber e Elle Fanning como protagonistas de sua história, narrativizando-os, a autora os reveste da dimensão interna do narrar, que não está acessível à percepção visual e que

só se revelaria, no modo dramático, de forma indireta. Talvez por isso, caiba falar aqui no que Genette (1982) reconhece como uma prática hiperestética, na medida em que as fontes de *fan fictions* como essa não são, usualmente, escritas, mas plásticas. A narrativa ora analisada, nesse sentido, opera diversas transformações e imitações, que atuam tanto sobre o modo narrativo quanto sobre as diversas materialidades semióticas tomadas por fonte.

Se ressaltamos, porém, que tais hipotextos, em última análise, são as próprias celebridades, é forçoso reconhecer que, ao menos em parte, a escrita dessas *fanfics* transpõe uma barreira entre diferentes níveis narrativos, à maneira do que Genette (1979, p. 233) define como metalepse narrativa. Ao narrativizar Justin Bieber, Elle Fanning e outras celebridades, a autora do texto em questão os faz cruzar o que Genette (1979, p. 235) chama de “a fronteira oscilante, mas sagrada, entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta”. Nas *fan fictions* deste primeiro agrupamento, percebe-se, de certa forma, que a instância em que se dá o ato de escrita, por meio da referência às celebridades, é derramada para dentro da extradiegese e até da diegese, com efeitos transgressivos que não devem ser subestimados, por implicarem uma quebra dupla de interditos, concretizada tanto na forma quanto no conteúdo. Em outras palavras, não se rompe neste caso apenas o interdito do incesto, ao narrá-lo explicitamente, mas também o interdito que separa diferentes níveis narrativos, igualmente qualificado como “sagrado”, cuja transgressão provoca inevitavelmente um “efeito de bizarria umas vezes bufa (...), outras fantástica” (GENETTE, 1979, p. 234-235).

Defendo, neste caso, que tal efeito de bizarria só se pode especificar a partir de quem o percebe lendo. Ao leitor que não compartilha das práticas em questão, que analisa o *fandom* e as *fan fictions* totalmente de fora, talvez essa metalepse possa afigurar-se caricata, cômica, até malconstruída, já que inverossímil. No entanto, aos fãs envolvidos em tais práticas, muitos dos quais também produzem seus próprios textos, há que se perceber a complexidade do que a transgressão efetivada implica. Tal contaminação entre realidade e ficção assume, nesse sentido, uma dimensão paradoxal: ao emprestar uma celebridade para narrar o incesto, a autora afasta de si a transgressão (já que sabe não ser ela própria famosa), ao mesmo tempo em que dela se aproxima, uma vez que encena o incesto com uma figura dotada de existência “material”, ou, por assim dizer, alguém que habita o mesmo nível narrativo que o seu.

Essa curiosa duplicidade está diretamente relacionada ao caráter hipertextual (e mítico) da *fanfic*: os significantes emprestados, no que ainda trazem do mundo concreto, a ele remetem, e no que dele foram esvaziados, a ele rechaçam, de tal modo que o personagem de Justin Bieber nessa *fanfic* a um só tempo é e não é imitação do Justin “real”. Mas há que se considerar, finalmente, que talvez haja mais um nível narrativo aí implicado. Ao se apresentar

como *Taly_Lovato* na capa da história, a autora lança mão da imagem de uma celebridade também para narrar a si mesma, num procedimento de autoapresentação que é muito similar ao da metalepse narrativa. Dessa perspectiva, é como se houvesse ainda um nível a mais entre ficção e vida: a pessoa por trás das telas se apresenta, ela própria, “(fan)ficcionalmente”, como uma espécie de celebridade, que dá voz, ao escrever, a uma história contada por outras duas celebridades.

Esse deslocamento de nível implica uma alteração na própria caracterização diegética da narrativa em questão, pois aquela que se define autora do texto também pode ser lida, de certa forma, como possível personagem da narrativa do *fandom*. *Im_bitch_baby*, ou *Taly_Lovato* não deixa de ser também ela uma personagem inspirada em celebridades, de modo que a o próprio ato de narração dessa *fan fiction* já se dá em nível diegético, e sua história vem a consistir, portanto, em uma narrativa segunda, metadiegesse. Por meio de um segundo véu de separação, a pessoa que escreve permite-se enfim aproximar-se, ainda que talvez inconscientemente, dos atos incestuosos narrados: ao colocar-se também como celebridade, torna-se-lhe ainda mais possível aparecer, ver-se, pensar-se, fantasiar-se, como uma das personagens da história contada, “fanficcioneando-se”. Dessa forma, dentro e fora se entrecruzam, em extimidade.

Neste ponto da análise, convém retomar o estudo de Busse (2006) quanto ao que chamou de RPS, ou *Real Person Slash* (“*slash* com pessoas reais”). Embora refira-se especificamente ao caso das *fan fictions slash* (que retratam, pois, relações homossexuais), penso que suas considerações possam ser aplicadas ao que, em diversos *fandoms*, é conhecido genericamente como RPF (*Real Person Fiction*). Para Busse (2006), numa *fanfic* desse tipo, a transformação do que ela chama de “pessoas reais” em personagens ficcionais se opera com base em certa realidade mediada, no que se aproxima da própria constituição das interações entre os fãs.

Ela percebe, nesse processo, um movimento duplo de transformação por parte dos fãs, que buscam, ao mesmo tempo, aprofundar a caracterização de sua celebridade inspiradora para além da superficialidade com que usualmente a apresentam os veículos midiáticos, e negociar, a partir dessas imagens intermediárias, o próprio estatuto de sua relação, como participantes do *fandom*, entre público e privado, protegida pelo anonimato, mas não só.

Quanto ao primeiro aspecto, percebo, com Busse, que há certo “processo humanizante” das celebridades em questão, por meio do qual o escritor se permite recriar a imagem de uma celebridade da forma como desejar: “(...) como um objeto de desejo, como alguém com quem se identificar, ou como uma recriação da suposta personalidade ‘real’ dessa

celebridade” (BUSSE, 2006, p. 210)²⁶. No caso da *fanfic* aqui analisada, percebe-se justamente um aprofundamento quanto às personalidades de Justin Bieber e Elle Fanning, acompanhado, ao mesmo tempo, de uma intensificação quanto ao componente sensualizante já tipicamente associado a eles.

Quanto ao segundo aspecto, as reflexões de Busse (2006) ajudam a desenvolver justamente a percepção desse deslocamento de nível narrativo constituído por meio da escolha de *usernames* como *Taly_Lovato*. Para Busse, “[o]s escritores de RPS usam imagens midiáticas para criar suas próprias versões da celebridade de modo a interrogar a relação entre essas muitas construções”, e assim “(...) tematizam as dificuldades da negociação entre a personalidade pública e a personalidade privada (...), tanto em relação às celebridades, quanto em relação a sua própria experiência como fãs-autores” (BUSSE, 2006, p. 212).

Bem por isso, Busse (2006) posiciona esse tipo de história como algo claramente intermediário, entre real e construído, de forma a meu ver notadamente característica, com base em Genette (1979), de uma metalepse — cujas consequências analíticas ainda ficam por explorar mais adiante, dado seu caráter mais claramente constitutivo não apenas das *fanfics* do grupo A, mas de virtualmente todas as *fanfics*, em geral. Adianto, porém, que a transgressão desse ponto de aproximação entre escrita e narração não parece ser exclusividade de *fan fictions* inspiradas em “pessoas reais”, uma vez que é igualmente recorrente, em outros *fandoms*, que os escritores e leitores de *fanfics* se relacionem por meio de perfis criados a partir dos elementos de sua afinidade. Em outras palavras, tanto as narrativas construídas como *fanfics* quanto as interações entre os fãs se constroem, de certa forma, como hipertextos que brotam dos mesmos hipotextos, das mesmas inspirações e fontes. Antes de aprofundar esse aspecto da discussão, cabe, portanto, analisar justamente essas interações.

5.1.4 Análise dos comentários e interações entre escritora e leitores

Para completar o quadro analítico desenhado em relação a este primeiro exemplo de *fan fiction*, em que o incesto aparece como elemento introduzido de forma mais gradual e insinuante, analiso a título de encerramento algumas das notas e comentários que permitem um olhar sobre a relação entre a escritora da *fan fiction* lida e seu público leitor.

²⁶ Tradução livre para: “*This humanizing process allows the RPS authors to create the celebrity as she wishes: as an object of desire, as someone to identify with, or as a recreation of the celebrity’s supposedly ‘real’ self*”.

É a esse público que ela se dirige logo de início, ao escrever a sinopse, escolher os termos de busca sob os quais seu texto seria alocado e estabelecer algumas indicações que podem funcionar a título de alerta para leitores não afeitos aos temas e estilos por ela explorados nessa narrativa. Retomo, nesse sentido, as *tags* que a escritora seleciona: “Celebidades, Hentai, Incesto, Irmãos, Justin Bieber, Romance”, em uma antecipação de que a *fan fiction* conterá possíveis cenas de sexo (o que se evidencia pelo termo *Hentai*) e incesto entre irmãos. Na classificação indicativa, os alertas continuam, ressaltando a menção, na história, a drogas e nudez, bem como, novamente sexo e incesto.

Além desses avisos, a escritora pede por comentários e retornos de seus leitores. Chama-os pelo vocativo “amores”, indicando carinho e aproximação, mas não deixa de solicitar, sempre que possível, que comentem cada capítulo. Selecionei, para analisar aqui, alguns dos 137 comentários referentes aos 5 primeiros capítulos da história, e os apresento de forma agrupada, após uma breve interpretação quanto às recorrências ocorridas nessas interações.

A maior parte desses metatextos são simples reações positivas genéricas (“amei”, “gostei”, “legal”), acompanhadas quase sempre de pedidos para que a autora continue escrevendo e perguntas a respeito de quando ocorrerão as próximas postagens (“continua”, “posta logo”, “escreve mais”). Em um segundo tipo recorrente de comentário, aparecem elogios à linguagem e ao estilo de escrita da autora, generalizáveis na afirmação “você escreve bem”, que aparece reiterada de diversas formas. Existem, ainda, comentários ao enredo, incluindo hipóteses de leitura, em que os comentadores se perguntam como pode se desenrolar a história, ou avaliam comportamentos dos personagens. Quanto a este tópico, nota-se que não há praticamente nenhuma observação acerca da insistência de Justin em beijar a irmã, por exemplo; embora os leitores assinalem diversas vezes que o consideram grosseiro, costumam reafirmar seu gosto pelo personagem justamente pelo caráter maldoso, que aparece mais associado à forma como o personagem irrita sua irmã, que propriamente à transgressão incestuosa.

Destacarei, justamente, alguns dos comentários que abordaram mais diretamente a questão do incesto em si, que é recebida de forma ambígua pelos leitores. Há comentários que frisam, por exemplo, o estranhamento com o fato de Justin e Jullie serem irmãos, enquanto outros parecem aprovar justamente esse aspecto da narrativa. Para conferir maior agilidade à análise, considerando que não interessa aqui observar as regularidades de comportamento de um ou outro leitor específico, reproduzo nas citações apenas os comentários, indicando, para

referência, apenas o capítulo ao qual foram acrescentados. Retomarei a questão dos nomes de usuário escolhidos pelos fãs mais adiante, por ocasião do fechamento deste capítulo análise.

Reações positivas à abordagem do incesto - Amostra I (SPIRIT FANFICS, 2014)

1. Eu já li uma centena de fanfics de incesto com o Justin e a sua é umas das mais maravilhosas até agora e eu fico me perguntando PQ EU NÃO TENHO UM IRMÃO DESSES? [Capítulo 1]

2. Muito bom!

Adoro fanfics de incesto♥♥♥♥

É estar é super bem escrita. Parabéns continua logo!!! [Capítulo 2]

3. Nossa! Me desculpe as palavras mais

fic foda da porra!! Haha muito boa cara eu disse e repito adoro fics de incesto então pode me ter brasa nesses dois kkkkkkkk se beijam logo porra desculpa zayn amor da minha vida mais o Justin é o Justin ele pode tudo até catar a irmã então gata não perde tempo e faz esses dois derem um cata logo haha (desculpa acho que exagerei no todinho hoje kkkk) 🤔🤔🤔🤔

3.1 Resposta da autora ao comentário anterior:

Ashuashua adorei seu comentário amor, amo ler comentários e o seu me fez rir bastante <3 O Justin vai dar uns pega na Jullie, relaxe Haha e obrigada *-*

3.2 Nova resposta da leitora:

Isso quero uns pega dos irmãos kkkkk 😊 [Capítulo 3]

Como se pode ver, os comentários não se prestam apenas a aprovar a ocorrência do incesto entre personagens como tema da *fanfic*, mas exaltam de diversas formas essa questão. O Comentário 1 é interessante por indicar que há recorrência de *fan fictions* em que Justin Bieber é associado a fantasias incestuosas, e carrega uma expressão bastante explícita das identificações experimentadas pela leitora, que declara o desejo de estar no lugar de Jullie. O Comentário 2, de maneira similar, apresenta o incentivo de uma leitora que parece ser assídua das “fics de incesto”, mais uma vez deixando assinalada sua recorrência.

Já a sequência de comentários identificados com o número 3 enriquece alguns aspectos da análise já assinalados na subseção 5.1.3. Note-se que a leitora sugere que a história concretize fisicamente as fantasias incestuosas entre os irmãos, através de expressões como “pode meter brasa nesses dois”, “se beijam logo”, e “quero uns pega dos irmãos”, todas entremeadas a risos. A autora responde também bem-humorada, prometendo que vai conduzir o incesto a uma efetivação concreta (“O Justin vai dar uns pega na Jullie, relaxe”). Em tais interações, mais uma vez se observa certo traço de metalepse: em “se beijam logo”, o imperativo sugere que a leitora está falando diretamente com os irmãos, e a resposta da autora dá a entender que ela conhece até o futuro dos personagens, a ponto de poder fazer uma espécie de promessa àqueles que a leem.

Penso que merece atenção especial a afirmação, ainda entre os comentários numerados como 3, de que “o Justin é o Justin ele pode tudo até catar a irmã”. Trata-se de um comentário que reforça a percepção, também sustentada em 5.1.3, de que a referência à celebridade é um recurso de justificação, empregado narrativamente para tornar o enredo aceitável e até desejável. Abre-se, aqui, a possibilidade de pensar que as figuras de Justin Bieber e das demais celebridades são emprestadas pela escritora dessa *fan fiction* a partir de operações de deslocamento e condensação que, por deformação, tornam o desejo incestuoso menos penoso e mais comunicável. Deslocamento, porque a história transfere às imagens de Justin Bieber e Elle Fanning, por exemplo, um vínculo familiar que não possuem, cuja origem exata nos é inacessível, mas pode ser posicionada, por pressuposto, nas fantasias edípicas que acompanham amplamente nossa cultura de forma geral, extensíveis possivelmente, ao menos em algum grau, às fantasias pessoais de quem escreve e lê o texto. Condensação, porque os personagens reúnem, metaforicamente, características que lhes conferem, ao mesmo tempo, uma posição de extrema sensualidade e a autorização para que concretizem, sem interditos, os próprios desejos que lhes foram imputados (já que “Justin pode tudo”).

Essas reflexões podem ser reforçadas por mais alguns comentários que também avaliam positivamente a representação do incesto nessa *fanfic*:

Reações positivas à abordagem do incesto - Amostra II (SPIRIT FANFICS, 2014)

4. Ahahha perfeito?

Será k o Justin vai comer a irmã??? Meu deus!

Indo para o próximo capítulo!

gosto tanto de ler fics já bastante feitas, assim não tenho de esperar pelos capítulos!

Xoxo love

PS.: nota 1000000 [Capítulo 4]

5. Aaaaa continua.

Que eles se comam loooogggooo, não nos mate de curiosidade mulher !

Aaaaaanda termina isso 🍓🍓 [Capítulo 4]

6. ~LEITORA NOVAA

NÃO SEI PQ, MAS EU TENHO UMA QUEDINHA (do tamanho de abismo sabe?!)
POR FIC's DE INCESTO. E A TUA É ÓTIMA.

ÔH POVO SAFADO VIIU, PRINCIPALMENTE O BIEBER. Q BEIJO FOI AQUELE, JESUS MARIA E JOSÉ.

POHA GAROTA, FAZ ISSO CMG NÃO, CONTINUA LOGO PELA TUA MÃE.
QUERO CAPÍTULO GRANDE TA ;) KKKK

BIEBER NEM É CIUMENTO. CIÚMES MODE ON. :P [Capítulo 5]

7. Posta rapido, quero que o Justin tranze com a Julie! [Capítulo 5]

8. Olha eu aqui dinovo!! Uiiii eles ficaram se cantaram se pegaram se amassaram. Só falta a primeira vez dela ser com ele 🍓🍓🍓🍓 ta parei [Capítulo 5]

Esta segunda amostra de comentários indica uma ansiedade, por parte dos leitores, em ver narrada a relação incestuosa de maneira cada vez mais concreta e explícita. Mais uma vez, percebe-se que as *fan fictions* do grupo A, com efeito, parecem adotar como recurso recorrente a constituição mais gradativa do relacionamento incestuoso, que só chega à relação sexual após certo percurso afetivo vivido pelos personagens. Em alguns casos, o relato dessa concretização, quando ocorre, é bastante gráfico, já que o contexto possibilita a apresentação de cenas de *porn sex*; outros casos, porém, são marcados pelo uso de termos insinuantes, sugestivos, a exemplo de “membro semi-ereto” e “intimidade”, como apontado na seção 5.1.2. No entanto, a linguagem chula, quando não aparece no texto, frequentemente emerge nos comentários, em que os leitores se referem aos atos sexuais com expressões informais, como “catar”, “comer”, “transar”, “se pegar” e “se amassar”.

Merece destaque o Comentário 8, em que o leitor desdobra ainda mais a fantasia incestuosa proposta pela *fic* e pelos demais comentadores, expondo de maneira romantizada a possibilidade de a garota Jullie vir a experimentar sua primeira relação sexual com o próprio irmão. Curioso notar que, embora o *site*, em seus termos de uso, proíba expressamente a romantização do abuso de menores de idade, os membros não parecem perceber qualquer elemento abusivo na relação retratada. Vejo que há aí, portanto, uma relativização do incesto em curso, cujas justificativas parecem ser que a garota Jullie também deseja o irmão e que Justin Bieber, afinal de contas, “pode fazer o que quiser”.

A dimensão possivelmente abusiva da relação entre esse irmão mais velho e sua irmã 5 anos mais nova não é acionada pelos comentadores do texto nem mesmo nos casos que revelam certo incômodo pela presença do incesto na *fic*:

Reações negativas à abordagem do incesto - Amostra III (SPIRIT FANFICS, 2014)

9. gente do céu, e uma história louca, xonei. sera que isso me Faz ser louca Tambem? KKK MDS

9.1 Resposta da autora ao comentário anterior:

Então eu sou ainda mais louca, pq fui eu quem escrevi huehuehue [Capítulo 1]

10. Aiii Carai gamei na sua fic. kkkk

Vi a autora ~SraSteeleGreyJB falando sobre sua fic e fiquei curiosa. rs ainda bem pq eu amei. Nunca gostei muito desse negocio incesto, mais depois q li as fanfics do autor ~mateusIdliam, eu me apaixonei. Vc pode da uma olhada lá, garanto q vc vai adoraaa.

^^ [Capítulo 1]

11. Ai que perfeito.

Apesar de ainda nao saber se concordo com o Justin hahaha.
 Tinham que ser irmaos? Hahahah
 Amando sua fic <3 [Capítulo 2]

12. Oi, leitora nova aqui! Confesso que quando vi que tinha incesto quase não comecei a ler. Mas você escreve super bem, vou continuar lendo. <3 [Capítulo 3]

13. OMG!!!
 QUE PERFEITOOOOO
 ACHO QUE ESQUECI QUE SAO IRMAOOOS
 NUNCA TINHA LIDO UMA FIC ASSIM ANTES, desculpa estar estranhando ainda
 Mas ela eh perfeita [Capítulo 4]

Os comentários desta amostra foram selecionados por revelarem alguma hesitação em relação à ocorrência de incesto na narrativa, evidenciando que, embora muito comum, a prática de ler e escrever *fanfics* desse tipo não é necessariamente ponto pacífico para todos os envolvidos em *fandoms*. A própria autora, ainda que com a amenização oferecida pelo tom bem-humorado, aceita que talvez haja um tanto de loucura no fato de escrever essa história — e lembremo-nos de que, nas próprias notas iniciais do texto, ela afirmara não estar acostumada a escrever “esse tipo de coisa”. No Comentário 9, em que o questionamento fica patente, a leitora demonstra-se em dúvida: sabe que a *fanfic* a atraiu, mas mostra-se confusa a respeito do sentido que essa atração pode indicar, desconfiando da própria sanidade.

É a mesma atitude aparente nos demais metatextos: no de número 10, o incesto em si parece ser rejeitado pela leitora, que emprega o mesmo tipo de construção que a escritora para referir-se ao assunto: “esse negócio de incesto”. No entanto, utilizando o já muito repetido conectivo de oposição “mas”, ela afirma que a experiência positiva de ter lido histórias assim a fez aceitar melhor o assunto. Ainda neste comentário, chamo a atenção para a menção a outros dois usuários do *site*, dois escritores, que a leitora em questão indica tomar como fonte de inspiração para a escolha das próprias leituras, enfatizando a dimensão coletiva e comunicativa que tanto marca as percepções dos estudos de fãs, como em Jenkins (1992, 2008).

O mesmo teor de questionamento aparece nos Comentários 11 e 12. No primeiro caso, a leitora demonstra oscilar entre o prazer que está experimentando com a leitura e certo incômodo moral, que a leva a questionar se os dois personagens “tinham que ser irmãos”. A confusão revelada nesse comentário é a mesma que suscitou este estudo: por que, em algumas *fan fictions*, a questão do incesto parece ser inserida tão propositadamente, apresentando-se como um fim em si mesma? O comentário faz ressoar as reflexões de Bataille (1957a), quando diz que a própria interdição que reveste o interdito de desejo, um desejo proibitivo que institui as próprias possibilidades de sua transgressão. Em outras palavras, o que a leitora expressa no Comentário 11 consiste numa contradição em termos: se Justin e Jullie não fossem irmãos, a

fan fiction seria radicalmente diferente, seu conflito sequer existiria, teria que ser outro. Portanto, se está envolvida com a narrativa, é precisamente com o incesto que ela demonstra estar envolvida — ainda que se sinta incomodada por isso.

Inquietação semelhante se manifesta também no Comentário 12, em que a leitora parece lançar mão também de um procedimento de justificativa. Sente a necessidade de marcar que não gosta da retratação do incesto, “mas” (novamente...) que está lendo porque aprecia a forma de escrever da autora. Casos como esse sugerem uma dificuldade de aceitação do prazer envolvido em leituras como essa, demonstrando a força com que incide, sobre esse tipo de prática, a instância da condenação moral ao incesto. No Comentário 13, por exemplo, a leitora relata um esquecimento bastante significativo para esta análise: ao esboçar uma reação de visível agrado em relação ao texto lido, empregando maiúsculas e o adjetivo “perfeito”, com repetição de letras, a usuária parece querer se explicar às próprias censuras morais, como se vê no enunciado “acho que esqueci que são irmãos”. Por um viés psicanalítico, poderíamos indagar: esqueceu ou não quis se lembrar? Esqueceu ou, inconscientemente, acabou por afastar a percepção imediata de que a razão para seu prazer talvez fosse precisamente essa estruturação narrativa de fantasias incestuosas?

Com efeito, este ponto permite uma reflexão de fechamento interessante para este segmento da análise. Se considerada em seu caráter mítico, enquanto sistema semiológico segundo, essa *fan fiction* emprega as imagens das celebridades, figuras carregadas de história e sentidos próprios, como significantes disponíveis à articulação narrativa. Ao fazê-lo, sustenta, ao máximo, o foco nessas personagens, de maneira que a transgressão incestuosa fique quase que esquecida como tal, num efeito de sentido talvez oriundo do fato de que o leitor é convidado constantemente a imaginar que as relações em questão estão sendo dramatizadas por Justin Bieber e Elle Fanning, duas personalidades reais que não guardam qualquer grau de parentesco entre si. Nesse sentido, recorro a citação de Lacan (1959-1960) em que afirma que os elementos artísticos “fingem imitar” algo, quando propiciam a abertura de experiências outras. Assim, é como se a *fan fiction* ora analisada fingisse imitar Justin Bieber e Elle Fanning, para constituir, quase que num segundo plano, escamoteado, disfarçado, opaco talvez à própria escritora, o relato de uma fantasia (ou de uma vivência) incestuosa. Focando-se nas celebridades, o leitor pode esquecer estar diante do incesto, muito embora parte de sua experiência prazerosa certamente derive, ainda que de forma inconsciente, justamente da organização simbólica dessas próprias fantasias.

Há que se comparar, nesse sentido, a formulação evidente nas Amostras I e II e a desta terceira amostra, na medida em que revelam atitudes bastante distintas em relação à

retratação explícita do incesto. O Comentário 13 mostra a atitude de quem só parece conseguir acompanhar os meandros do relacionamento sexual entre dois irmãos através do esquecimento momentâneo quanto ao parentesco que os une, como se o texto tratasse, na verdade, somente das celebridades, e não de dois membros tão próximos do mesmo círculo familiar. Ao contrário, nos Comentários 3, 3.1 e 3.2, revela-se insistência justamente nos significantes familiares, numa leitura que reconhece a cena incestuosa como seu principal anseio. Enquanto em 3.1, por exemplo, a autora refere-se aos personagens pelos respectivos nomes, Justin e Jullie, a leitora que comenta devolve a questão ao domínio mais explícito do incesto, dizendo que quer ver “pega dos irmãos”. A *fan fiction* parece dar conta de ambas as atitudes, por estar justamente num espaço intermediário, metadieético, abrindo-se tanto para interpretações mais fixadas nos significantes do parentesco, quanto àquelas apoiadas nos sentidos relativos às personalidades tomadas como fontes. Nesse sentido, ecoa também aí a ambivalência afetiva típica dos complexos familiares, que os leitores manifestam de forma deslocada a partir de uma reação confusa, contraditória, como que num gostar e não gostar simultâneo em relação à própria leitura.

Ao que tudo indica, essa duplicidade é que torna possível a constituição de narrativas que transgridem claramente normas sociais consideradas tão fundamentais: como no mito, o torniquete incessante entre os sentidos primários e secundários dos elementos empregados favorece a oscilação das leituras. No limite, a dimensão palimpséstica que aí transparece permite à narrativa, como indicado por Barthes (1957) quanto ao mítico, a curiosa transformação da história em natureza e da natureza em história, ou, como aborda Genette (1979), quanto à metalepse, o rompimento transgressivo da fronteira entre dois mundos: ficção e realidade. Para cada forma de leitura da transgressão incestuosa, há diferentes consequências: pode-se, por um lado, alcançar uma substituição, através da elaboração artística, de eventuais manifestações concretas e diretas do desejo pelo proibido; e pode-se, de outro modo, efetivar certa naturalização não apenas de desejos, mas de comportamentos incestuosos e abusivos. Não é possível precisar se um dos caminhos dessa ambivalência de recepção é mais recorrente que outro; no entanto, os comentários os revelam, e pensá-los a partir daí é um primeiro encaminhamento no sentido de uma elaboração mais crítica a seu respeito.

5.2. Uma *fan fiction* do grupo B: o incesto ao extremo (e alguns véus de alegoria)

5.2.1. Considerações iniciais sobre o texto *Fic do Cérebro*

A análise dos textos do grupo A, a exemplo de *I hate to love my brother*, talvez faça parecer que houve certo exagero em minha incursão, nos capítulos anteriores, por discussões teóricas acerca da perversão e do caráter ilimitado do desejo humano, tal qual explícitos nos textos de Sade e de Bataille, por exemplo. No entanto, se, nesse primeiro agrupamento de textos, a retratação do incesto ocorre de forma mais lenta, gradual e, por assim dizer, quase que “segura”, as *fics* que compõem este grupo B posicionam-se no extremo oposto. Como se verá com o exemplo focalizado, trata-se de enredos mais aproximados do chamado *porn sex*, em que a cena sexual vem rapidamente à tona, em desdobramentos muitas vezes os mais curiosos, o que sugere ser justamente essa a busca daqueles que leem esses textos.

Não à toa, optei por discutir o que parece ser o caso mais extremo desse eixo de análise: a *Fic do Cérebro*, publicada no portal FF em 3 agosto de 2011 pelo perfil intitulado *Fanfics Hell* [Inferno das *fanfics*] como tradução para um texto originalmente postado no portal *Livejournal*, em 7 de maio de 2003. Como explicam tanto Vargas (2005) quanto Hellekson e Busse (2006), a plataforma de *blogs Livejournal* foi um dos primeiros ambientes digitais empregados pelos *fandoms* no momento de sua popularização *on-line*, ocorrida sobretudo na primeira década dos anos 2000. O fato de a *fanfic* em questão ter sido traduzida e publicada em português mais de 8 anos depois de sua postagem em inglês sugere que se trata de um texto no mínimo persistente, cuja fama, a meu ver, constituiu-se justamente pelo grotesco de sua estética.

A tradução em questão não alcançou grandes marcas de popularidade no portal FF: somou apenas 12 comentários, foi indicada como favorita por 5 usuários e seguida apenas por 1, embora se deva considerar que este último aspecto pode estar diretamente relacionado ao fato de que se trata de uma *one shot*, texto de capítulo único que, por indicar de antemão que não será atualizado com novos capítulos, de fato não costuma ser seguido. As quantificações relativas ao texto original, publicado em inglês, acessível no FF por um *link* indicado nas notas de tradução, evidenciam uma recepção muito mais vasta: a publicação conta com 12 páginas de comentários, dotadas de no mínimo 10 metatextos cada. Há comentários publicados em praticamente todos os anos seguintes a 2003, o último deles datado de 2014, o que revela que a história foi lida com certa constância ao longo de pelo menos 11 anos seguidos (sem falar que esta tese, de 2019, é ela própria um novo metatexto).

Ao contrário do observado na análise da *fanfic* anterior, os elementos paratextuais são aqui bem mais reduzidos, o que talvez guarde relação com as práticas correntes em cada um dos portais analisados. A sinopse, como se vê a seguir e na maior parte das *fic*s do portal FF, é mínima, não narrativa, e a nota inicial da tradutora, além de avisar que se trata de tradução, também é bastante curta — ainda que densa pelo conteúdo que vem a expressar:

Fic do Cérebro

By: Fanfics Hell

:TRADUÇÃO: É incest. É NC. É necrofilia. Pensa que não pode ficar pior? Leia e perca todas as esperanças.

Rated: Fiction M - Portuguese - Horror/Crime - Lucius M., Draco M. - Words: 1,609 - Reviews: 12 - Favs: 5 - Follows: 1 - Published: Aug 3, 2011 - Status: Complete - id: 7249404

Link da fic original: [nostrademons . livejournal . com / 33411 . html](http://nostrademons.livejournal.com/33411.html)

Tradução: Perséfone

Beta: Lily

N/T.: Agradeço a Lily e a Crovax por terem me ajudado com a tradução e com todos os horrores que vieram com ela. Definitivamente não recomendo esta fic para pessoas sensíveis. Ou que tenham acabado de comer. (FANFICTION.NET, 2011a)

Em primeiro lugar, é curioso que a tradutora se reporte a outro perfil, de nome Perséfone, para se apresentar. Uma breve verificação no FF revela que o perfil *Fanfics Hell* tem a *Fic do Cérebro* como sua única publicação, indício de que a usuária Perséfone pode ter criado a página apenas para realizar essa postagem — talvez em procedimento de autoexcisão, pelo teor altamente controverso da história. Com efeito, sua sinopse e comentários empregam expressões de repugnância e rejeição à narrativa, como se vê nos alertas (“Pensa que não pode ficar pior? Leia e perca todas as esperanças”), na menção aos “horrores” que a tradução do texto trouxe e na recomendação de que a própria história não é adequada a quem seja “sensível” ou tenha “acabado de comer”, em alusão a possíveis reações de nojo.

As categorias de descrição indicadas para o texto reforçam essa recomendação de distanciamento: a tradutora indica logo de início que se trata de uma história de incesto, necrofilia, horror e crime. A classificação indicativa do texto é a máxima permitida pelo portal FF, correspondente à categoria “maduro” (M), que, no entanto, não deveria incluir cenas explícitas de violência e sexo; confirma-se, assim, que esse regulamento é ignorado, já que a própria sinopse assinala tratar-se, na verdade, de texto impróprio para menores de idade (de acordo com a classificação do cinema americano, NC). Note-se que, embora publicada desde 2011, a tradução não parece ter recebido qualquer sanção do portal FF por ter quebrado declaradamente suas regras quanto à indicação etária, o que fortalece a evidência da pouca aplicação prática de tais disposições regulatórias.

Para ampliar este primeiro olhar sobre o texto, chamo atenção, ainda, para os nomes de usuário selecionados por cada um dos envolvidos no tratamento desse texto: Perséfone (possivelmente por empréstimo à mitologia grega), Lily (nome da mãe de Harry Potter na série de livros), Crovax (em possível referência a um herói associado ao contexto de *card games* intitulado *Magic:TheGathering*) e, no caso da autora do texto em sua primeira publicação, *nostrademons* (em possível referência à figura histórica do profeta Nostradamus). Como de praxe, o uso desses *usernames* parece preservar anônima a referência à identidade dos fãs ligados ao texto, mas, para além disso, também aqui pode ser interpretada como efeito de autonarrativização. Ao assumir o nome de um personagem ficcional, mitológico ou, no mínimo, místico, é como se o fã se travestisse para dentro do universo diegético que ficcionaliza, acentuando o jogo de espelhamento do eu que constitui, no caso deste objeto, o paradoxo de afastamento/aproximação em relação ao incesto. Curioso notar, nesse sentido, as escolhas do autor (*nostrademons*)²⁷ e da tradutora (*Perséfone* e *Fanfics Hell*), já que os três nomes se relacionam semanticamente à imagem do inferno. Perséfone, na mitologia grega, é *grosso modo* rainha do submundo, e a evocação de uma associação entre demônios e a figura mística do vidente medieval Nostradamus alcança um efeito de sentido no mínimo marcante.

Para complementar essa primeira reflexão, apresento também, em tradução livre, o paratexto que acompanha a *fan fiction* em inglês, na página de sua primeira publicação. Trata-se da nota de apresentação de *nostrademons*.

***squick* Squickfic**

[7 de maio de 2003, 03:56 am]

[humor: nauseada]

[música: Lotr: TTT – The Riders of Rohan]

Nunca, jamais deixe um teclado comigo às 4h da manhã. Eu posso acabar escrevendo coisas perturbadoras. Como isto.

Bem, a princípio eu iria invadir o perfil da Syd e postar isso lá, mas ela mudou a senha. Infelizmente, esta fofura não foi embora. Então acabei tendo que escrever e postar no meu perfil mesmo.

A inspiração inicial veio da discussão FAP que define a palavra *squick*. Essa é basicamente a única desculpa que eu tenho.

Você *realmente* não vai querer ler. Mas vou ficar impressionada caso chegue ao final. Para mim, foi bem difícil escrever tudo isso.

(ALERTA: A *fic* a seguir foi categorizada como NC-17, por conter praticamente todas as práticas desviantes da cartilha. Temos *bondage*, *dominação*, *sadismo*,

²⁷ Como o inglês não apresenta marcação de gênero na maior parte de seus substantivos e adjetivos, não foi possível identificar se *nostrademons* deve ser tratado(a) no masculino ou no feminino. Opto, na tradução, por esta última forma de flexionar, considerando as observações, tão presentes nos *fan studies*, quanto à massiva presença feminina nos *fandoms*, conforme já discutido em outros momentos desta tese a partir de Vargas (2005) e Hellekson e Busse (2006).

masoquismo, pedofilia, incesto, necrofilia, cocrofilia [sic] e misofilia. E sim, é uma *squickfic*, literalmente) (LIVEJOURNAL, 2003, grifos da autora)²⁸

Quero destacar, a princípio, o título da publicação, *squick*, que não encontra termo equivalente específico em português, mas está dicionarizado tanto como substantivo quanto como verbo, por referência, respectivamente, a algo que cause repulsa completa, imediata, e a à experimentação desse efeito de repugnância propriamente dito. O termo *squickfic*, embora não seja de uso generalizado em todos os *fandoms*, refere-se justamente a histórias escritas com o objetivo assumido de provocar, pela expressão grotesca, reações de nojo e repulsa durante a leitura. Trata-se, pois, de sensações reiteradas diversas vezes na nota: a autora indica estar “nauseada”, define o texto como “coisa perturbadora”, sugere que o leitor certamente “não vai querer ler”, alega que foi difícil até mesmo escrevê-lo, e alerta para a presença, no enredo, de diferentes práticas sexuais “desviantes”.

Note-se, ainda, que *nostrademons* relata ter tentado publicar o texto no perfil de outra usuária, o que sugere certa tentativa de obtenção de um segundo grau de anonimato, do mesmo feitio que observado quanto à tradução de Perséfone. Assim, tudo se passa como se o conteúdo dessa *fanfic* fosse a tal ponto repugnante, que autora e tradutora precisaram tentar (ou ao menos fingir tentar...) distanciá-lo do perfil com que mantêm seu contato usual com os demais participantes de seus *fandoms* de interesse. Ainda que acabe publicando a história em sua própria página, *nostrademons* o faz de madrugada, informação confirmada pelo registro automático de postagem do *Livejournal* (“3:56 am”), e chega a sugerir o horário como leve justificativa para o caráter perturbador que enxerga no próprio texto, como se a madrugada fosse sua razão para ter imaginado e escrito acontecimentos que avalia serem tão estranhos. Refere-se, ainda, a uma discussão situada em outro ambiente digital, que não foi possível localizar, mas que é apontada como inspiração, no que me parece uma tentativa, por parte da autora, de sustentar suas fantasias com a referência a uma prática coletiva, que, segundo ela insinua, discute questões tão repugnantes quanto a própria *squickfic* ali registrada. Em outras

²⁸ Tradução livre para: “**squick** *Squickfic* [May. 7h, 2003 | 03:56 am] / [mood | nauseated] / [music | LotR: TTT - The Riders of Rohan] / Never, ever let me have a keyboard at 4:00 AM. I may write disturbing things. Like this. / Anyway, I was initially going to hack Syd's LJ and post this on hers, but she changed her password. Unfortunately, the bunny didn't go away. So I had to write it anyway, and post to mine. / Initial genesis came from the FAP thread that defines the word squick. That's basically all I've got to blame for this. / You really don't wanna read it. Though I'll be impressed if you get all the way through. It was tough enough to write. / (**WARNING: The following fic is rated NC-17 for just about every deviant sexual practice in the book. We have bondage, domination, sadism, masochism, pedophilia, incest, necrophilia, cocrophilia [sic], and mysophilia. And yes, it's a squickfic - literally.**)”.

palavras, é como se *nostrademons* quisesse frisar, em sua nota, que não é a única a pensar em histórias (e fantasias) assim.

Finalmente, o alerta textual explícito, que menciona termos técnicos adotados para diversos comportamentos sexuais tidos por incomuns, evidencia certo entendimento, por parte da escritora, quanto à natureza polimorfa do desejo humano. Descreve-as por “práticas desviantes”, termo que vejo como correlato a “perversões”, com elevado grau de especificidade quanto a cada caracterização (misofilia, por exemplo, não é uma expressão de uso corrente). Não obstante, ao mesmo tempo, comete um erro na escrita de “coprofilia”, que aparece “cocrofilia”. Não há elementos para refletir de forma mais detalhada sobre as razões para esse erro, que pode ter sido fruto de um lapso de digitação ou de desconhecimento efetivo. De todo modo, recorro que a interpretação freudiana para os atos falhos no processo de escrita costumava ver aí evidências de algum encadeamento inconsciente, o que pode sugerir, neste caso, mais uma manifestação de perturbação por parte da autora quanto ao que escreveu, ou ainda outros componentes afetivos que escapam a esta observação.

Se retomada a tradução de Perséfone publicada no portal FF, percebe-se uma menção explícita aos elementos de inspiração empregados para produção do texto: Lucius e Draco Malfoy, pai e filho, são personagens da saga Harry Potter, tidos usualmente por vilões, por sua rivalidade com o protagonista. Para facilitar ao leitor a visualização das cenas que seguem, apresento, na Figura 4, uma retratação da família Malfoy baseada na adaptação da saga



Figura 4 – Fotografia da família Malfoy em sua mansão, no set de gravação dos filmes da saga Harry Potter (POTTERMORE, 2012-2019)

Harry Potter ao cinema, conforme publicada pela página dedicada a esses personagens no *site Pottermore*, mantido oficialmente pela autora da saga, J. K. Rowling (POTTERMORE, 2012-2019). Na imagem, aparecem, no cenário da própria mansão, Lucius Malfoy (pai de Draco, à esquerda), Draco Malfoy (colega de escola de Harry Potter, ao centro) e Narcissa Malfoy (esposa de Lucius, mãe de Draco).

Antes de proceder a uma análise comparativa e hipertextual entre *fanfic* e suas assim chamadas fontes, porém, dedicarei primeiro atenção específica aos elementos narrativos e aos significantes por meio dos quais a história se apresenta diretamente, em especial no tocante às relações de parentesco que evidenciam o incesto no caso em questão, e aos efeitos decorrentes de determinadas escolhas quanto à forma de narrá-lo.

5.2.2 Infanticídio sádico: da transgressão à repugância

Como a *fan fiction* em questão é curta, optei por reproduzi-la gradualmente neste primeiro momento da análise, de modo que o texto possa ser lido aqui quase que na íntegra, na própria sequência em que foi apresentado. Também me sinto no dever de adiantar ao leitor que se trata de uma narrativa bastante explícita de violência e abuso sexual. Em vez de traduzir livremente do original, empreguei a tradução publicada no FF, uma vez que os participantes brasileiros do *fandom* de Harry Potter (e, neste caso, o próprio leitor deste estudo) podem assim acessá-la mais facilmente. A narrativa começa assim:

Para Lucius Malfoy, a satisfação vinha antes de tudo.

Ele apreciava o sentimento acalentador de um trabalho bem feito. Uma execução indolor — era isso que ele queria. Pois assim não haveria nada deixado para trás, nenhum fio solto a ser amarrado. A vida era uma série de encontros inesperados, cada uma com um início e um fim determinados, e não era bom carregar a bagagem de uma vida na próxima vez.

Então ele disparou pelos corredores da Mansão Malfoy, sua capa ondulando atrás dele. Não podia se atrasar: pontualidade importava tanto neste mundo. Sem ela, não havia a sensação de encerramento, não havia conclusão. As coisas simplesmente se esvaíam até desaparecerem.

O chão do corredor de pedra ecoou sob seus pés. Seu eco frio e duro trouxe-lhe segurança e aprovação. Não havia necessidade de ser suave ou dócil. Às vezes, era melhor ser rígido.

Lucius alcançou a porta da masmorra e abriu-a. Em seu interior, seu filho Draco estava amarrado com cordas de couros com espinhos. Amarradas fortemente em sua cabeça, pulsos e tornozelos, elas prendiam-no entre duas paredes de madeira atrás dele. Um fino filete de sangue escorria de seu rosto. Ele devia ter lutado para se soltar. (FANFICTION.NET, 2011a)

Noto de início que, diferentemente da *fan fiction* analisada na seção anterior, esta narrativa pode ser considerada, quanto à voz, heterodiegética, uma vez que o narrador não se

mostra presente como personagem da história. Quanto ao modo, especificamente à perspectiva, nota-se a focalização interna, ressaltada desde o primeiro enunciado, sobre o personagem de Lucius Malfoy. O narratário é levado a acompanhar cena por cena da história do ponto de vista dele, ainda que com mediação do narrador, que se faz presente pelo uso sofisticado do chamado discurso indireto livre, apresentando as falas do personagem entremeadas à própria. Desse modo, os três primeiros parágrafos, aqui reproduzidos, revelam internamente elementos que antecipam alguns dos aspectos da história prenunciados pela sinopse e pelas notas do autor.

A primeira sentença, com efeito, declara a preponderância da satisfação como valor de conduta para o personagem, afirmação que ressoa um tanto das disposições sadistas associadas ao que Sade pensaria como um homem soberano, que não tolera obstáculos ao próprio desejo. No segundo parágrafo, essa personalidade se desdobra em significantes reveladores de certa postura obsessiva: o que está para ocorrer é apresentado como “um trabalho bem feito”, que por isso gera “acalento”, termos que produzem efeito de sentido de contraste em relação à expressão “execução indolor”, logo em seguida. À luz da presença da etiqueta “*Crime*” na sinopse, o vocábulo “execução” remete imediatamente a um delito ilegal, embora pudesse ser entendido apenas como “concretização do trabalho”, fosse outro o contexto.

Desse modo, o início do relato dá indícios de uma premeditação que conduz os atos do personagem, envolvido em planos que sugerem certa expectativa cíclica, explícita, por exemplo, pela referência a uma “próxima vez”, ao final do primeiro parágrafo. Novos elementos de obsessão continuam a pontuar as ações de Lucius, à medida que o leitor ganha acesso ao espaço em que ocorrerá o enredo — uma mansão nomeada pelo sobrenome do personagem, traço evidente de sua condição financeira abastada. Neste momento, o texto ressalta significantes associados à firmeza e à austeridade: a “pontualidade” enaltecida como valor, o “eco frio e duro” do “corredor de pedra” e o próprio adjetivo “rígido”, por oposição a “suave” e “dócil”, elementos aliás recusados por Lucius. A evolução do espaço de corredores de pedra até uma masmorra enfatiza a evidência de estarmos diante de um carrasco, que arrasta sua capa para a realização (execução) de algum possível rito punitivo.

O último parágrafo desse trecho dá início claro à dimensão familiar do relato. O personagem amarrado, apresentado como vítima possível ao castigo antecipado pelos pensamentos de Lucius, é seu filho Draco, cujas condições correspondem diretamente ao que Freud (1924a) caracterizou, a partir da análise das fantasias de seus pacientes, como aspectos típicos dos desejos masoquistas. Ele descreve seu conteúdo manifesto como, usualmente, o de “(...) ser amordaçado, amarrado, golpeado, chicoteado de maneira dolorosa, maltratado de algum modo, obrigado à obediência incondicional, sujado, humilhado” (FREUD, 1924a, p.

189). De fato, Draco, o filho, aparece totalmente amarrado, firmemente preso, não por simples cordas ou mordaças, mas por tiras “de couro com espinhos”, que o retêm rigidamente entre duas paredes amadeiradas.

Na indicação de que as faixas, além dos pulsos e tornozelos, prendem também sua cabeça, percebo uma articulação significativa que pode gerar efeitos de sentido aproximáveis até do discurso religioso, por referência à emblemática imagem de Cristo torturado com uma coroa de espinhos na ocasião de sua crucifixão. Como na narrativa bíblica, o filho de Lucius está marcado pelo sangue que os espinhos fazem escorrer sobre o rosto, o que aqui, para o pai, é visto como indício de uma tentativa de fuga. Aparece, neste ponto, outra das consequências da focalização interna sobre Lucius: as reações de Draco só nos são acessíveis pelas impressões do pai, textualmente marcadas por formulações de hipóteses como “[e]le devia ter lutado para se soltar”. Mais uma vez, aplica-se a afirmação de Genette (1979, p. 190) de que a focalização interna em um personagem corresponde com frequência à focalização externa de outro. Desse modo, os momentos em que Lucius hipotetiza sobre o filho podem ser lidos como uma espécie de paralepse (GENETTE, 1979), procedimento de desvio em que o narrador acaba apresentando informações que a focalização em ação não lhe permitiria conhecer. Neste caso, pode-se falar em uma “paralepse inconfessada” (GENETTE, 1979, p. 201), uma vez que os dados de que o personagem focalizado, Lucius, não poderia ter conhecimento são apresentados ao leitor como suas próprias suposições, como evidencia o uso do auxiliar “devia”.

Se havia dúvidas de que fora o próprio pai o responsável por amarrar o filho daquela maneira, o trecho seguinte vem a eliminá-las:

Lucius falou suavemente: “Veja bem, Draco, a vida nem sempre é justa. Às vezes as pessoas devem apenas servir a seus mestres. Às vezes, suas vidas não importam. Meu único arrependimento é que você nunca teve a chance de verdadeiramente entender isso”.

Draco olhou para ele, seus olhos cheios de medo e ódio. O garoto tinha que aprender uma lição. De dentro de sua capa, Lucius apanhou um chicote de nove pontas. Um movimento rápido de seu pulso, e um corte vermelho surgiu no peito de Draco.

“Você...” PAF “... não faz ideia...” PAF “do quanto isso me dá prazer.” Ele pegou a mandíbula de Draco e empurrou-a para cima, fazendo com que os espinhos enterrassem em sua cabeça. Draco gritou. Lucius olhou-o nos olhos.

“A dor é uma sensação tão agradável”, Lucius comentou. “Principalmente quando eu a estou infligindo”. Ele chicoteou com força o pescoço de Draco, deixando uma ferida profunda e feia. (FANFICTION.NET, 2011a)

As ressonâncias religiosas neste momento se enfatizam, uma vez que a tortura, até então passivamente indicada na condição de aprisionamento, é intensificada para uma forma ativa de agressão. O pai movimentava a cabeça do filho de forma que os espinhos nela se enterrem,

e o chicoteia seguidamente. Além disso, a própria descrição do instrumento de tortura intensifica a dramaticidade da cena: trata-se de um “chicote de nove pontas”, com o qual o pai não hesita em provocar cortes e ferimentos graves sobre diversos pontos do corpo do filho. O desenrolar dos acontecimentos é detalhado bem à maneira do que afirma Genette quando caracteriza que o relato de minúcias aparentemente inúteis em uma história é usualmente empregado como elemento “conotador de mimese”, responsável por produzir a impressão de que a narrativa “(...) se deixa governar pela ‘realidade’, pela presença daquilo que está lá e que exige ser ‘mostrado’” (GENETTE, 1979, p. 163). Cria-se, assim, a ilusão referencial, num certo efeito cênico, como se a narrativa simplesmente desse a ver aquilo que já está lá.

As falas de Lucius, também mimeticamente reproduzidas, denotam, ainda, de forma crua, sua postura sádica na dominação: ao dizer do que Draco não entendeu, Lucius permite inferir que sua expectativa era ter o filho como objeto, e que as relações humanas, em seu entendimento, devem se dar em termos da submissão das pessoas “a seus mestres”. A última fala, por sua vez, revela uma afirmação e aceitação cruas, por parte do personagem, de que causar dor é algo que lhe desperta prazer. Vem à memória a discussão filosófica quanto a existência de um desejo humano de violência, como refletem Freud (1920, 1930), quanto às pulsões de agressividade, e Bataille (1957a), a respeito dos rituais de sacrifício, para ele formas socialmente aceitas de regulação de nossas transgressões ao interdito do assassinato, por exemplo. A impressão de que o relato ecoa a cena religiosa do sacrifício de Jesus Cristo parece assim reforçar-se ainda mais, de modo que o enredo ganha contornos de um típico rito de expiação sacrificial, costumeiramente associado a diversos procedimentos de tortura anteriores à imolação da vítima.

O garoto começou a murmurar. “Fale alto!” Lucius ordenou. “Fale, ou eu devo cortar sua língua?”

Apenas três palavras escaparam da boca de Draco. “Pai. Por quê?”

Lucius cuspiu, sua saliva batendo no chão de terra da masmorra. “Você sempre foi um estúpido. Você nunca entendeu, não é?”

Ele fez uma pequena pausa antes de continuar. “Você não nasceu para viver sua própria vida. Desde o momento de sua concepção, você é meu. Para fazer o que eu quiser. Sua infância, sua adolescência, toda sua existência foi a meu serviço. Eu precisava de um filho, e você foi o resultado lamentável.

“Mas então você começou a ter suas próprias ideias. Planejou suas próprias tramas, fez seus próprios amigos. Ora, se eu não tivesse te impedido, você teria até mesmo tomado meu lugar! Isso é inaceitável”.

Lucius olhou para o corpo nu de seu filho, assimilando-o gradualmente antes de prosseguir.

“E eu devo retificar isso. Nosso relacionamento é baseado em posse — você é meu, e eu devo fazer o que quiser com você. Já que você não me agradou em vida, você deve me agradecer na morte. Eu exijo minha satisfação!” (FANFICTION.NET, 2011a)

Neste momento, o relato revela uma primeira ação efetiva do filho violentado, que parece buscar amparo no significante de sua relação familiar com o carrasco para tentar alguma compreensão: “Pai. Por quê?”. Se lida ainda em referência à crucificação de Cristo, a questão de Draco parece ressoar o clamor de Jesus na cruz, quando diz “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?”. A resposta do pai, na *fanfic*, é um desdobramento de sua própria afirmação anterior, de que as relações humanas se dão como submissão: mais que isso, ele as vê como relações de posse. Lucius equipara, assim, o próprio filho a um objeto, e alega estar punindo-o justamente por não ter se sujeitado a essa objetificação. Ecoam-se, novamente, as considerações freudianas quanto ao desejo típico das fantasias masoquistas de seus pacientes: “(...) [o] masoquista deseja ser tratado como uma criança pequena, desamparada e dependente, mas especialmente como uma criança malcomportada”, de tal modo que revela, em seus desejos, querer “ser castrado, ser possuído ou dar à luz” (FREUD, 1924a, p. 189). Ora, é num estado como esse que se encontra Draco no trecho em questão: o pai declara puni-lo por seu mau comportamento, e age como quem o possui, o que sugere a formulação, nessa narrativa, justamente desse tipo de fantasia masoquista.

No trecho, pode-se ler ainda uma referência mais específica ao complexo de Édipo freudiano, pela alusão ao parricídio: na interpretação de Lucius, se ele não agisse, o filho “teria até mesmo tomado seu lugar”. Os fios do discurso remetem, aqui, à eliminação ou substituição da figura paterna que é empreendida no próprio crime do assassinato de Laio em *Édipo Rei*, e em *Totem e tabu*, no ponto em que o pai, brutalmente punitivo em relação aos filhos, é eliminado por estes pela via do assassinato. Na *Fic do Cérebro*, porém, a fantasia de parricídio foi transformada em seu oposto: não estamos, como nos textos citados, diante de um filho que assassina o próprio pai, mas de um pai em vias de assassinar seu filho. O infanticídio aparece, nesse caso, como reação de proteção contra o desejo parricida que o pai antecipa no filho — algo a meu ver similar à tentativa do titã Cronos, na mitologia grega, de evitar o cumprimento das profecias que anunciavam sua própria morte pelas mãos de um de seus descendentes. Cronos tentava devorar todos os filhos para fugir a esse destino, pela mesma razão que leva Laio e Jocasta a buscarem, a princípio, eliminar Édipo logo que nasce; ambas as atitudes se assemelham, a meu ver, à do pai representado nessa *fanfic*, o que reforça a percepção de que nas *fan fictions* de incesto aparecem fortes indícios de atividade mítica.

Até aqui, a cena compreendia exclusivamente desejos de violência, dominação e posse, sem que algum elemento mais explicitamente sexual viesse à tona. No penúltimo parágrafo do excerto, porém, o narrador indica, pela primeira vez no texto, que o filho torturado está nu. A informação parece ter sido propositalmente omitida a princípio, passando ao largo

da narrativa, no que Genette (1979, p. 193) caracterizaria como recurso dito de paralipse. Esconde-se, a princípio, o elemento da nudez, talvez para que se amplie o efeito dramático de sua revelação, que também incide sobre a fala seguinte do pai, em que se insinua uma fusão entre morte e satisfação. Antecipa-se, em associação à menção que a sinopse fez à necrofilia, qual é o tipo de agrado que Lucius parece desejar obter pela aniquilação do filho.

Lentamente, torturantemente, Lucius apertou cada uma das amarras de Draco. “Não podemos deixá-lo se mover durante o procedimento. Isso seria muito ruim”, ele disse, um pequeno sorriso surgindo em seu rosto.

Então, abruptamente, ele retirou uma furadeira de mão do bolso de sua capa. Draco recuou horrorizado — ou melhor, tentou, pois as amarras o seguravam firmemente. Seus olhos se arregalaram e uma gota de suor surgiu na testa ensangüentada, enquanto ele olhava para a furadeira.

“Está na hora”, Lucius murmurou.

Ele posicionou a furadeira na testa de Draco, e então a pressionou até entrar na carne. Draco deu um longo grito, um gemido agonizante de medo e desespero e dor e ódio. Ainda assim, Lucius pressionou mais.

Lentamente, deliberadamente, como se para prolongar a agonia, Lucius virou a broca. Sangue jorrou da ferida, como um monstro que deseja escapar de seu confinamento. O sangue espirrou em Lucius — felizmente os robes e a capa que estava vestido já eram bastante gastos e poderiam ser facilmente descartados. A furadeira atravessou a pele, atravessou a carne, atravessou o sangue, e arrancou um pedaço do crânio.

“Pai...” disse Draco entre soluços suplicantes. Sua respiração vinha em suspiros rápidos e entrecortados — incrível como ele mal ofereceu resistência. Ele era realmente um covarde. (FANFICTION.NET, 2011a)

Não é preciso destacar a espessura da crueldade contida na cena, evidente não apenas no próprio acontecimento relatado, mas na descrição de sua forma de execução propositadamente lenta, a intensificar o sofrimento da vítima. A narração dos eventos é minuciosa, o que leva o narratário a vislumbrar-se quase como espectador imediato, ao qual não se pode evitar que veja os detalhes. A crueza das ações de Lucius se intensifica, porém, pelo acesso a seus pensamentos: o homem age de forma decididamente lenta, “como se para prolongar a agonia”, e, ao perfurar o crânio do filho, preocupa-se mais com o destino das vestes do que com o garoto — que, aliás, é avaliado por ele como covarde por não ter resistido mais, mesmo numa situação em que qualquer enfrentamento era obviamente impossível.

Vejo surgir, neste momento da narrativa, significantes que remetem a discussões psicanalíticas bastante profundas, a começar pelo instrumento de tortura empregado: uma furadeira. Esta me remete, a princípio, a algumas das fantasias que Freud (1909a) apresentou em sua análise da fobia vivida pelo pequeno Hans em relação a seu próprio corpo, aos 5 anos de idade. Em dado momento, o pai de Hans conta a Freud um sonho relatado pelo pequeno em que este se vê interrompido, em seu banho, por um bombeiro, que, de posse de uma grande

furadeira, desparafusa-lhe a banheira e troca o instrumento por outro, maior. Freud percebe então uma associação entre o bombeiro do sonho e o pai do menino, e indica a furadeira como representante do pênis, demonstrando ver aí certa referência à angústia de castração vivida pelo menino ao tomar consciência da distinção anatômica entre os sexos. Além disso, na história de Hans, como na *Fic do Cérebro*, o pai aparece como portador de uma ferramenta de furo, numa possível alusão simbólica à função paterna, de corte e separação, tal qual descrita por Lacan (1956-1957).

Acentuando a distinção já indicada por Freud entre os processos conscientes e inconscientes, Lacan (1956-1957) descreve continuamente o sujeito como fendido, cindido, dividido, e articula à função de interdição da metáfora paterna parte do procedimento de corte que incide sobre a criança em vistas dessa fissura subjetiva fundamental. Pela ação dos chamados “Nomes-do-Pai”, o sujeito é barrado em relação à mãe, separado dela, desmamado quanto à fusão que outrora experimentara ao se ver como extensão de seu outro primordial. Na visão lacaniana, é essa operação de corte que insere o sujeito definitivamente na ordem da lei, na ordem simbólica. Sob esse ponto de vista, o trecho aqui analisado pode ser lido como retratação concreta desse corte efetuado pela função paterna, com a ressalva, contudo, de que o procedimento não é de cortar, mas de furar. Se a metáfora do corte, em Lacan, é empregada por referência à separação, a metáfora do furo, por sua vez, associa-se à comunicação, ao estabelecimento de um orifício vinculante entre duas superfícies, com as quais se faz borda (LACAN, 1975-1976).

É produtivo, nesse sentido, retomar a reflexão lacaniana sobre o furo como metáfora do registro do Simbólico, da linguagem, à qual corresponde aquilo que “faz furo” no Real (LACAN, 1975-1976), uma vez que lhe determina, ao mesmo tempo, a distinção de borda entre dentro e fora, entre interno e externo, entre aquilo que é passível de ser inscrito pelo significante e aquilo que lhe escapa, como *das Ding*, o impossível, o não simbolizável. Relembro que, na obra lacaniana, a referência ao furo já havia sido apresentada justamente por ocasião da discussão acerca da Coisa freudiana, que só se dá a ver como vazio, que a sublimação vem a cingir, oferecendo-lhe entorno (LACAN, 1959-1960). Nesse momento, Lacan em seu ensino associa a imagem do vaso à própria natureza dos significantes, à natureza da linguagem, indicando que a modelagem de um vaso “[é] justamente o vazio que ele cria, introduzindo assim a própria perspectiva de preenchê-lo”, de modo que “[é] a partir desse significante modelado que é o vaso, que o vazio e o pleno entram como tais no mundo, nem mais nem menos, e com o mesmo sentido” (LACAN, 1959-1960, p. 147). Desdobrando a metáfora, ele diz ainda que “(...) se o vaso pode estar pleno, é na medida em que, primeiro, em sua essência, ele é vazio. E

é, muito exatamente, no mesmo sentido, que a fala e o discurso podem ser plenos ou vazios” (LACAN, 1959-1960, p. 147).

Derramar esses fios (rios?) teóricos sobre a trama significativa dessa *fan fiction* específica engendra efeitos de sentido de grande densidade. Primeiro, pode-se dizer, em alusão a *das Ding* e à experiência primordial do outro na constituição das referências de prazer de cada sujeito, que o humano é desde muito cedo exposto ao furo: é nos orifícios, nos furos de seu próprio corpo, que a pulsão vai sendo conduzida a produzir experiências de satisfação. Ânus, boca, ouvidos, olhos: esses são os orifícios corporais por meio dos quais o objeto-causa-do-desejo assume, segundo Lacan (1962-1963), suas expressões primordiais. Imaginariamente, constituem a própria figura dos limites do corpo, as bordas entre Eu e mundo, entre externo e interno. As linhas-borda desses furos corpóreos só se estabelecem ao sujeito pela via da linguagem, cujos significantes revestem a experiência real do corpo de modo a organizá-la simbolicamente. Assim, a própria constituição de uma imagem corporal íntegra pode ser atribuída a atos um tanto inevitáveis de invasão, em que o sujeito é levado a demarcar as vias de acesso do outro a si mesmo, através do que temos chamado, a partir de Lacan (1962-1963), de seus trilhamentos, suas coordenadas de prazer.

Não obstante, o pai que age nessa *fanfic* não faz uso dos furos que já constituem borda para o corpo de seu filho: arremete-os numa nova invasão, deliberada, violenta, cuja intenção é a de criar um novo furo, um outro caminho de acesso transgressivo e de preenchimento em sua relação a esse filho. Dito desse modo, a cena de um pai que se põe a perfurar a cabeça do próprio filho adquire contornos de uma violação que atravessa Real, Imaginário e Simbólico, num extremo de agressividade e invasão. A reação do garoto só pode se dar de forma passiva, através de seu sangue, que jorra “como um monstro que deseja escapar de seu confinamento”. O emprego desses significantes para descrever o extravasamento do sangue do filho também permite algumas reflexões interessantes. Se pensarmos o sangue como elemento de vida, que pulsa incessantemente sob a pele e em todo o corpo, podemos tomá-lo como figura dos próprios movimentos da pulsão: seu giro é ininterrupto e, quando violado, esparrama-se do filho ao pai, numa explosão que a metáfora associa a uma libertação. É como se a violência paterna, nesse caso específico, despertasse o monstro do desejo incestuoso, que espirra de volta sobre o abusador, quase que numa retratação mórbida e invertida de um orgasmo. O monstro estivera confinado, o desejo estivera recalcado, afastado, suprimido, mas, em face da violência perfuradora do abuso, acaba, tragicamente, por se libertar.

Bem por isso, diz o texto que a broca atravessa “pele”, “carne” e “sangue”: é a passagem ao ato de um desejo que ignora as disposições simbólicas, porque visa unicamente à

própria satisfação, em detrimento da existência do outro. Nesse sentido, o desejo violento do pai pelo filho transgride, nessa história, todos os limites aceitáveis ao humano: limites físicos, limites afetivos, limites familiares, limites racionais. Bem por isso, a reação de Draco prossegue em movimentos expulsivos, como se suas margens fossem viradas do avesso, e o interno se retorcesse em externo como um todo:

Lucius continuou a girar a broca, e a furadeira escavou ainda mais o crânio de Draco. Ao fazer isso, ouviu-se um horrível rangido, o resultado da fricção entre o osso e o metal. Lucius sentiu um odor desagradável; Draco devia ter evacuado, sujando a roupa de baixo em farrapos que Lucius lhe dera.

O corpo de Draco estava ficando cada vez mais relaxado; ou a furadeira estava sugando sua força vital, ou ele simplesmente havia desistido de lutar e se rendeu ao inevitável. A mão de Lucius tremeu um pouco, mais de excitação pelo o que estava prestes a acontecer do que pela consciência do que estava fazendo com seu próprio filho.

Finalmente a ponta da broca abriu caminho, atravessando as camadas mais internas de osso para perfurar a massa cinzenta embaixo. O corpo de Draco convulsionou mais uma vez e então ficou imóvel. A partir daí, foi puro prazer. (FANFICTION.NET, 2011a)

Ao sangue que espirra, sucedem-se as fezes: é como se de fato o furo empreendido pela violência paterna “sugasse” algo do filho, extraísse-lhe as entranhas, a vida, a própria força de resistência para continuar vivendo. Nesse sentido, as imagens empregadas condensam poderosamente a maneira como pode ser vivida, na fantasia, uma experiência de abuso por um familiar. É a experiência da própria anulação de si mesmo, de uma explosão autodestruidora que, ao aproximar-se da morte, alcança paradoxalmente a anulação de todas as tensões, pela via do próprio aniquilamento.

Quero reforçar, aqui, a gravidade dos acontecimentos concretos relatados até o momento: estamos diante da cena de um pai que aprisiona o filho numa masmorra, tortura-o violentamente, e perfura-lhe o crânio com uma furadeira. E pior: seus sentimentos, narrados através do discurso indireto e da focalização interna, dão a impressão de que a percepção da dor e do sofrimento do filho não são sequer foco de sua atenção, apenas consequência inevitável da brutalidade empregada. A excitação de Lucius, assim, destina-se a outro objetivo: a satisfação plena que pretende alcançar na morte do filho, por ele interpretada como compensação ao fato de este não ter aceitado em vida a condição de objeto de posse. Dessa forma, a escolha narrativa pelo discurso indireto livre é altamente produtiva, dado que os pensamentos do personagem nos são apresentados ao mesmo tempo de fora e de dentro, como se Lucius se alienasse de si ao executar o filho, escamoteando ao menos em parte a explosão transgressiva do próprio desejo.

Se a análise se interrompesse neste ponto, penso que já estaria evidente a complexidade que a existência de *fan fictions* como essas torna visível. Mas a história prossegue, quase que se desafiando a alcançar novos níveis de horror. Como aponta Bataille (1957a), mesmo em situações em que se rompe o interdito, ainda é possível intensificar a sensação de transgressão, através do recurso à quebra de interditos outros, de maneira a alcançar um para além da violência livre e irrestrita que o humano, culturalmente, recusa em todos os movimentos pelos quais tenta separar-se da animalidade. O personagem de Lucius comete, nessa *fanfic*, atitudes tão grotescas nesse sentido, que se posiciona talvez abaixo da própria animalidade, no avesso do humano, de forma muito semelhante à assumida pelos libertinos do marquês de Sade. Depois de perfurado o crânio, depois de morto o filho, este pai dá continuidade à concretização das próprias fantasias extremas:

Soltando as amarras, Lucius deixou o corpo escorregar um pouco, colocando-o sentado com suas costas voltadas para a parede. Ele retirou a roupa de baixo suja, jogando-a em uma pilha no chão. Então, vivamente consciente de sua própria excitação, ele começou a retirar as roupas. Seu membro ereto saltou assim que foi liberado de suas amarras — Lucius podia quase sentir o sangue chegando até lá. A pulsação em sua virilha era quase palpável, uma necessidade de alívio que precisava ser saciada o mais rápido possível.

Ele pegou a roupa de baixo suja de Draco, e então espalhou as fezes ainda úmidas sobre seu membro. Em ocasiões anteriores, quando ele havia feito isso, ele frequentemente achava difícil entrar no cérebro propriamente dito sem lubrificação. Embora a massa cinzenta em si fosse úmida o suficiente, o tecido em volta geralmente não era. Ele não queria nenhum problema.

Tremendo novamente de desejo, ele se posicionou na abertura do crânio de Draco, e deu uma estocada. Merda. O buraco era pequeno demais. Seu membro permaneceu exposto ao ar, incapaz de penetrar o abrigo rígido que continha o prêmio. (FANFICTION.NET, 2011a)

A figura deste pai de desejo brutalmente incontrolável, além de bastante assustadora e perturbadora, revela-se concretização de pura transgressão. Não há nojo ou remorso nos comportamentos dele: somente desejo, excitação disforme e descontrolada, que a ele controla de todo. Os *excreta* do filho não lhe despertam repugnância: toma-os como instrumento para o próprio ato sexual, rompendo tanto o tabu das fezes quanto o do respeito aos mortos, ambos apresentados por Bataille (1957a) como interditos dos mais marcantes nas diferentes culturas humanas. É como se o personagem zombasse, pois, de todos os interditos, posicionando-se, narcisicamente, acima de qualquer instância da lei simbólica. Reserva-se, como pai, algo da ordem de um absoluto: autoridade para fazer do outro o uso que desejar. Não deixa de haver aí um eco do que analisamos na *fanfic I hate to love my brother*, em que Justin Bieber também aparecia em posição sobre-humana, para além dos interditos, autorizado a toda transgressão. A diferença está em que aquela narrativa apresentava uma lenta superação das barreiras

interditoras, enquanto esta não deixa ver nenhuma tentativa de amenização, mas sim seu extremo oposto, em intensificação.

Tais excessos ganham novos requintes de crueldade quando se revela, no pensamento do Lucius, que “(e)m ocasiões anteriores, quando ele havia feito isso, ele frequentemente achava difícil entrar no cérebro propriamente dito sem lubrificação”. Em uma frase, deparamo-nos com dois elementos que chocam: não só este pai está prestes a penetrar com seu pênis ereto o crânio e o cérebro do próprio filho morto, como também reconhece a existência de “ocasiões anteriores”, em que agira do mesmo modo. Na cena relatada, não se trata, portanto, de uma realização intempestiva, impensada, mas de uma sequência de ações em tudo deliberadas, planejadas, interpretação para a qual concorrem a descrição do espaço, a expressão dos pensamentos do protagonista e o próprio fato de ele carregar, como se já antecipasse tudo o que viria a cometer, um chicote, uma furadeira e, como se verá a seguir, uma lima. Subentende-se que a cena em questão se realiza, portanto, como premeditada repetição, fazendo lembrar que a compulsão à repetição e ao trauma são vistas, na psicanálise, como indicativas do funcionamento da pulsão de morte, aqui visível, talvez, sob a forma da tendência agressiva em relação ao outro.

Amaldiçoando-se pela demora, Lucius revirou suas roupas, procurando por uma lima. Ah, ali estava. Ele deu poucos passos, praticamente correndo de volta ao corpo, e lixou as bordas do buraco, apressado. Pedacos de carne soltaram-se; eles também precisavam ser removidos antes que ele tivesse acesso.

Hora de tentar novamente. Lucius ainda estava duro como uma pedra: ele provavelmente continuaria assim o resto da noite, muito depois do corpo se tornar similarmente rígido. Dessa vez, ele entrou facilmente. Ele pausou um momento, apenas com a ponta do pênis próxima ao cérebro. Ele mudou um pouco o ângulo, sentindo suas dobras úmidas contra a cabeça de seu membro. Cada movimento era como o bater das asas de uma borboleta.

Finalmente, ele não podia mais suportar a espera. Localizando o vão entre os dois hemisférios, ele se posicionou, e então deu uma estocada.

A sensação era incomparável. Umidade suave e aveludada em volta de seu pênis. O cérebro era a melhor das almofadas, o melhor dos travesseiros, algo que poderia circundá-lo sem pressioná-lo. Nem mesmo quando era adolescente, quando violou Narcissa pela primeira vez, ele havia se sentido tão estimulado. (FANFICTION.NET, 2011a)

Mais uma vez, o procedimento quase cirúrgico sublinha o calculismo da decisão de Lucius, que, aliás, manteve-se bastante excitado ao longo de toda a sequência anterior, e já antevê que assim continuará noite adentro. Como em todo o texto, o discurso indireto livre deixa mescladas as falas do narrador aos pensamentos de Lucius, de modo que é plausível ler até as símiles aí empregadas como componentes de um discurso interno do protagonista. Em uma delas, por exemplo, o contraste entre o corpo morto do filho e o próprio pênis ereto do pai

parece contrapor de forma absoluta, a vida de um à morte do outro, no que observo certa reafirmação da tendência sádica de dominação até aqui já muito reiterada.

De maneira similar ao que Lacan (1959-60, p. 253) via em Sade, a narrativa parece enveredar então por fantasias de uma destruição para além da morte, uma aniquilação secundária, simbólica. Não basta furar o crânio do filho, é preciso ampliar o furo, lixá-lo, rasgá-lo um tanto mais, abrir, esgarçar, de maneira a permitir a continuidade da invasão. A crueza da descrição, que a princípio produz apenas horror, deixa aos poucos entrever certo tom irônico, em que penso poder ler, afinal, certo exagero proposital, talvez caricatural, por exemplo com a símile que compara a experiência da penetração ao “bater de asas de uma borboleta”, imagem em tudo distante do abuso com que o leitor até aqui se depara. Na mesma toada, aproximar o cérebro de uma almofada ou de um travesseiro, compará-lo à violação passada de uma mulher ainda virgem, tudo isso parece exagerar *demais* o absurdo da cena, levando adiante a ilusão referencial de que o destinatário da narrativa se encontra concretamente diante dos fatos, como que a vê-los de perto. Sugere-se, mais que isso, um caráter propositalmente grotesco que, como discuto adiante, parece corresponder a certa exacerbação de alguns traços já apresentados pelo personagem tomado por fonte.

Veja-se, enfim, o desfecho do conto:

Ele se esforçou para conter-se e fazer com que durasse mais tempo. A massa cinzenta em volta dele parecia provocá-lo, chacoalhando e movendo-se para manter o estímulo variado. Ele estocou de novo e de novo nas profundezas do crânio de Draco. A cada vez, o cérebro respondia, circundando, envolvendo seu membro.

Uma mosca pousou no topo da cabeça de Draco. Lucius espantou-a, não queria dividir seu prêmio com os vermes.

Ele sentiu o aperto familiar em seus testículos, e soube que logo chegaria ao ponto sem volta. Ele saiu, deixando os dois hemisférios se unirem novamente, enquanto ele se preparava para as últimas estocadas vigorosas.

E então ele investiu com todas as forças. Uma, duas, três vezes ele estocou profundamente a cabeça do filho. Squick squick squick, as células do cérebro responderam. Ele sentiu o esperma acumulando-se dentro de seus testículos... e então em sua pélvis... e então ele estava ejaculando onde um dia havia sido a máquina pensante de Draco. O gozo veio jorro após jorro, deixando uma cabeça para cobrir o interior de outra.

Preencher o aparelho pensante de um escravo com outro em potencial: isso era encerramento. Ele havia concluído o ciclo — o garoto nascido de uma noite de paixão dezoito anos atrás havia servido como receptáculo para outra noite de paixão dezoito anos depois. Uma era terminou; em breve seria o tempo de outra. E outra, e outra. Porque filhos tinham uma vantagem sobre brinquedos ou máquinas ou esposas: você sempre poderia fazer mais. Se um falhasse, você poderia usá-lo de uma forma totalmente diferente e então tentar de novo.

Lucius Malfoy estava satisfeito. (FANFICTION.NET, 2011a)

Não será preciso destacar mais uma vez o extremo do grotesco que essa retratação alcança: há uma mosca que pousa sobre a cabeça de Draco, numa clara alusão ao processo de

decomposição associado à morte, evidenciando que o autor desse texto parece comprometido com a retratação de quantas transgressões forem possíveis. Também chama atenção, nesse sentido, certa figura de personificação do cérebro penetrado, como se, do ponto de vista de Lucius, o órgão reagisse como que vivo. Assim, o contraste entre vida e morte se acentua, quase como se o protagonista fantasiasse que algo do objeto de desejo permanecia ativo mesmo após a morte do garoto. É o que se vê também com a inserção de *squick* tanto como onomatopeia que imita o ruído da penetração grotesca, quanto como, na possível interpretação de Lucius, exclamações de resposta das células do cérebro. Enquanto vínculo significativo, *squick* permite ainda imaginar que esta *fanfic* seja uma das origens possíveis para a própria associação do termo, nos contextos de *fandom*, a obras que provocam forte impressão de repugnância (muito embora não se possa determinar se o termo precede a narrativa ou se através dela se dissemina).

Os dois penúltimos parágrafos merecem atenção particular. O momento do orgasmo está marcado por elementos muito expressivos: o contentamento do homem parece advir justamente desta segunda invasão, em que seu sêmen atinge “a máquina pensante de Draco”, “o aparelho pensante” do filho. Os significantes empregados em referência ao cérebro do rapaz reiteram o que o enredo já insinuava: que Draco não é visto como filho, mas como objeto, máquina, ainda que seja capaz de pensar. O narrador diz ainda que o gozo farto transitou “de uma cabeça para cobrir o interior de outra”, num jogo bizarro de significantes que estabelece certa continuidade entre o falo paterno e a mente do filho. Sugere-se, assim, que as atitudes do pai são governadas por essa cabeça inferior, pelo falo insaciável, que não busca senão a soberania da realização de seus desejos, por mais grotescos e transgressivos que sejam.

À medida que o texto se aproxima do fim, o contraste entre vida e morte assume as feições de uma aproximação entre morte e nascimento, as duas dinâmicas que Bataille (1957a) entende como facetas correlatas da dimensão erótica própria ao humano. O personagem do pai enxerga o próprio sêmen derramado sobre a cabeça de seu “escravo” como “outro [escravo] em potencial”, no que pode ser lido como uma alusão cíclica à cumplicidade entre nascimento e reprodução. O orgasmo é atingido pelo pai quando empreende novamente a fusão de sua unidade corpórea ao corpo do filho, quase que a título de uma restituição: como se sente no lugar de quem ofereceu a Draco a vida, Lucius também se vê mais que no direito de condená-lo à morte.

Aqui, desenha-se, portanto, uma apresentação bastante extrema e violenta da figura de autoridade paterna. Lucius, de forma muito semelhante ao pai primevo de *Totem e tabu*, é aquele que dispõe de seus filhos (Draco e os anteriores, cuja existência fica subentendida) como objetos, mas os alça a uma categoria ainda além: são mais que “brinquedos”, “máquinas”, são

mais que “esposas”, porque ao pai se oferece a possibilidade de criar novos filhos indefinidamente, se preciso for. Para esta figura perturbada e perturbadora de pai, a possibilidade aberta de dominar outro ser a ponto de sentir-se causa autorizada de sua vida e de sua morte é sinônimo absoluto do abuso de quem trata o outro unicamente como instrumento do próprio prazer. Visualiza-se, aí, exacerbada, caricatural, a própria figura do homem perverso, que se sente autorizado a dispor de tudo e de todos para alcançar a própria satisfação, que aliás não acha limite, a qualquer custo, ainda que precise, para tanto, degradar filhos, esposas, ou a própria natureza. De certo modo, pode-se pensá-lo como imagem do homem da modernidade, que tudo deseja colocar sob o próprio jugo, cujas demandas afinal nunca terminam. Não é à toa que o texto, embora finalizado com a afirmação de que Lucius Malfoy estava satisfeito, dá indicativos de que sua sede não fora afinal plenamente saciada, e de que o ritual se repetiria ainda por vezes sem conta, pelo simples fato de que ele se sentia autorizado a prosseguir seus abusos por mais uma vez “e outra, e outra, e outra...”. Ciclicamente, é a segunda morte, a morte simbólica de Sade, que penso estar em questão, enquanto expressão brutal, violenta, de um reencontro de *das Ding*, indestrutível jamais alcançado do desejo humano, mesmo em face de seus absurdos.

Recupero, a título de encerramento desta primeira seção, algo do ponto de vista lacaniano em relação aos escritos do marquês de Sade. Descrevendo-os como manifestações do mais puro horror, Lacan (1959-1960, p. 241) enxerga neles uma literatura experimental que parece prestar-se justamente a uma experiência demonstrativa de possibilidades abertas à linguagem na tentativa de articular o impossível. De forma semelhante, o extremo da transgressão, eis o que essa *fanfic* parece experimentar buscar. Com essa reflexão, não pretendo eliminar de nossas leituras a provável reação de perturbação ou repugnância que a cena em questão vem constituir de maneira tão evidente, mas enfatizar o caráter exploratório desse tipo de escrita, que parece interessada justamente em desdobrar alguma forma de percepção de que a literatura pode alcançar o indizível, desde que situada em dimensões contextuais que não ofereçam muita resistência. É justamente esse o caso dos *fandoms on-line*, em que a identidade dos escritores e leitores fica protegida pelo imaginário, em que a consolidação da escrita e leitura do incesto como prática ajuda os autores a se eximirem de eventuais incômodos que isso possa gerar, em que se abre, além disso, a possibilidade de empregar como significantes personagens de outro escritor, de modo a dispor do que, neles, contribui para a consistência e justificação da própria narrativa. Nesse contexto, tudo se passa como se o escritor *nostrademons* estivesse testando também os limites do próprio dizer, e perguntando-se: até onde se pode escrever (uma *fan fiction*)? Há, afinal, limite para o que pode ser narrado?

Finalmente, é preciso ler esse texto também pelos significantes de ausência, em que se ressalta, por exemplo, o vazio da figura materna. Narcissa, mãe de Draco, é apenas mencionada, mas não aparece na cena, nem ocupa em posição de destaque na constituição edípica aí apresentada. Com efeito, além do momento em que é citada como incapaz de oferecer ao pai tanto prazer quanto o cérebro do filho morto, a figura da mãe não participa desse enredo, o que de certo modo pode ajudar a compreender os extremos a que o pai chega. Na cena edípica tal qual Lacan (1956-1957) tipicamente a descreve, cabe à função paterna interditar a fusão entre o bebê e a mãe, algo que, no limite, poderia se dar de forma invertida, se imaginarmos, por exemplo, um filho que seja excessivamente apegado ao pai ou invadido por ele. Neste caso, a função interditora seria realizada por um outro que os separasse, capaz, nesse caso, de conter as afecções paternas em relação ao filho, e vice-versa, organizando-as pela via simbólica. Como Narcissa, no caso, não demonstra atuar sobre os desmandos de Lucius, pode-se até interpretar essa FF como expressão das consequências de uma fúria paterna levada ao extremo do descontrole, uma vez que não encontra a mãe ou qualquer outro que lhe ofereça barragem. Com exceção da parafernália necrófila em questão, não se trata, nesse sentido, de uma *fan fiction* muito descolada de uma infinidade de casos de abuso infantil que a humanidade vem testemunhando desde sempre.

Há, porém, outra figura bastante silenciada nessa narrativa: o próprio filho. Além de seus dois momentos de falas quase que monossilábicas, Draco compõe a cena apenas de corpo presente — ou quase que, por assim dizer, na ausência de vida no próprio corpo, que vai reagindo de forma em geral involuntária aos golpes que recebe. Aliás, não obstante caracterize detalhadamente os meandros da crueldade paterna, por exemplo, a narrativa em nenhum momento descreve especificamente nenhum dos dois personagens, para além dos elementos imediatos da cena representada, e a omissão até de alguns aspectos significativos dessa sequência de ações em específico pode ser lida como significativa. Por exemplo, a narrativa só deixa evidente que Draco tem 18 anos ao final do texto, por exemplo, o que soa como paralipse, informação adiada que deixa em suspenso, ao longo de toda a história, a idade do filho torturado, permitindo a princípio imaginá-lo como criança ou adolescente, a depender (creio) das fantasias e impressões de quem lê.

Além disso, a narrativa em tudo silencia também quanto à aparência física do garoto: não se descreve seu rosto e, ainda que esteja nu, não se destaca nenhum aspecto de seu corpo senão o que lhe escapa (fezes, sangue, pedaços de ossos) e os componentes específicos da perversão paterna: crânio e cérebro violados. É curioso pensar, quanto a isto, que o interesse sexual do pai nesse caso não incide sobre as regiões usualmente erogoneizadas do corpo do

outro, como os genitais, a boca ou o ânus. Não deixo de observar, aí, um deslocamento bastante singular de zonas erógenas, algo que, embora compreensível em termos psicanalíticos, desperta uma indagação quanto a seus efeitos e motivações. Interpreto esse movimento como um apagamento da totalidade do filho enquanto pessoa, o que poderia implicar que o movimento mesmo de exacerbar o grotesco da narrativa *disfarça*, por algo da ordem de uma despersonalização, a percepção de quem são os personagens envolvidos, como se o leitor, aturdido pelo absurdo da cena narrada, pudesse ser levado a se esquecer dos papéis familiares aí envolvidos. O exagero dos acontecimentos, nesse sentido, pode ser um mecanismo auxiliar ao ocultamento em relação ao incesto, dado que, quando se relatam tantas transgressões, entre fezes, ossos, cérebro e sangue, talvez passe ao largo da narrativa, como paralipse, o fato de que o pai está, neste caso, estuprando o próprio filho.

O furo no crânio e a penetração ao cérebro, sob esse viés, cumprem a função dupla de atrair para si toda a atenção, e transmutam o incesto em necrofilia; da mesma forma, parece até se tornar secundário, para a narrativa, o fato de que Lucius está violentando seu filho Draco, uma vez que sua investida sexual não é exatamente sobre o garoto, mas sobre um cérebro de cadáver. Extimidade: ao ser destituído de sua humanidade, tornado corpo morto, conjunto de células cinzentas que gemem, o filho deixa de ser filho, quase como se o pai só conseguisse aceitar possuí-lo por esse mecanismo deformativo de aniquilamento. Dessa forma, no âmago da retratação dramaticamente explícita da transgressão, o interdito parece reafirmar-se como seu avesso inelutável, já que desfazer um limite não será, por mais que se tente, desfazer todos. Mesmo quando se afirma absoluto quanto à própria satisfação, o personagem de Lucius demonstra o caráter extremamente restrito das práticas que lhe despertam prazer, revelando-se, no ápice do que parece ser soberania, extremamente dominado pelo próprio desejo.

5.2.3 A família Malfoy como pretexto: imitações e transformações

Para explorar essas considerações, é preciso dizer agora uma palavra acerca dos significantes que essa *fanfic* imitou e transformou para tomar como seus, sobretudo os referentes aos personagens de Draco Malfoy e Lucius Malfoy, que aparecem ao longo de todos os livros da saga Harry Potter. Como se sabe, Harry vive em um mundo secreto de feitiçaria, estuda na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts e convive, sob a forma de um regime de internato estudantil, com diversos outros jovens que, como ele, têm entre 11 e 17 anos. O principal antagonista da série é um “bruxo das trevas” conhecido como Lord Voldemort, figura famosa, no universo ficcional em questão, por ter liderado um movimento de certo modo proto-

fascista que visava a eliminar do mundo bruxo as relações com todos os que não descendessem das famílias mágicas de sangue nobre. Um dos seguidores mais próximos de Lord Voldemort na narrativa de Harry Potter é Lucius Malfoy, cujo filho Draco tem a idade de Harry, estuda com ele em Hogwarts e se apresenta, desde o primeiro dos livros da série, como rival escolar do protagonista.

Os livros de Harry Potter retratam a família Malfoy como uma família muito rica, de antiga linhagem mágica, portadora, portanto, do chamado “sangue puro”, razão pela qual, segundo a obra, Draco tem comportamentos notadamente arrogantes e abusivos em relação a seus colegas. No entanto, a narrativa da saga também nos deixa a ver que a relação de Draco com seu pai é bastante conflituosa: Lucius é apresentado nos livros como um pai autoritário, violento, que impõe expectativas inalcançáveis sobre o filho, de modo que este acaba por temê-lo muito mais que amá-lo.

Se lida à luz desses sentidos atribuídos a Draco e Lucius Malfoy, a *Fic do Cérebro* pode ganhar efeitos de alguma suavização, a começar pela própria caracterização dos personagens e do espaço. A capa de Lucius Malfoy não necessariamente faz parte de um conjunto de vestes rituais, de carrasco, como levantado na seção anterior, mas referencia o fato de ele ser bruxo em Harry Potter, e a existência das masmorras de sua mansão é um detalhe que encontra respaldo e justificação nos livros, em que a casa aparece como quartel-general do grupo liderado por Lord Voldemort, e, por extensão, lugar onde se aprisionam e torturam seus inimigos. Os elementos espaciais da narrativa podem, portanto, ser caracterizados como imitações da fonte, o que também se aplica, provavelmente, à aparência dos personagens, não explorada, como no caso da *fanfic* anterior, talvez para acentuar a impressão de reprodução em relação a Harry Potter, de modo a levar o leitor a pensar efetivamente nos dois tal qual caracterizados nos livros.

A própria atitude de Lucius, que se revela dominadora, repressiva e nitidamente sádica, pode ser lida aqui como imitação fiel do modo como esse personagem é descrito nos hipotextos. Seu comportamento, nos livros, é criminoso, arrogante e violento, ainda que a série, dedicada ao público infanto-juvenil, evidentemente nunca tenha retratado cenas sexuais nem situações de brutalidade tão sangrenta quanto a observada na *fanfic* em questão. O perfil autoritário do pai de Draco fica certamente evidente nos livros através da relação dele com o próprio filho, dadas as elevadas demandas que lhe impõe, não obstante em nenhum momento o leitor seja conduzido, como ocorre nessa *fic*, a acompanhar narrativamente atos de violência engendrados por Malfoy contra seu único filho. Por essa razão, proponho que se analise essa *fanfic* como aquilo que Genette (1982) descreveria como um suplemento, aqui em relação à

saga Harry Potter, uma vez que reúne, simultaneamente, aspectos de continuidade e de substituição a seu respeito. Trata-se de um movimento duplo típico das *fan fictions*, que usualmente se põem a detalhar aquilo que os hipotextos apenas sugeriram, com todas as adições que venham a surgir da imaginação e das referências do novo escritor.

A continuidade, nesse caso, é estabelecida de duas formas: primeiramente, no fato de que os elementos sobre os quais a *fic* se aprofunda tematicamente já apareciam nas narrativas fonte, em que se acompanha um Lucius Malfoy bastante agressivo com o filho e capaz, brutalmente, de assassinar e torturar seus inimigos; além disso, por se imaginar que a história aqui reproduzida poderia ocorrer após a conclusão dos acontecimentos da série Harry Potter, com Draco Malfoy já tendo completado seus 18 anos. A substituição, por sua vez, aparece justamente pela transmutação empreendida sobre a saga, cuja compreensão enquanto narrativa de aventura infanto-juvenil é, evidentemente inextensível a esta *fanfic*, que incorre no que Genette (1982, p. 57) descreve como “uma verdadeira transmutação de sentido e de valor”.

Para aproximar a discussão da teorização quanto à hipertextualidade, pode-se perceber a *Fic do Cérebro* como um hipertexto da saga Harry Potter constituído como continuação ou interpolação em relação aos acontecimentos narrados nos livros. Vejo, em sua produção, um mecanismo de transposição pautado, por um lado, por certa “expansão” (GENETTE, 1982, p. 107) exploratória de alguns dos elementos diegéticos que estão apenas sugeridos nas fontes, e, por outro lado, pela adição de acontecimentos outros, numa espécie de “extensão” (GENETTE, 1982, p. 98) suplementar da narrativa primeira. Assim, se na expansão dos comportamentos violentos de Lucius Malfoy, aparecem elementos de coerência entre a *fanfic* e sua fonte, a lógica de transmutação se faz notar em algumas deformações específicas, que remetem tanto à retratação de cenas sexuais, quanto ao caráter propositalmente extremo e até um tanto caricato do relato em questão.

Refiro-me, quanto a este último ponto, à forma mecânica como se dão os atos de Lucius ao abusar do filho, todos ocorridos sem qualquer auxílio de procedimentos mágicos. Em Harry Potter, os bruxos usualmente demonstram total desconhecimento de diversos equipamentos e procedimentos do mundo não-mágico, por empregarem, em geral, feitiços específicos para a realização da maior parte de suas tarefas. Nesse sentido, é acréscimo notável que Lucius traga, no “bolso de sua capa”, uma furadeira de mão, e, posteriormente, uma lima, em vez de utilizar a própria varinha mágica para realizar por meio de feitiços sua violação do corpo do filho. Se lida em relação à saga Harry Potter, em que os personagens bruxos têm dificuldade até mesmo para utilizar telefones ou automóveis, há que se considerar que uma furadeira e uma lima adquirem caráter grosseiramente exacerbado.

Assim, enquanto, na seção anterior, esses instrumentos puderam ser lidos como tentativa de intensificação ainda maior da plasticidade grotesca característica das cenas narradas, aqui a relação com a obra fonte os recobre de certa ironização quanto ao exagero aí percebido. É possível, com isso, pensar a *Fic do Cérebro* como retratação irônica de outras *fan fictions* que exploram a relação abusiva de Lucius com Draco Malfoy, como se *nostrademons* exacerbasse propositalmente o caráter transgressivo de sua narrativa para evidenciar um tanto do grotesco perceptível em outros textos similares.

De toda forma, permanece a percepção, também indicada na própria nota de *nostrademons*, de que a sucessão de cenas bizarras aí engendradas oferece um retrato caricato da estranheza que pode assumir o próprio desejo humano, em todas as suas acepções ditas “desviantes”, “perversas”. Diante de uma construção imaginária tão bizarra, há que se perguntar quais conteúdos acabam por meio dela ocultados. A esse respeito, convém recuperar a leitura que Freud (1919a) oferece para as fantasias de surra que alguns de seus pacientes compartilham em análise, cujo conteúdo manifesto é, em geral, formulado em narrativa heterodiegética, e envolve uma cena em que o sujeito assiste à situação em que “batem numa criança” (expressão que, aliás, dá título ao ensaio freudiano em questão).

Em sua análise dessas formações imaginárias notavelmente recorrentes, observa Freud que “(...) as fantasias de surra têm um desenvolvimento nada simples, no curso do qual a maioria de seus aspectos se modifica mais de uma vez: sua relação com a pessoa que fantasia, seu objeto, conteúdo e significação” (FREUD, 1919a, p. 300-301). Reescrevendo o conteúdo manifesto desses relatos, que seus pacientes lhe apresentavam ora como sonhos, ora como reminiscências, Freud (1919a) aplica-lhes chaves de leitura que empreendem o caminho reverso ao de suas observações a respeito dos destinos que alcançam as pulsões, lançando mão em especial do procedimento de transformação no contrário e de retorno contra a própria pessoa (FREUD, 1915a). Assim, chega à conclusão, que talvez possamos aplicar também à nossa *fanfic*, de que as narrativas de surra infantil têm por conteúdo latente justamente as fantasias inversas, traduzindo um desejo culpado da criança de se ver amada pelo próprio pai.

A deformação típica do processo de recalque seria nesse caso responsável pelo fato de só chegar à consciência uma versão em tudo distorcida de tal expressão de desejo: em vez do pai como agente da surra, o sujeito costuma apresentar um representante deste, usualmente um professor; em lugar de descrever quaisquer gestos de amor, eróticos, apresenta-se o extremo oposto, em atitudes de violência que Freud (1919a) diz serem adornadas com os mais diversos detalhes, de modo a corresponderem a alguma forma de punição para a culpa que o desejo original, incestuoso, provoca; finalmente, em vez de se ver como objeto do amor do pai, o

sujeito fantasia que há outras crianças apanhando, em geral mais de uma, para que ele próprio se posicione apenas como espectador — papel, aliás, muito similar a este assumido pelo narrador e pelo narratário das *fan fictions* em geral.

O que se sugere com essa observação é que as deformações exageradas empreendidas por *nostrademons* não excluem o fato de que a história analisada contém uma variação de fantasias de surra infantil, donde se aventa a possibilidade de que mesmo a escrita de situações marcadamente abusivas e sádicas pode estar associada aos conteúdos de desejos tipicamente edípicos, ainda que, por seu caráter extremo, mantenha-os de certo modo fora de foco.

A esse respeito, acrescente-se que a punição infanticida é apresentada pelo próprio Lucius como resposta a uma expectativa de parricídio por parte de Draco: o pai diz temer que este viesse a tomar o seu lugar. Se também aqui o mecanismo em ação for a inversão, encontra-se mais uma vez latente a ambivalência do complexo paterno: ao mesmo tempo em que a *fanfic* evidencia uma conjunção sexual entre pai e filho, compõe com esta o assassinato, como que a sugerir que somente aceitando a punição fatal é que se pode realizar o incesto, cuja concretização é, nas mais diversas sociedades, castigada exemplarmente com a morte. Nesse sentido, pode-se ainda ler essa *fan fiction* em relação a outras narrativas edípicas, como *Édipo Rei* ou *Totem e tabu*, deformadas a partir de uma inversão do parricídio por infanticídio, mas assemelhadas em relação aos elementos grotescos envolvidos. Basta lembrar, quanto a este último ponto, que a punição de Édipo contra si mesmo também é um furo: ele perfura os próprios olhos com os broches de Jocasta; recupere-se, ainda, que ao assassinato do pai primevo sucede-se sua devoração pelos filhos. Assim, talvez não seja excessivo insinuar que, entre devoração e evacuação, entre penetrar furando e furar penetrando, resta não mais que uma operação retorcida entre significantes em tudo aparentados e míticos.

5.2.4 Análise dos comentários e interações entre leitores e autor: das reações ambíguas

Para encerrar a análise deste segundo caso de *fan fictions* sobre incesto, tomada aqui como exemplo representativo do grupo de textos em que a realização concreta do incesto se manifesta de forma mais direta, tomo por base os 12 comentários publicados à tradução em português no FF, e alguns dos comentários publicados na postagem original, em inglês, no *Livejournal* de *nostrademons*, deixando também neste caso a discussão quanto aos nomes de usuários dos leitores para momento posterior.

a continuar lendo. O comentário faz perceber, nesse sentido, que o procedimento em ação nesses casos é o de autojustificação, mais que justificação em face do outro, uma vez que, se quisesse ocultar sua leitura dos demais usuários do *site*, bastaria ao leitor abdicar de postar ali qualquer comentário.

Se lida como verdadeira, a alegação “eu achei essa fic sem querer” também ilustra algo a respeito do papel que a materialidade escrita desempenha nesse tipo de prática. Embora extremamente gráfica em suas descrições, a *fanfic* escrita guarda algo de cifrado, que lhe permite circular de maneira opaca, compreensível apenas através da leitura. Como afirma Genette (1979, p. 32, grifos do autor), a narrativa escrita, “(...) produzida, como todas as coisas, no tempo, existe no espaço e como espaço, e o tempo necessário para a ‘consumir’ é aquele que é preciso para a *percorrer* ou *atravessar*”. Dessa forma, ainda que se leiam sinopses e notas de autor, a explicitude dos conteúdos sexuais e violentos ali expressos só se torna efetivamente visível quando se caminha pelos meandros do texto, cujo disfarce, portanto, é bastante propício à expressão do que, se aparecesse como expressão pictórica, poderia inspirar muito mais rapidamente sentimentos de repulsa, recusa, raiva e aversão.

Talvez bem por isso é que sejam possíveis reações como as do quinto comentário, em que fica implicada certa busca de compreensão: a leitora indica ter ido procurar pelo original, talvez numa busca por entender como a história chegou a ser escrita, e reporta-se à nota de *nostrademons* também como que numa justificativa para sua formulação, reconhecendo que a autora não aparenta ser diferente de outros participantes do *fandom* — trata-se apenas de alguém que estava se divertindo (“de brinks”) em meio à madrugada.

Mas o choque não é a única reação evidenciada pelos comentários. Na Amostra II, apresento outros *reviews*, que contêm elogios à escrita em questão e, em dois casos, até um trocadilho:

Reações à *Fic do Cérebro* – Amostra II (FANFICTION.NET, 2011-2015)

6. ... *slow clap* Uma obra de arte.
Calcula uma pessoa, sentada as 3 da manhã no quarto escrevendo essa caralha.
Parabéns universo, vc me surpreendeu.
7. Duas palavras: criatividade e bizarrice. A pessoa que criou com certeza tem uma imaginação bem..doente. Coisa mais wtf que já li.
8. Detalhada demais. Medo do autor. E seria melhor como história original do que como fanfic, porque é bem OOC. Mas é bem escrita. A tradução é boa.
9. O.o geez. MINDFUCK
(E PUTA QUE PARIU, JURO QUE ESCREVI O QUE ESCREVI AÍ EM CIMA NA INOCÊNCIA, MESMO)

10. PUTA. QUE. PARIU.

Mano, a Nina tinha me falado dessa fic um dia desses (?) mas eu não tinha lido ainda.

Minha vida nunca mais será a mesma -s

Que belo mindfuck, hein?

Literalmente. QQQ

Enfatizo, quanto aos Comentários 6, 7 e 8, a presença de avaliações estéticas ao texto produzido: no primeiro, a *fanfic* é descrita como “obra de arte”, acompanhada de um “aplausos lento” (*slow clap*) e do que parece ser um resignado “parabéns”; no seguinte, o leitor reconhece, para além da bizarrice, algo como uma “imaginação doente”, ainda que criativa; no último, aparece a avaliação de que a história é bem escrita, com um grau de detalhamento que gera reação ambígua, entre medo e admiração. Nada disso impede, porém, que, de modo semelhante à Amostra I, os metatextos neste segundo caso também associem o relato das concretizações sexuais perversas em questão a algum traço de anormalidade, doença ou distúrbio amedrontador da autora. Nota-se, aliás, que o Comentário 6 ecoa o 5, já que ambos revelam certa curiosidade com relação ao contexto específico da escrita em questão, dando indícios de que tais leitores foram investigar a publicação original e puseram-se a imaginar *nostrademons* no momento específico de seu processo criativo, que sua nota indica ter ocorrido na madrugada.

Ainda quanto ao Comentário 8 em específico, noto que a percepção do leitor parece sublinhar as deformações que a *fanfic* empreende em relação ao universo de Harry Potter, chegando a comentar que se trata de um enredo bastante próprio, descolado dos personagens de Lucius e Draco Malfoy: a expressão “OC” refere-se ao inglês *original creation* (criação original). A ênfase, mais uma vez, é na dimensão criativa e na originalidade do texto, ainda que marcada pelo temor em relação à autora — afinal, que se pode pensar de quem imagine cenas como essas em tal grau de detalhamento?

Finalmente, os Comentários 9 e 10 se destacam por propor um gracejo com relação à expressão *mindfuck*, que, quando utilizada para caracterizar a *fan fiction* em questão, alcança um efeito de sentido bastante peculiar. A expressão, de difícil tradução literal, é empregada informalmente para descrever o processo de bagunçar e/ou manipular a mente de alguém a ponto de causar perturbação e estranhamento, podendo referir-se também ao próprio estado resultante dessa confusão. Embora pareça ter sido empregada justamente para caracterizar como *mindfuck* o efeito que a *Fic do Cérebro* provoca sobre o leitor, o termo se desdobra, nesse contexto, a partir das palavras que o compõem no inglês, quais sejam *mind*, “mente”, e *fuck*, “foda”, num jogo significativo que, de certo modo, condensa literalmente (como, aliás, assinala o Comentário 10) as ações violentas de Lucius sobre o cérebro de Draco.

Embora os dois empreendam o mesmo trocadilho com os significantes, nota-se porém atitudes diferentes entre os comentaristas em 9 e 10. O primeiro coloca que seu uso do termo não foi consciente, ocorreu “na inocência”, no que deixa subentendido certa orientação moral que consideraria inadequado tripudiar a respeito de uma narrativa tão bizarra e violenta. Já em 10, o trocadilho é reforçado pelo advérbio “literalmente”, que torna evidente a intenção satírica do leitor, também revelada pelo uso do marcador “Q” logo após a colocação, procedimento que é típico da construção de enunciados irônicos em determinados *fandoms*. Além do elemento inconsequente que parece acompanhar essa espécie de humor “politicamente incorreto”, o Comentário 10 revela ainda uma dinâmica de acesso à *Fic do Cérebro* que difere, por exemplo, da observada na Amostra I: aqui, o leitor não chegou ao texto por acaso, mas por recomendação de outro fã, o que ilustra, como já observado no início da análise, o quanto o texto circulou e tornou-se conhecido nesse *fandom*.

Dado o caráter reduzido da amostra de comentários postados à tradução em português, optei por analisar também, ainda que apenas de forma geral, alguns comentários postados entre as 12 páginas de *reviews* que a publicação original recebeu. Além dos mesmos tipos de atitude observados até aqui, são dignos de nota comentários que parecem contemporizar a caracterização do texto, como que por oposição às reações de estranhamento e repulsa que são maioria nesse caso. Neste outro tipo de comentário, em vez de espanto e nojo, os leitores preferem indicar que a narrativa poderia ser muito pior (LIVEJOURNAL, 2003), e parecem satisfeitos em frisar que não se chocaram ao ler. Há que se destacar, também, a grande quantidade daqueles que veem no texto indícios de que a escritora seja alguém perturbada ou traumatizada, chegando a formular essa reflexão explicitamente, em comentários como “Você deve ter tido uma infância terrivelmente traumática em algum momento...” e “Você deve ser uma pessoa realmente fodida, né?” (LIVEJOURNAL, 2003)²⁹. Ademais, há comentários elogiosos que parecem reconhecer a *fan fiction* como uma experiência de escrita cujo objetivo era especificamente chocar e nausear seus leitores, algo em que, portanto, *nostrademons* obteve grande sucesso.

Percorrer a lista desses *reviews* é perceber o quanto o texto efetivamente se tornou famoso no *fandom* de Harry Potter, sendo sucessivamente comentado ano após ano. Em alguns momentos, a autora responde a certos comentários novos que parecem reviver a discussão numa ocasião em que ela própria já a tinha esquecido. Em 2004, um ano depois da publicação,

²⁹ Tradução livre para: “*You must have had a horridly traumatizing childhood somewhere along the line...*” e “*must be a rather fucked up individual, Eh?*”.

encontramos a seguinte observação de *nostrademons* a um novo leitor, que diz ter rido muito mais que se enojado: “Na verdade esse era o efeito que eu queria obter. A coisa toda tem um ar de ridículo. Pornografia ruim levada ao extremo. Eu fico surpresa em saber que o *link* ainda está circulando, porém, considerando que escrevi há mais ou menos um ano” (LIVEJOURNAL, 2004)³⁰. Tal alegação que reforça a interpretação dessa *fanfic* como uma sátira, uma espécie de caricatura de certos enredos ruins associados à má pornografia; no entanto, a infinidade de reações despertadas, muitas marcadas pelo nojo e pela repulsa, sugerem que o controle das interpretações está longe de restringir-se ao desejo do autor. O que os sucessivos comentários a esse texto demonstram, pelo contrário, é que, uma vez publicada uma *fan fiction*, não se sabe quando nem como (nem se!) a cadeia de articulações a seu respeito chegará a um termo.

Com efeito, a autora continua por vários anos a aparecer periodicamente na lista de comentários, respondendo a certos *reviews* nos momentos em que, possivelmente, percebe que sua *fan fiction* ainda não foi esquecida. Esse reconhecimento controverso, *nostrademons* parece aceitar com sarcasmo e certo embaraço. Já em 2006, por exemplo, uma de suas respostas diz o seguinte: “Seria realmente engraçado (e um pouco triste) se de tudo o que eu fiz num computador, esta *fanfic* acabar sendo a mais conhecida” (LIVEJOURNAL, 2006)³¹. E ainda em todos os anos seguintes até 2014, há comentários novos sendo publicados à *Fic do Cérebro* em sua versão original.

Percebe-se, a título de conclusão destas reflexões, a maneira múltipla como o horror da transgressão é recebido pelos *fandoms*, ou ao menos por parte deles. Ao mesmo tempo em que reconhecem massivamente a repugnância que uma leitura desse tipo vem a despertar, nem por isso os leitores deixam de avaliá-la segundo critérios literários, como a verossimilhança, a coerência e a construção detalhada da narrativa. Independente de se assustarem ou não com a leitura, os comentadores parecem reconhecer no texto, por exemplo, a competência literária de *nostrademons*, e em alguns casos produzem interpretações mais complexas, que consideram não apenas os sentidos e propostas literais do enredo, mas o próprio uso estilístico do exagero como elemento de sátira. Trata-se, nesse caso, de uma leitura sofisticada, que percebe o dizer como veiculador de sentidos não ditos, o que indica que a metáfora da mente perfurada e penetrada de Draco encontra ressonância na própria reflexão metalinguística que o enredo em

³⁰ Tradução livre para: “*Heh. That was actually kinda the effect I was going for. The whole thing has an air of ridiculousness to it. Bad porn taken to an extreme. I'm surprised the link is still circulating though, since I wrote this like a year ago*”.

³¹ Tradução livre para: “*It'd be really funny (& kinda sad) if out of all the computer stuff I've done, this fanfic ends up being more widely-known than all of them*”.

questão propicia, ao evidenciar que a linguagem sustenta-se como o que faz furo, e mais que isso, um furo que deixa o Real de fora (LACAN, 1975-1976).

Em suma, embora permita interpretações diversas a respeito da questão edípica implicada nas relações entre pai e filho, o texto se mostra reconhecido sobretudo pelo extremo das retratações grotescas que faz questão de empregar. O absurdo, o indizível, é a linguagem que permite imaginarizá-lo e proferi-lo, ainda que sua efetiva realização não esteja no texto, mas naquilo que dele se exclui. Nesse sentido, pode-se questionar novamente as ausências constitutivas do enredo em questão: onde está por exemplo a mãe de Malfoy, que tem o nome bastante simbólico de Narcissa? Em que consistiu, concretamente, o comportamento de Draco que Lucius julgou desregrado e excessivamente independente? O que houve com a magia que é tão característica do universo Harry Potter — por que ela foi substituída por instrumentos não mágicos, como uma furadeira e uma lixa? E, finalmente, que efeitos de sentido um relato dessa magnitude produz para além da ridicularização que, segundo o autor, era sua verdadeira intenção?

Em meu entendimento, não há respostas para tais indagações: elas constituem precisamente aquilo que do texto nos escapa, aquilo que revela em que medida esse texto alude ao vazio existencial que, segundo Lacan (1959-1960), a arte procura cingir, rodear. Pois, a meu ver, é inevitável que se leia uma história como essa e não se fique confuso (*mindfucked?*) a respeito do poder plástico e elaborativo da língua, capaz de formular a verdade em estrutura de ficção e a ficção em estrutura de verdade, ou, para repetir Veras (2009), “desvelar velando e velar desvelando”. Diante de uma *fan fiction* assim, ficamos como se lêssemos um texto de Sade: atarantados diante da força expressiva da literatura, que nesse caso alcança efetivamente a associação ao ilimitado que a seu respeito propõe Bataille (1957b). É justamente por poder dizer tudo que a literatura, mesmo em casos tão notoriamente grotescos, é acolhida não como expressão patológica, mas como mérito. Ao apresentar, por eco, o extremo da combinação entre as mais variadas perversões humanas, pela via de uma cena sadomasoquista exacerbada, o *fandom* nos permite, à maneira de Sade, reconhecer a existência desses desejos, refletir sobre a natureza deles e elaborá-los sob uma forma linguística consciente, que ao inconsciente comunica a inevitabilidade de sua compreensão. Bem por isso é que há aí reconhecimento, dado que não falar da violência, como alerta Bataille (1957a), deixá-la muda, silente, não é capaz de eliminá-la. Aliás, o silêncio a respeito é justamente o que desejam seus perpetradores mais cruéis, o que reforça a necessidade de continuarmos refletindo acerca desta condição contraditória, ambivalente, marcada por amores e ódios em larga medida, que é a própria incompletude do sujeito humano, e sua relação com a arte.

5.3 Comentário final de análise: das recorrências

Após tão longa discussão a respeito das minúcias de cada um dos textos tomados por base para representar o recorte analítico proposto sobre o *corpus* deste estudo, parece-me interessante, a título de encerramento desta análise, discutir exemplos de algumas outras *fanfics* de cada grupo, de modo a evidenciar que os mecanismos evidentes em *I hate to love my brother* e na *Fic do Cérebro* não lhes são plenamente exclusivos, mas em verdade bastante frequentes.

Destaco, primeiramente, a forma como vários outros nomes de usuário escolhidos pelos autores em ambos os *sites* consultados se prestam, ao mesmo tempo, à manutenção de seu anonimato, e à sugestão de uma metalepse, algo da ordem de uma autoficcionalização, como visto em ambas as *fanfics* analisadas. Compõem o *corpus*, por exemplo, os seguintes autores do *fandom* de Harry Potter, entre outros:

- *Agata Riddle*: Riddle é o sobrenome do vilão da saga;
- *Morgana Onirica*: alusão à mística irmã do Rei Arthur, a cujas histórias o universo potteriano alude principalmente por menções a Merlin; chama atenção, também, o adjetivo “onírica”, por sua referência direta ao mundo dos sonhos, tão importante para a teorização do inconsciente;
- *giuli miadi black*: o sobrenome Black remete à família de Sirius, padrinho de Harry Potter na saga;
- *Moony-Sensei*: o apelido Moony (na tradução oficial, “Aluado”) era adotado pelo personagem de Remus Lupin, professor de Harry e amigo de seus pais;
- *Loony Black*: além do sobrenome de Sirius, este username parece fazer uma brincadeira com o próprio apelido Moony, deslocado para *loony*, que é, aliás, uma gíria para “lunático”, “desequilibrado”;
- *Bel Weasley e Mary Weasley*: dois nomes inexistentes na saga, acompanhados do sobrenome de Ron Weasley, melhor amigo de Potter;
- *Draquete*: o neologismo parece adicionar ao nome de Draco Malfoy um sufixo associado, usualmente, à tietagem.

Quanto aos demais *fandoms*, merecem atenção alguns exemplos envolvendo as celebridades ficcionalizadas, a exemplo do já analisado caso de *Taly Lovato*, com destaque especial para o *fandom* de Justin Bieber, em que os usuários empregam das mais variadas formas o sobrenome do cantor em seus próprios *nicknames*: *Barbelieber*, *JustinBieberPT*, *Bieberserelepe* e *Alisonn_Bieber* são alguns exemplos. Também aparecem referências, às

vezes, a mulheres que se relacionaram com o rapaz, como em *babyselenx* (referência a Selena Gomes), *Baldwim* (remetendo a Hayley Baldwin) e, mais genericamente, *MrsBieber* [Sra. Bieber].

Nos dois conjuntos de exemplos, nota-se, como discutido neste capítulo (subseção 5.1.3) a partir de Busse (2006), que o procedimento de imitação transformativa por meio do qual se criam as próprias *fanfictions* reitera-se, portanto, na própria construção de si efetivada pelos fãs em suas interações. Ao assumir nomes de celebridades e de personagens ficcionais aproximados daqueles que inserem em suas narrativas, os fãs efetivamente materializam a metalepse, e abrem margem a certa ampliação do próprio sentido de *fan fiction*, uma vez que a ficcionalização não aparece apenas no nível da elaboração das narrativas, mas nos próprios meandros das interações de *fandom* como um todo. Trata-se, nesse sentido, de um procedimento que confirma o caráter duplo, ambíguo, palimpséstico do relato incestuoso, uma vez que a pessoa do fã, por essa via, pode ser lida tanto como mais próxima, quanto como mais distante dos acontecimentos narrados.

Como segunda recorrência, assinalo a prática de inserir, em vários momentos dos paratextos, diversos tipos de alertas ao leitor a respeito do conteúdo incestuoso, algo que acontece de variadas formas em praticamente todos os exemplos verificados. O mais usual é que apareça, nas categorizações iniciais de cada texto, uma menção explícita e destacada ao fato de ali haver incesto, o que pode ser reforçado pela sinopse (que em geral já explicita ser essa a principal causa do conflito na história) e, não raro, pelas notas iniciais dos autores. Neste último caso, a recomendação aos leitores é um pouco mais detalhada, frequentemente aconselha os não interessados a se afastarem e, por vezes, tenta justificar pela escolha do tema, apresentado em geral como uma questão de curiosidade e experimentação que se impôs sobre o usuário ou que lhe foi sugerida por outros. A ausência de avisos tem raríssimas ocorrências, que se mostram reservadas a casos em que os envolvidos no *fandom* facilmente identificam que haverá incesto ao ler os nomes dos personagens que a sinopse indica como par romântico.

No caso do *fandom* de Harry Potter, chama atenção ainda a menção, em alguns casos, a desafios propostos em certos fóruns com foco no incesto: no texto *Perdas*, que também compõem o *corpus*, por exemplo, a segunda nota da autora, reproduzida a seguir, menciona um concurso temático de *fan fictions* de um fórum, cuja proposta era justamente a de desenvolver um romance incestuoso: “N/A²: Escrita para o *I Challenge de Incesto* do fórum *Marauder's Map*, utilizando o item: 10. Ter dois romances ao mesmo tempo, sendo um o incesto” (FANFICTION.NET, 2011b, Capa). A recorrência de indicações desse tipo sugere que não é incomum a certos segmentos do *fandom* propor a escrita do incesto como desafio literário aos

escritores interessados, o que ilustra um possível reconhecimento, pelos *fandoms*, do caráter complexo e sofisticado que algumas dessas narrativas podem assumir.

Outra marca dessa sofisticação está nos padrões narrativos de modo e de voz empregados. Os exemplos investigados são compostos por narrativas homo e heterodieéticas, e alguns casos que alternam entre uma e outra voz narrativa, a depender dos acontecimentos contados em cada segmento do texto. Em termos de modo, porém, a quase totalidade das *fan fictions* de incesto lidas (seja em vista do *corpus* da pesquisa, seja, aliás, em minha experiência pessoal com *fandoms*) é apresentada em focalização interna, com grande destaque para os pensamentos dos personagens envolvidos na transgressão. Em boa parte dos casos, o ponto de vista adotado permanece fixo, de modo que a história revela a evolução psicológica do conflito entre o personagem e o interdito, muitas vezes expresso, de forma bastante habilidosa, por meio do discurso indireto livre, cujo efeito é o de aproximação entre as instâncias de narrador/narratário e o pensar da personagem. No entanto, são igualmente expressivos os textos em que a perspectiva é variável, de modo a conduzir o leitor através dos pensamentos e sentimentos de diversos dos personagens. Este procedimento costuma ser acompanhado pelo uso intenso do discurso reportado, que por vezes toma quase toda a narrativa, em forte tendência à dramatização. Diversas *fanfics* chegam mesmo a acrescentar indicações quase que equivalentes às rubricas teatrais, assinalando sobre quem incide o foco narrativo de cada fragmento do texto por uma marca direta, como “Justin Bieber PoV” [*point of view*, “ponto de vista”].

Finalmente, chamam atenção os diferentes graus e mecanismos narrativos de explicitação da relação incestuosa observáveis em cada um dos tipos de *fanfic* aqui discutidos. No que chamei de grupo A, analisado por primeiro, a inserção gradual das cenas incestuosas na narrativa revela certa preferência por cenas de gradativa insinuação sexual, em vez de rápida progressão ao relato erótico direto. Este, quando vem a ocorrer, só se dá em um momento mais desenvolvido da narrativa, após diversas passagens focalizadas sobre os sentimentos conflituosos de cada personagem em questão. Por outro lado, as *fanfics* do que chamei de grupo B não hesitam em retratar logo de início a concretização da transgressão, de forma em geral gráfica, minuciosa, intensa e, no mais das vezes, violenta. Nota-se, quanto a este segundo grupo de textos, certa propensão à retratação de cenas de abuso, estupro, manipulação e violação dos mais variados graus, incluindo situações de intensa agressão psicológica e física. O caso da *Fic do Cérebro* talvez seja o mais extremo, mas não deixa de haver outros, como um último excerto, que optei por trazer para encerramento deste capítulo de análise.

Trata-se de um trecho da *fic* intitulada *Relatos*, também inspirada na família Malfoy, aqui apresentada pela voz de Draco, que conta diversos momentos de abuso de Lucius sobre ele ao longo de toda a sua infância e adolescência. Neste primeiro trecho, o menino de 7 anos, após ser violado pelo pai, tenta *contar* sua história à mãe:

De repente, vieram as cócegas. Com elas, carícias indesejadas, primeiro com ambas as mãos, e ainda eram quase inocentes. Mas quando completei sete... Enquanto uma esquadrinhava cada milímetro do meu corpo com uma fome insaciável, outra lhe acariciava.

Na manhã seguinte, quando me vi a sós com ela contei-lhe tudo aos soluços. Minha resposta? Uma bofetada. E a afirmação indignada aos berros que jamais deveria blasfemar contra meu pai. Contra o nome dos Malfoy. (FANFICTION.NET, 2010)

No trecho que segue, após outros 7 anos de entremeados por abusos, a violência do pai se derrama também sobre Cissy (Narcissa), a mãe do garoto, da qual o homem dispõe ao mesmo tempo em que violenta o filho:

No fim do quarto ano, nas férias, mais uma vez recebi o que ele [o pai] tinha como idéia de presente. Quando ele quase arrancava meu pijama, eu ainda insistia em colocá-lo nessa altura do campeonato, ela [a mãe] entrou sem bater. Estava perguntando-lhe no que ele precisava dela ali, quando se deu conta do que presenciava. Lágrimas lhe brotaram ao rosto. Era obrigada a encarar a realidade que há quase uma década ela pretendia fingir que não existia. Ia se retirar, aos arrancos, mas ele não permitiu. Com um feitiço lacrou as portas de madeira, e próximo à cama, conjurou uma poltrona para que ela sentasse. Como se ela fosse ousar desobedecê-lo. Sentou-se e mirava seus pés como se visse algo ali, enquanto as lágrimas rolavam-lhe o rosto. Teria ficado assim se ele lhe permitisse, mas obrigou-a a assistir. Não só estar presente, mas a assistir tudo.

Com um puxão levou minha calça embora, e com um menear de cabeça indicou-me o que eu deveria fazer. Sem deixar de encará-la um só segundo, me posicionei entre as pernas dele. Agora, era obrigado a deixar de olhá-la. Abaixei-lhe as calças, e comeci minha rotina noturna na mansão. Fui interrompido no meio. Ele retirou-me dali pelos cabelos, o sorriso sádico estampado em sua face. O olhar maníaco agora dirigido à esposa. *Porque não o ajuda, Cissy.*

Obedientemente me afastei um pouco, e ela ajoelhou-se ali também. Uma mão em cada nuca. Ele nos levou ambos a si. As bocas separadas apenas pela intumescência dele. Ora uma mais em cima, ora uma mais embaixo. E o bastardo gemendo incoerências ali. Ela se despedaçando como me despedacei há anos, e eu fazendo somente o que tinha de fazer, sem escolhas ou alternativas. Ela retirara todas que eu pudera ter tido. Fiz questão de encarar seus olhos lacrimosos, deixando passar por eles tudo o que eu sentira, tudo o que eu ainda sentia no momento. (FANFICTION.NET, 2010)

Como se vê, não se trata de uma narrativa tão exageradamente grotesca quanto à da *Fic do Cérebro*, mas o sadismo da transgressão relatada é igualmente chocante. Mais uma vez, o comportamento perverso e abusivo do pai transgride interditos diversos, uma vez que não apenas tortura sexualmente o próprio filho por anos a fio, como obriga a esposa a assistir à cena

e, para além disso, a ajudar o garoto a satisfazê-lo sexualmente. O relato, neste caso homodiegético, é marcado por um profundo desamparo por parte da vítima, que se demonstra violado tanto pela agressão física do pai, quanto pela omissão negligente da mãe.

Ao trazer este último exemplo, como encerramento para os demais, gostaria de frisar o que me parece ser a dimensão mais marcante de todos esses relatos incestuosos, através dos quais, repito, penso ser impossível passar incólume. Acredito haver nesse fragmento um elemento de inflexão bastante interessante para a discussão simbólica: o filho, nessa narrativa, não parece culpar o pai, seu agressor, pelo abuso sofrido, mas sim a mãe. Com efeito, os pensamentos do garoto afirmam que, ali, ele fazia “somente o que tinha de fazer, sem escolhas ou alternativas”, pelo fato de que “*ela* retirara todas”. A força expressiva do olhar do menino, neste caso, é tamanha, que a narrativa, talvez para equilibrá-la, sequer adentra em detalhes quanto ao ato sexual desenvolvido com o pai. Descreve-o por eufemismo, seu falo uma “intumescência” (membro...) que às bocas separava.

Na verdade, o sentimento da cena se mostra nos olhos, curiosa lembrança da dinâmica especular em que se consolida o próprio imaginário: nos olhos da mãe, o filho aprende sua falta — a dele, a dela — e o desejo assume aos poucos seus trilhamentos. Com os olhos, a ela oferece o que nunca teve, e dela demanda o que não pode dar. Aqui reeditada, a cena do olhar primordial se faz subvertida em abuso, entremeada pelo sadismo do pai, por cuja força se une o que havia de estar separado, e dá-se o incesto, mistura de corpo e papéis — como na escultura de Tunga reproduzida na Introdução. A maior violência, desse modo, não é o sexo, mas o desamparo: nesse caso, ao pai, caberia o interdizer, interditar o desejo, separar mãe e filho, bem ao contrário do que é visto na cena; à mãe, igualmente, caberia além disso acolher, e no caso de tal violência, como testemunha, fazer conhecido o trauma, reconhecer. Mas ela, em vez disso, o oculta: rechaça, recalca, em nome do nome (ironia!) da própria família, em nome do Nome-do-Pai. Com isto, talvez se reforce o sentido mais profundo que há nos contos de incesto colhidos e aqui analisados: no fundo, são isso, relatos, desejos, vivências e medos que buscam um reconhecer. Que se possa olhar para eles, talvez seja tudo o que querem estes que aqui nos escrevem.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tenho consciência de que este trabalho até o momento se constituiu de muitas questões, diversas das quais talvez não seja possível responder plenamente à luz dos dados analisados. Admito: é possível que, em algum momento deste percurso, tenha-me tomado, de fato, o desejo de esclarecer toda essa infinidade de indagações. No entanto, fui convencido do contrário pelos próprios caminhos da análise, pela complexidade de níveis associativos envolvidos no objeto estudado e, sobretudo, pelo caráter em muito inapreensível das relações entre incesto e literatura, sempre marcado por um jogo entre presenças e lacunas. Assim, as respostas que ora ofereço serão certamente bastante provisórias, insuficientes e, por que não dizer?, de certo modo palimpsésticas.

O principal objetivo que pretendia alcançar era o de caracterizar as práticas de escrita e leitura de *fan fictions* sobre incesto com base nos indícios encontrados a seu respeito em textos, paratextos e metatextos associados à sua publicação em diferentes *sites* dedicados a *fandoms*. Em muitos aspectos, penso que a discussão dos textos analisados sustenta de forma consistente alguma forma de caracterização nesse sentido, mas vejo-os, neste momento, muito mais restritos do que a princípio se me demonstravam. Foi possível, sim, por meio das análises empreendidas, descrever *um tanto* das dinâmicas de escrita e leitura desse tipo de *fanfic*, mas esse tanto corresponde às fragilidades e limitações da amostra coletada e comentada, em tudo o que há nela de contingente. A infinidade de *fandoms* cujas produções igualmente expressivas hoje circulam pelos mesmos *sites* investigados e por diversos outros precisa ser mencionada, para que a dimensão bastante reduzida deste recorte não se confunda com a vastidão do problema perscrutado. Faço desta a primeira de minhas conclusões: há muito mais *fan fictions* sobre incesto do que eu mesmo vinha a imaginar, e seus procedimentos narrativos são a tal ponto variáveis, que é a rigor impossível efetivamente agrupá-los em qualquer sorte de generalizações — o que não implica, de modo algum, que não se tracem, aqui, algumas tentativas nesse sentido, sobre as quais me detenho mais adiante.

Relembro, antes, o que nomeei de um objetivo secundário quanto a este estudo, que penso poder contemplar de maneira igualmente restrita e contingente, mas ainda assim expressiva: tencionava, com estas leituras, refletir acerca das possibilidades e limitações da literatura quanto à manifestação de desejos transgressivos na contemporaneidade. Quanto a isto, há que se sublinhar certo paradoxo: de um lado, a literatura como espaço intermediário entre ficção e vida, com curiosos e inquietantes movimentos que por um momento parecem tornar abolidas as separações entre essas instâncias; de outro a barreira intransponível do

interdito, que resiste à simbolização e, de formas as mais variadas, insiste em marcar-se, ainda que pelo vazio do não dito.

Quero desenvolver tais observações a partir de uma retomada, a título de síntese, das perguntas de pesquisa, junto àquilo que, no momento, afigura-se como possível resposta a cada uma delas. Perguntei-me, a princípio, o seguinte:

1. Que elementos da narrativa familiar construída pelas fan fictions analisadas revelam-se opacos em cada caso, e em que medida constituem, por sua ausência, um indicativo daquilo que escapa à manifestação literária?

Trata-se de uma questão extensa, que pode ser respondida em dois eixos: primeiro, a partir das ausências significativas que se marcam nas propriedades dos mecanismos narrativos empregados pelos textos lidos; depois, com maior minúcia, com base numa compreensão psicanalítica quanto ao recalçamento, a literatura e a sublimação em geral.

De início, cabe sintetizar o que a última seção da análise apresentou em detalhe: que as narrativas aqui estudadas correspondem a uma variedade de aspectos da teorização de Genette (1979) acerca do discurso narrativo, principalmente quanto ao modo e à voz. Há, entre os exemplos coletados, tanto narrativas homo como heterodieéticas, que abordam, em geral sob focalização interna, a vivência de inúmeras situações de incesto entre pais e filhos, entre irmãos, entre primos. O tratamento dos pensamentos e sentimentos desses personagens inclui procedimentos em que a instância narrativa está menos delimitada, como o discurso indireto livre, e mecanismos de dramatização que, em algumas histórias, indicam forte inspiração audiovisual. Em ambas as formas, a ausência mais evidente é a do outro: ao focalizar-se em personagens específicos, o relato nos mostra os sentimentos e pensamentos dos demais como ocultos, quase que inacessíveis, criando o que Genette (1979, p. 199) aborda, ao analisar a escrita de Proust, como “ser de fuga”, que ele afirma ser, por definição, o ser amado, com o qual os protagonistas amantes não costumam ter contato senão através do mistério e do ocultamento.

Ainda nesse sentido, a montagem do dispositivo cênico, marcada de forma mais notável nos textos do portal *Spirit Fanfics* a respeito de celebridades, dá mostras de querer conduzir o narratário quase que para dentro da história, como se vivenciasse os eventos no mesmo espaço e momento em que ocorrem, acompanhando o protagonista em suas percepções e dúvidas. Da mesma forma, igualmente imersivo é o mergulho psicológico nos pensamentos e fantasias dos personagens da saga Harry Potter, foco principal dos textos coletados no portal

FanFiction.net. O que salta aos olhos, em todos os casos, são tentativas de aproximação entre narrador e narratário, entre personagens e leitores, entre diegese e realidade, numa complexa transgressão de fronteiras entre mundos. O ocultamento, neste caso, é da pessoa por trás da tela, como se verá por ocasião da discussão dos protocolos sublimatórios aí engendrados.

Ademais, há que se considerar as variações de tempo das narrativas, sobretudo quanto à duração e ritmo de apresentação dos acontecimentos. Trata-se de um dos aspectos de diferença indicados pela análise comparativa entre o que batizei, muito genericamente, de *fanfics* dos grupos A e B. As do primeiro tipo (A) parecem preocupar-se com a inserção lenta, minuciosamente detalhada na trama, do conflito incestuoso, o que resulta em narrativas altamente psicológicas, em que o pensar dos personagens é reproduzido em minúcias, por vezes ocupando o texto bem mais que suas ações. Em tal dinâmica, os fatos incestuosos chegam a permanecer apenas insinuados, quase como se o texto os escondesse (expurgasse) de propósito. As do segundo tipo (B), diferentemente, retratam o incesto de forma muito mais crua e concreta, em geral altamente violenta; são as ações que ocupam o texto, e a plasticidade mimética de suas descrições beira o exagero, ocasionando, de forma inversa, um ocultamento sensível dos relatos de sentimentos, talvez pela dimensão insuportável que assumiriam em tais vivências.

Em ambos os casos, curiosamente, o excesso narrativo na representação de um familiar parece refletir a ausência de outro: à presença massiva paterna, frequentemente acompanha o silêncio da mãe; ao intenso desejo incontido entre irmãos, corresponde a distância dos pais. Excesso e ausência, por esse viés, são complementares quando se trata de incesto. Aqui, a resposta se abre à discussão psicanalítica, contemplando além da primeira, também a segunda questão de pesquisa:

2. A que componentes da discussão psicanalítica acerca do incesto podem ser associados os procedimentos de articulação significativa engendrados na produção dos textos do corpus?

Vasta resposta, admita-se, já que muitos conceitos psicanalíticos e filosóficos foram mobilizados na análise, e resta ainda um bom tanto a dizer. Em resumo, as histórias narradas apresentaram, sob diversas manifestações, muitos elementos típicos do complexo de Édipo, conforme o descreve Freud (1923b, entre outros) ao tratar do desenvolvimento sexual infantil e das condições daí resultantes. Com efeito, as fantasias que subjazem às narrativas implicam, em diferentes graus, a retratação de desejos sexuais vinculados ao contexto da família moderna, pois que vimos, em variadas formas, sentimentos, pensamentos e atitudes de irmãos e irmãs, pais e filhos, primos e primas que entre si se desejam. Também é visível, do ponto de vista

diegético, a consolidação de conflitos movidos pela rivalidade narcísica típica do cenário edípico, em que o apaixonamento por um dos familiares usualmente implica certo ódio em relação a outros que dele se aproximem. Uma tal prevalência de fantasias edípicas nessas narrativas vem a confirmar que as observações da psicanálise quanto ao complexo de Édipo, bem ao contrário do que por vezes se aponta, estão ainda muitíssimo presentes na cena cultural contemporânea, e não foram, de forma alguma, superadas.

Mas este seria tão-somente o resultado mais óbvio e previsível de qualquer observação analítica sobre as *fanfics* que abordam o incesto. Interessa, além disso, o comentário psicanalítico das próprias práticas de escrita e circulação desses textos, ponto em que se concretiza o encontro entre as perguntas 1 e 2. De início, nota-se que a análise dos textos, de seus paratextos e metatextos só vem a reiterar, quanto a isso, o que a revisão teórica já indicava a respeito da relação entre a literatura e o compartilhamento de fantasias entre autores e leitores. O grau de investimento libidinal destinado tanto à criação e à manutenção das *fanfics* observadas, quanto ao envolvimento em suas dinâmicas de leitura e recepção confirma que, entre quem escreve e quem lê, há algo de intangível que circula, precisamente como indicou Freud (1908a) ao comparar o processo de escrita à brincadeira infantil, ou Sperber (2002) ao caracterizar o impulso à ficcionalização como pulsão.

Compõe o cerne dessa discussão o ensino de Lacan (1959-1960) quanto à sublimação em sua relação ao vazio de *das Ding*, especialmente conforme comentado por Safatle (2006), quando detalha o que chamou de protocolos de sublimação, que ora retomo. O primeiro deles corresponde, segundo Safatle (2006), a uma estética de desfacção do eu, em que o objeto de sublimação é apresentado como significante puro, esvaziado de seus componentes imaginários. A princípio, na análise narrativa das *fanfics* estudadas, tendo a perceber esse procedimento de esvaziamento nos mecanismos de focalização interna, já que, como afirma Genette (1979), acompanhar o ponto de vista de um personagem muito de dentro implica no ocultamento daqueles a quem se destina seu amor, por exemplo. Com efeito, a idealização típica do amor cortês, tal qual observado por Lacan (1959-1960), também se assemelha à caracterização dos objetos de desejo de boa parte das *fan fictions* analisadas. Percebi aí, porém, certa contradição, já que essa idealização se dá, em vários dos casos, não por abstração (como ocorria no amor cortês), mas sim pela própria exaltação de traços imaginários desses personagens, cujos corpos esculturais, belos olhos e rosto angelical são mencionados *ad libitum*, ou emprestados diretamente das fontes.

O paradoxo, no entanto, é apenas aparente: quando a pergunta se centra na noção de recalque (FREUD, 1915b), o excesso imaginário não pode ser visto senão como outra forma

de disfarce que recobre uma ausência. Nesse sentido, ao me perguntar pela outra cena, que fica latente em relação ao componente manifesto das narrativas lidas, pude perceber, baseado em Barthes (1957) e Genette (1982), que o empréstimo detalhado das figuras do *fandom* e de seus significantes vinha em verdade a preencher certa ausência imaginária, certo apagamento propositadamente inflingido sobre a trama do incesto. Tudo se passa como revela um dos comentários à *fanfic I hate to love my brother*: “acho que esqueci que são irmãos” (SPIRIT FANFICS, 2014). Contribui para isso, de maneira ainda mais incisiva, o procedimento de metalepse identificado quanto à autonegação dos autores e leitores, cujas escolhas de nomes de usuário de certa forma os aproximam do próprio universo diegético que vêm a ficcionalizar. Assim, a mais significativa das ausências nesse tipo de *fanfic* é a de um nome que as assine e assumam sua escrita e sua leitura, pois que escritor e leitor só se dão a conhecer sob os véus imaginários de uma já-ficção, “fanficcioneando-se” e, no excesso imaginário, apagando e ocultando ao máximo a própria imagem.

Dessa mesma natureza são os procedimentos de justificação e afastamento empregado por aqueles que publicam e leem os textos de incesto: alegam não ter o costume de tratar do assunto, indicam ter apenas traduzido de outros e chegam até a criar perfis alternativos para aquelas postagens em específico. Tudo se dá, portanto, como se a pessoa por trás da tela se fizesse apagar para que só então as próprias fantasias incestuosas pudessem se manifestar. O acesso a este humano, que ali se sublima, torna-se em tudo palimpséstico e apócrifo, figuração do vazio constitutivo do sujeito.

A metalepse dos *usernames*, sob esse viés, também deixa notar o segundo protocolo sublimatório descrito por Safatle (2006), correspondente à constituição de uma imagem que demonstra seu próprio estatuto como tal, a exemplo da anamorfose como a analisa Lacan (1959-1960). Nesse tipo de imagem, a satisfação sublimatória estaria, para Safatle (2006), no fato de que a figura criada não é idêntica da realidade que alega querer imitar, como é o caso preciso dos nomes de usuários, que evidentemente não correspondem aos verdadeiros nomes daqueles que escrevem as *fanfics*, bem como dos próprios elementos imaginários tomados por empréstimo narrativo dos textos fonte em cada *fandom*, que também não retratam exatamente o que aparentam mostrar.

Com efeito, quando se lê uma história em que Justin Bieber “interpreta” a si mesmo como um garoto apaixonado por uma irmã, no caso “interpretada” pela atriz Elle Fanning, fica evidente que nenhum dos personagens aí narrativizados é idêntico a si mesmo. Desnuda-se então o caráter ilusório do imaginário, o que nos leva a questionar qual história, afinal, está sendo efetivamente contada, e faz reconhecer o que antes parecia diegese como ficção dentro

da ficção, metadiegeese, dispositivo que amplia em um grau a distância entre vida e arte, ao mesmo tempo em que as embaralha.

Se o cantor Justin Bieber não tem uma irmã, por que a *fanfic* lhe oferece uma? Por que desenhá-la a partir de outra celebridade? Quem é, afinal, o sujeito que experimenta os desejos conflituosos aí relatados? Como entender que se leia essa história, que ela seja tão longa e tão bem comentada, se todos os envolvidos, autor e leitores, recusam-se a admitir com clareza o desejo que os move a tratar dessas fantasias? Tais questionamentos e indagações indicam que esse tipo de *fan fiction* transgride, de diferentes modos, a separação usualmente tão bem estabelecida entre diferentes níveis narrativos. Mesmo as instâncias da ficção e da realidade se contaminam mutuamente, na escrita e na leitura, de tal forma, que o efeito de estranhamento é inevitável — e, bem por isso, tão frequentemente mencionado nos comentários dos leitores. São muitos os que expressam inquietação, o que sugere aí a presença do *Unheimliche* freudiano (FREUD, 1919b), já que, no seio mesmo de algo que nos é muito familiar, encontra-se a presença estranha de um outro imaginário enquanto símbolo, curiosamente, de si próprio. As *fanfics* operariam, neste sentido, por descolamentos, substituições, como nos sonhos, em que as figuras de estranhos não raro correspondem, na fantasia, aos avatares, duplicados, de nós mesmos.

Também aí se percebe o terceiro procedimento de sublimação (SAFATLE, 2006), em que a alusão à Coisa, ao vazio constitutivo dos sujeitos, concretiza-se em jogo significativo, estética de rasura, visível, por exemplo, nas alegações reiteradas dos escritores de incesto: “não costumo escrever essas histórias, mas escrevi esta”; “não gosto de incesto, mas estou gostando dessa vez”, “publiquei esta *fanfic*, mas ela não é minha, é mera tradução, tanto que criei uma segunda conta somente para postá-la”. O “mas” adversativo, em todos esses exemplos, aqui inspirados em comentários semelhantes recorrentes no *corpus*, revela-se significativo de embaralhamento, como o trocadilho em *mindfuck*. A *Fic do Cérebro*, por exemplo, pode ser vista nesse sentido como um imenso procedimento de rasura, raspagem palimpséstica, sobre uma cena de violência incestuosa, uma vez que o pai, sedento pelo prazer violento, não estupra o próprio filho, mas seu cadáver. Nesse sentido, o jogo de transgressões vai riscando a si mesmo: não é *mais* só sadismo, é coprofilia; não é *mais* só coprofilia, é “corpofilia”, necrofilia, pois que a morte se faz presente; e a rigor, ao final, será que é possível falar em incesto sobre o corpo de um filho já morto? Assim, a sublimação parece presentificar-se, quanto a este aspecto, pela constante quebra dos limites do dizer, continuamente reposicionados a cada transgressão relatada, pelas quais leitor algum passa tranquilo. *Mindfuck*.

Como se vê, já estamos na seara da terceira pergunta de pesquisa, cuja reprodução reservei para este momento, a fim de embasar o questionamento ético proposto desde o início desta pesquisa com relação às abordagens pedagógicas das práticas de *fan fiction*:

3. *De que forma os autores e leitores dos textos analisados posicionam-se em relação aos escritos sobre incesto, por ocasião de sua publicação e da elaboração de comentários a seu respeito?*

Não é necessário redescrever exaustivamente as formas do constrangimento evidente nas diferentes notas de autores e nos comentários chocados de leitores que parecem relutar em aceitar o próprio interesse por narrativas como essas (“esse tipo de coisa”). Em muitos casos, tais *fanfics* são associadas à insanidade, a tendências doentias e a comportamentos perversos; em outros tantos, parece ocorrer certa alienação ao desejo, e o leitor se abandona ao esquecimento, ou à atitude algo conformista de quem percebe que gosta mas não se atreve a imaginar o porquê. Os percalços desse envolvimento também se operam pela tentativa direta de diálogo com o autor: há elogios ao texto, por vezes críticas, sugestões ao enredo, indicações motivacionais (continue!) e pedidos os mais variados.

São raros os casos em que o estranhamento inicial conduz a uma busca por entendimento — e, não obstante pouco frequentes, estão no *corpus* comentários que revelam uma tendência à tentativa de compreensão das próprias práticas em questão (movimento que diga-se de passagem, pode ser considerado o impulso primeiro de inspiração desta tese). A esse respeito, caberá dizer, como já admite o próprio Genette (1979), citando Proust, que “(...) a obra mais não é (...) que um instrumento de óptica que o autor oferece ao leitor para ajudar a ler em si” (GENETTE, 1979, p. 260). Em algumas poucas ocorrências, essa tendência se mostra timidamente presente entre os leitores de *fanfics*, cujos comentários eventualmente revelam alguma forma de autoleitura, pautada num desejo de compreender por que uma narrativa como essas é possível e, no limite, qual é o prazer que aí se alimenta, justamente porque proibido.

Por tudo isso, há que se frisar que nem os procedimentos sublimatórios identificados, nem a complexidade narrativa de diversas das *fanfics* comentadas justificam, em meu entendimento, o uso escolar que se tem proposto para as práticas de escrita e leitura inspiradas na cultura dos fãs. Nos comentários lidos, é frequente, por exemplo, a percepção de que o texto de incesto, mesmo em sua forma mais violenta, acaba sendo descoberto em geral por acaso, uma vez que passa inalterado pelos mecanismos (inefetivos) de controle e categorização de conteúdos que os diferentes portais de publicação alegam adotar. Uma vez

lida, uma história dessas poderia ter impactos os mais variados sobre o leitor, mais ainda quando este for jovem ou adolescente.

Pode-se, evidentemente, aprender e ensinar muito com as dinâmicas de criação narrativa que sustentam as produções dos *fandoms*, sobretudo por seu aspecto multimodal, colaborativo, sofisticado quanto à organização textual e às dinâmicas de sua publicação e circulação. No entanto, não me parece responsável que a escola, a título de se aproximar do que considera “práticas da juventude”, apresente aos estudantes um universo cujos extremos ainda restam tão inexplorados. Não são todos, nem talvez sejam maioria, os jovens que já sabem o que é *fan fiction*, e não penso ser função da escola garantir tal conhecimento, cujos efeitos são imprevisíveis. Em certo sentido, vejo mesmo como bastante antiético expor adolescentes a formas de conhecimento ainda incompreendidas, sem oferecer, em contrapartida, nenhum acompanhamento que possa orientar claramente o estudante em caso de um encontro com histórias como as aqui discutidas, ou mesmo em sua trajetória por relação ao próprio desejo.

A esse respeito, considero que a amostra ora discutida ilustra suficientemente a profundidade das dinâmicas de identificação, fantasia, imaginarização e transgressão que podem ser estruturadas por meio desses textos. Como bem lembra Bataille (1957b, p. 9-10), “a literatura é a infância enfim reencontrada”, porque guarda a possibilidade de um dizer incontido, pleno, ilimitado, cujos desdobramentos com frequência transcendem as barreiras daquilo que é socialmente aceito. É bem a partir daí que pretendo responder a última de minhas perguntas de pesquisa:

4. *Que revelam, quanto ao caráter palimpséstico da escrita do incesto, as deformações e permanências observáveis na comparação entre as fan fictions analisadas e os elementos que lhes servem de fonte?*

Transformação e imitação, eis os mecanismos conjuntamente aplicados às assim chamadas “fontes” por ocasião da escrita das *fanfics*, não apenas quando o assunto é incesto, mas de forma muito evidente nesse contexto. Ao longo de todo este trabalho, defendi que a associação entre incesto e literatura assume, historicamente, formas desde sempre palimpsésticas, cuja origem parece perdida no mais arcaico dos tempos. Esta compreensão é endossada pelo fato de que, ao discutir a natureza da transtextualidade, Genette (1982) apresenta exemplos muito semelhantes, quanto aos procedimentos criativos, daqueles observados nos procedimentos derivativos que originam as *fanfics* sobre o incesto. Com efeito, não penso ser fruto de mera casualidade o fato de que o caso clássico analisado por Genette

(1982) para apresentar os mecanismos de extensão e ampliação narrativa seja precisamente o de *Édipo-Rei*...

Retomo aqui o fato de que ele discute, a respeito desta peça que é a epítome máxima da trama incestuosa, uma série de hipertextos de variadas épocas dela derivados por ampliação, a partir, por exemplo, da anexação de novos personagens (e parentes), ou do detalhamento de elementos narrativos sobre os quais o drama primeiro silencia, ou aos quais apenas alude (GENETTE, 1982, p. 102). Em sua análise, são essas ausências significativas na obra tomada por fonte que provocam, em variados momentos da história da literatura, os diferentes impulsos à ampliação, uma vez que, em relação à história de Édipo, Sófocles só dramatiza o desfecho, e as obras de Ésquilo que talvez a contivessem em maiores detalhes jamais foram encontradas (GENETTE, 1982, p. 102). Portanto, é somente por meio de seus hipertextos que o incesto edípico vem a desdobrar-se, derramando-se pelas mais diversas versões, adaptadas ao gosto neoclássico, associadas ao comentário psicanalítico, ou até entremeadas a outras dramatizações igualmente famosas, como é o caso de *Hamlet*, também hipotexto para uma infinidade de versões.

Genette (1982, p. 104) chega mesmo a mencionar dois exemplos de adaptações do *Édipo-Rei* em que figuram falas e elementos de *Hamlet*. A dinâmica, nesses casos, é muito similar à das *fanfics* que misturam, por exemplo, elementos de diferentes obras, ou diferentes celebridades, para narrativizar o incesto. O que essas considerações sugerem, à luz das análises apresentadas, é que o aparecimento de textos sobre incesto no seio de práticas hipertextuais não é puro acaso, mas um desdobramento talvez inevitável. Com efeito, incesto e palimpsesto estariam unidos por princípio, o que se percebe, primeiro, porque o que parece ter sido a primeira dramatização direta dos atos incestuosos de Édipo se encontra inacessível, em uma peça jamais encontrada; depois, porque a dinâmica mítica da hipertextualidade, palimpséstica por excelência, dá mostras de favorecer justamente os mecanismos de despersonalização sublimatória.

Toda a compreensão psicanalítica acerca da sublimação assevera seu papel preponderante enquanto um dos possíveis destinos da pulsão, mecanismo de satisfação que se distingue de outras formas de realização mais ou menos direta dos desejos que a sexualidade impõe ao humano. Se considero que escrever e ler *fanfics* sobre incesto é exemplo de sublimação, a partir dos protocolos defendidos por Safatle (2006) com base em sua leitura da obra de Lacan, faço-o por considerar que esse tipo de escrita e leitura são, acima de tudo, práticas prazerosas. Aplicam-se a elas as observações de Genette, quando, recuperando a noção de bricolagem de Lévi-Strauss, caracteriza a hipertextualidade como “a arte de ‘fazer o novo

com o velho””, que “tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos ‘fabricados’” (GENETTE, 1982, p. 144). Trata-se de um prazer análogo ao do jogo, lúdico, de modo que Genette neste ponto ecoa Freud (1908a), pois aproxima, como ele, o domínio da escrita e o da brincadeira, já que todo brincar implica aproveitar de maneiras impensadas um objeto que estava já aí. Nas palavras de Genette, “(...) o verdadeiro jogo comporta sempre um pouco de perversão. Da mesma forma, tratar e utilizar um (hipo)texto para fins exteriores a seu programa inicial é um modo de jogar com ele e de se jogar dentro dele” (GENETTE, 1982, p. 145).

O brincar narrativo, neste caso, está intimamente ligado à percepção da literatura como palimpsesto. O hipertexto, nesse sentido, talvez seja a forma literária em que esse modo tão antigo de prazer mais se revele, porque “(...) nos convida a uma leitura relacional cujo sabor, tão perverso quanto queiramos, se condensa muito bem neste adjetivo inédito que Philippe Lejeune inventou recentemente: leitura *palimpsestiosa*” (GENETTE, 1982, p. 145, grifo do autor). A esta altura, o jogo de significantes se me impõe, quase que inevitável, em face do eco entre incesto e palimpsesto, levando-me a derivá-los em brincadeira própria, em termos de “palincesto”, numa escrita-leitura “palincestiosa”. Por mais que a trajetória etimológica das palavras não seja em si determinada ou determinante, não deixa de ser prenhe de efeitos de sentido que, uma vez acionados, já não se podem mais ignorar. A título de encerramento, arrisco-me, então, na incursão aventureira de uma análise etimológica combinada entre os termos “incesto” e “palimpsesto”.

Começamos por “incesto”. Segundo Harper (2001-2019), em seu dicionário etimológico, a origem do termo está na adição do prefixo latino de negação *in* ao adjetivo *castus*, do latim, “casto” — observação aliás confirmada por Razon (1996) e por outras obras de referência (ANDERS, 2001-2019). Ainda para Harper (2001-2019), *castus*, por sua vez, significa literalmente “cortado, separado” e somente por extensão remete à pureza e à virtuosidade, enquanto condição daqueles que estejam “separados dos defeitos”³². Se avançamos, segundo o mesmo dicionário, à raiz do proto-indoeuropeu à qual *castus* demonstra vincular-se, encontramos reforçada a metáfora do corte: trata-se de **kes-*, “cortar”, presente também em outros vocábulos associados à noção de separação, como “castração”, “carecer” (no sentido de estar privado, separado de algo) ou mesmo “casta” (por alusão a uma raça ou grupo puro, que não se mistura a outros).

³² Adaptação livre para: “*from Latin, castus ‘cut off, separated’ (also ‘pure’, via notion of ‘cut off’ from faults)*”.

À luz das *fan fictions* analisadas e da teoria psicanalítica, há muito o que ler nesses traços significantes: o incesto, como negação de um corte, seria sinônimo de mistura, condição em que falha a separação entre membros, no caso, do mesmo grupo familiar. Mãe e filho, pai e filho, irmãos e primos entre si: se todas essas figuras, em princípio, permanecem unidas no seio (cesto?) da casa, o incesto seria, pois, a elevação dessa união primitiva a um extremo, para além de qualquer corte que produzisse, pela via simbólica, a separação, diferenciação e independência dos sujeitos entre si. O incestuoso seria próprio de quem não se deixa separar, do que se faz impuro, porquanto unido ao outro.

Tomemos, agora, a etimologia, para “palimpsesto”, segundo as mesmas fontes. Como sabemos a partir do próprio Genette (1982), a palavra descreve um pergaminho usado que foi raspado de modo a servir de novo à escrita, no qual entretanto permanecem visíveis as marcas de seus registros anteriores. Para Harper (2001-2019), a composição remonta à adição do prefixo *palin* (em grego, “de novo”) ao participio *psestus*, flexão nominal do verbo *psen* (em grego, “raspar, esfregar”)³³. Avançando, também aqui, às supostas raízes do indoeuropeu, encontramos para *psen*, **bhes-*, que corresponde, *grosso modo*, a “raspar” e “pulverizar” (ANDERS, 2001-2019), e, para *palin*, **kwel-*, que tem o sentido primitivo de “revolver, revirar; fazer estadia, habitar” (HARPER, 2001-2019)³⁴. Esta última raiz, curiosamente, é a que por suposto dá origem a todos os termos que remetem à noção de ciclo, bem como os vocábulos do campo semântico de “cultura”, a partir da ideia de que cultivar é revolver o solo (HARPER, 2001-2019).

Os efeitos de sentido, a partir daí, podem ser multiplicados. Se *palin* e “cultura” derivam da mesma noção arcaica relacionada ao movimento cíclico das práticas humanas, o pergaminho que se raspa (para escrever de novo) talvez possa ser lido por aproximação ao solo que se revolve (para um novo plantar). Por esse viés, poder-se-ia afirmar, de forma genérica, que escrever por sobre a raspagem de um outro texto seria um movimento próprio do humano, análogo ao gesto de aceitação da cultura, expresso por sua vez na submissão aos interditos que lhe são próprios. Desse modo, *cortar* e *raspar* se apresentam análogos: como aponta Lévi-Strauss (1947) e, de outro modo Bataille (1957a), a cultura se funda através de interditos, em especial a proibição do incesto, que implica o abandono da animalidade destrutiva, cujo resultado seria a desintegração subjetiva e social. Desse modo, executar o corte, fazer-se *castus*

³³ Adaptação livre para: “from Latin palimpsestus, from Greek palimpsestos ‘scraped again’, from palin ‘again, back’ (from PIE **kwle-i-*, suffixed form of root **kwel-* (1) ‘revolve, move round’) PIE **kw-* becomes Greek *p-* before some vowels) + verbal adjective of *psēn* ‘to rub smooth’, which is of uncertain origin”.

³⁴ Tradução livre para: “revolve, move round; sojourn, dwell”.

(separado) desta animalidade é como raspar os primeiros registros instintuais que nos constituem, para escrever sobre eles os termos de um sujeito da cultura.

Estenda-se ainda um tanto este jogo de significantes, e as implicações dessas analogias se reiteram: se em vez de *incastus*, lermos *incesto* ludicamente a partir de *in-psestus*, pensaremos a condição incestuosa como a do pergaminho não raspado, sobre o qual não se pode escrever novo texto, porquanto já manchado, marcado, em tudo preenchido por trilhamentos inevitáveis. É à cultura que cabe, portanto, a tarefa de raspar, revolver, mexer novamente, a fim de sacudir os instintos, para que, desviantes, assumam a feição ciclicamente incessante da dinâmica pulsional, para além do cesto, da casa, da família, do clã.

Após esta breve divagação, e amparado nela, retomo a descrição das *fan fictions* enquanto manifestação contemporânea de uma tendência humana primordial: a de fazer palimpsestos e, a partir das raspagens e cortes, produzir o novo com o velho. O incesto, arcaico, revela-se, aí, sempre presente, marca indelével que o pergaminho, por mais que apagado, não deixa morrer. Enquanto hipertexto, a *fan fiction* remete, assim, ao que Genette (1982) caracteriza como a incessante descoberta humana do sentido, em que mais que inventar novas formas, faz-se necessário reinvestir as antigas com novos dizeres, trazendo o arcaico a novos circuitos de significação. Emprestarei dele a impressionante imagem da hipertextualidade enquanto “Literatura em transfusão perpétua — perfusão transtextual, constantemente presente em si mesma na sua totalidade e como Totalidade, cujos autores todos são apenas um, e todos os livros são um vasto Livro, um único Livro infinito” (GENETTE, 1982, p. 147).

Eis a metáfora final deste estudo: na *fan fiction*, a literatura, consanguínea ao desejo, faz circular como sangue pulsante o jogo incessante entre interdito e transgressão. Enquanto matéria não mais que linguística, autoriza e permite à pulsão circular por entre as próprias proibições, transgredi-las sem se destruir. Entre o novo e o velho, o incesto se faz permanência, atravessa, qual furo ao real, o osso, a carne, o sangue. Há incesto no texto, na história, nos livros, para que exista na vida sem nela se constituir. No cordão que une mãe e bebê, que une o texto mais novo à sua fonte, o incesto aparece por entre; só será lido por aqueles que o souberem reconhecer.

É preciso, portanto, revalorizar a figura do leitor, e repetir Sperber (2002): a literatura, em pulsão de ficção, é experiência ímpar de “deslocamento do sujeito”, e em suas mais variadas formas sugere, mas não determina a forma como cada leitor vai experimentá-la; nesse sentido, permite uma comunicação intersubjetiva em que aquele que fala não sabe o que diz, e aquele que lê, igualmente, desconhece o que leu.

Se a afirmação parece confusa, basta que se retome um tanto das duas *fan fictions* analisadas. Evidentemente que cada um desses textos oferece seus próprios trilhamentos de experiência, enquanto caminhos mais ou menos abertos à interpretação e, sobretudo, à vivência da leitura. No entanto, diante de ambos, abrem-se possibilidades de reação profundamente distintas, a depender especificamente da forma como cada sujeito se vê lido pelo texto. Há quem se choque mesmo em face da simples insinuação do desejo incestuoso de um irmão sobre sua irmã, e há quem alegue não esboçar reação alguma à realização da necrofilia de um pai assassino por sobre o corpo do próprio filho.

O que percebo, nesse sentido, é que essas histórias, por serem atravessados pela questão do incesto, talvez se abram em maior grau que o texto comum ao questionamento a respeito de indagações filosóficas fundamentais ao erotismo do humano: sua relação à vida e à morte, aos interditos e transgressões, e o curioso papel intermediário da arte em todo esse processo. Trata-se de textos que carregam, ainda que de formas diferentes, uma possibilidade clara de conduzir o leitor a orbitar o vazio do próprio desejo, por alusão a algo de incompreensível, ao entredizer inefável da literatura, que fala sem revelar.

Ouçõ ecoar, aqui, a descrição freudiana do Bloco Mágico: na superfície desse dispositivo em formato de tábua, bastante surpreendente à época, podia-se escrever e apagar indefinidamente, sem desgastar o material traçado. Como revela Freud (1925), a magia só era possível porque o objeto se compunha de três camadas, com diferentes propriedades: a de cima, para proteger a superfície do impacto direto do estilete com que se escrevia; a do meio, para efetivamente permitir a modelação dos traços e palavras; e a da base, mais firme, para sustentar todo o conjunto, e sobre a qual ficavam marcados, ainda que acessíveis somente por investigação cuidadosa, alguns traços duradouros de todas as escritas já apagadas. Peço licença a Freud, que buscou comparar o equipamento ao sistema perceptual do aparelho psíquico humano, para aproximá-lo do que sejam, talvez, os blocos mágicos da atualidade: as práticas de escrita em ambientes digitais, como as *fan fictions*. Assim, considero poder pensar o digital como forma mais fluida tanto do Bloco Mágico, quanto do palimpsesto: sobre um texto digital, é possível escrever e apagar indefinidamente, imitar e transformar das formas mais variadas, sem que se perca nenhuma das manifestações textuais sobre as quais incidiu a criatividade do artista.

A arte, nesse sentido, como nesse instigante bloco ou no pergaminho raspado, não está nem no traço duradouro que se quis apagar sem sucesso, nem nas camadas de superfície, em que o novo se apresenta, como que a proteger e refazer o antigo: trata-se, precisamente, do que ocorre no entre, na camada limite entre o que se raspa ou se apaga e o que de novo se firma. Cabe retomar, nesse mesmo sentido, a etimologia (uma última vez...) suposta para

“sublimação”. Para Harper (2001-2019), trata-se de um vocábulo que se refere ao processo de “levantar, elevar”, ou, em latim, tornar algo *sublimis* (“sublime”), termo por sua vez entendido como aquilo “que se aproxima do limite”, segundo a associação entre o prefixo latino *sub-* (“debaixo de” ou “próximo a”) a *limen* (“borda, limiar, soleira”)³⁵. À arte, enquanto efeito da sublimação, caberia justamente o lugar do entredito, do interdito, que rodeia, pelas beiradas, o próprio limite para a transgressão. Uma formulação elevada, que toca as margens do indizível: seria isso a sublimação? Borda, margem, fronteira? Lituraterra?

Com estas novas questões, a pergunta que desde o início me acompanhou nesta pesquisa talvez seja ela própria o cerne da hesitação que nos toma, a todos, diante de *das Ding*, do Real da Coisa, em sua consistência de nada: como é possível que se inscrevam histórias como essas? E a resposta que tenho, em tudo parcial e incompleta, já que a verdade é sempre um meio dizer, faltante por si mesma, é emprestada de todos os fios teóricos que me trouxeram até aqui. Como é possível que se escrevam e *se leiam* histórias como essas? Em verdade, não é, já que ao incesto nunca coube, de fato, fazer-se contado ou ouvido: cabe-lhe apenas, como em entredito, um reconhecer. Talvez seja este o segredo daquele que o escreve e o lê: por meio dos textos de incesto, sente-se reconhecido, no fato mesmo de se fazer desconhecer.

³⁵ Tradução livre, respectivamente, para “*sublimation*”, “*to raise, elevate*”, “*sublime*”, “*sloping up to the lintel*”, “*under*” ou “*close to*” e, finalmente, “*lintel, threshold, sill*”.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Érika. *Fanfiction e práticas de letramentos na internet*. São Paulo: Pontes, 2015.
- ANDERS, Valentín (Org). (2001-2019). *Diccionario Etimológico Español en línea*. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net>>. Acesso em 25 jun. 2019.
- AZZARI, Eliane Fernandes; CUSTÓDIO, Melina Aparecida. *Fanfics, Google Docs... a produção textual colaborativa*. In: ROJO, Roxane (Org.). *Escol@ conect@d@: os multiletramentos e as TICs*. São Paulo: Parábola, 2013. (Estratégia de Ensino, 40).
- BACON-SMITH, Camille. *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1992.
- BARNES, Elizabeth. (Ed.) *Incest and the literary imagination*. Gainesville: University Press of Florida, 2002.
- BARTHES, Roland. (1957). *Mitologias*. 9. ed. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.
- BATAILLE, Georges. (1957a). *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BATAILLE, Georges. (1957b). *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BENJAMIN, Walter. (1936). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Compilação de Márcio Seligmann-Silva e Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- BIAJOLI, Maria Clara Pivato. *“Orgulho e preconceito” no século XXI: a austenmania e a fantasia do final feliz*. 2017. 358f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/322349/1/Biajoli_MariaClaraPivato_D.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2019.
- BUSSE, Kristina. *My life is a WIP on my LJ: slashing the slasher and the reality of celebrity and internet performances*. In: HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina (Eds.). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson/Londres: McFarland, 2006, p. 203-220.
- BUTLER, Judith. (1990). *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUZATO, Marcelo El Khouri; SACHS, Rafael Salmazi Sachs. Práticas hipermodais dos fãs de Glee no Tumblr: desviar para crer. *Calidoscópico*, n. 3, v. 13, São Leopoldo: Unisinos, set/dez 2015, p. 363-375. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/cld.2015.133.08>>. Acesso em 16 out 2019.

CONNELL, Jane. O silêncio da Esfinge: o erro de Édipo e a redescoberta resposta ao enigma. **Fragmentum**, n. 38, v. 2, Laboratório Corpus: UFSM, jul/set 2013, p. 45-71.

COPE, Bill; KALANTZIS, Mary (Eds.). **Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures**. Londres: Routledge, 2000.

DE CERTEAU, Michel. **The Practice of Everyday Life**. Berkeley: University of California Press, 1984.

DERECHO, Abigail. **Archontic Literature: a definition, a history, and several theories of fan fiction**. In: HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina (Eds.). **Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet**. Jefferson/Londres: McFarland, 2006, p. 57-74.

DERRIDA, Jacques (1995). **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DRISCOLL, Catherine. **One True Pairing: the romance of pornography and the pornography of romance**. In: HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina (Eds.). **Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet**. Jefferson/Londres: McFarland, 2006, p. 75-92.

DUARTE, Adriane da Silva. **Sófocles e o Édipo Rei**. In: SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FANFICTION.NET. Página inicial. Disponível em: <<https://www.fanfiction.net>>. Acesso em 14 jan. 2019.

FANFICTION.NET. **O outro lado da Lua**. Assinado por Ruby de Vallois, 2002. Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/760472/1/O-outro-lado-da-Lua>>. Acesso em 14 jan. 2019.

FANFICTION.NET. **Relatos**. Assinado por Dany Ceres, 2010. Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/2744498/1/Relatos>>. Acesso em 14 jan. 2019.

FANFICTION.NET. **Fic do Cérebro**. Assinado por Fanfics Hell, 2011a. Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/7249404/1/Fic-do-Cérebro>>. Acesso em 14 jan. 2019.

FANFICTION.NET. **Perdas**. Assinado por Draquete, 2011b. Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/7257141/1/Perdas>>. Acesso em 14 jan. 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FREUD, Sigmund (1895). **Projeto para uma psicologia científica**. In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume 1: Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

FREUD, Sigmund; BREUER, Josef. (1893-1895). **Obras completas, volume 2**: Estudos sobre a histeria. Tradução de Laura Barreto e Revisão da Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund (1897). **Rascunho L**. In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume 1**: Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

FREUD, Sigmund. (1900). **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FREUD, Sigmund. (1905a). **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 6**: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. (1905b). **Personagens psicopáticos no teatro**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 6**: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. (1907). **O esclarecimento sexual das crianças (Carta aberta ao dr. M. Fürst)**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 8**: Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. (1908a). **O escritor e a fantasia**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 8**: Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. (1908b). **A moral sexual “cultural” e o nervosismo moderno**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 8**: Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. (1908c). **Sobre as teorias sexuais infantis**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 8**: Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. (1909a). **Análise da fobia de um garoto de cinco anos [O pequeno Hans]**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 8**: Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund (1909b). **O romance familiar dos neuróticos**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 8**: Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund (1910). **Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 9**: Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FREUD, Sigmund (1912-13). **Totem e tabu**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 11**: Totem e Tabu, contribuições à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund (1914a). **O Moisés de Michelângelo**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 11**: Totem e Tabu, contribuições à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund (1914b). **Introdução ao narcisismo**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 12**: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (1915a). **Os instintos e seus destinos**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 12**: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (1915b). **A repressão**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 12**: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (1915c). **O Inconsciente**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 12**: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (1915d). **Luto e melancolia**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 12**: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (1916-1917). **Obras completas, volume 13**: Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917). Tradução de Sergio Tellaroli e Revisão da Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund (1919a). **“Batem numa criança”**: contribuição ao conhecimento da gênese das perversões sexuais. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 14**: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (1919b). **O inquietante**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 14**: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (1920). **Além do princípio do prazer**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 14**: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (1921). **Psicologia das massas e análise do eu**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 15**: Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund (1923a). **“Psicanálise” e “Teoria da libido”**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 15**: Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund (1923b). **O Eu e o Id**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 16**: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund (1924a). **O problema econômico do masoquismo**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 16**: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund (1924b). **A dissolução do complexo de Édipo**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 16**: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund (1925). **Nota sobre o “Bloco Mágico”**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 16**: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund (1930). **O mal-estar na civilização**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 18**: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (1931). **Sobre a sexualidade feminina**. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 18**: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Editora Vega, 1979.

GENETTE, Gérard. (1982). **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Excertos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HARPER, Douglas (2001-2019). **Online Etymology Dictionary**. Disponível em: <<https://www.etymonline.com>>. Acesso em 25 jun. 2019.

HARRY Potter e as Relíquias da Morte – Parte 1. Direção de David Yates. Reino Unido e Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2011. Arquivo digital (146 min).

HARRY Potter e as Relíquias da Morte – Parte 2. Direção de David Yates. Reino Unido e Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2011. Arquivo digital (130 min).

HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina. **Introduction: a work in progress.** In: HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina (Eds.). **Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet.** Jefferson/Londres: McFarland, 2006, p. 5-32.

JAKOBSON, Roman; HALLE, Morris. **Fundamentals of language.** Haia: Mouton, 1956.

JENKINS, Henry. **Textual Pouchers: television fans and participatory culture.** Nova York: Routledge, 1992.

JENKINS, Henry. (2008). **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2009.

LACAN, Jacques. (1948). **A agressividade em psicanálise.** In: LACAN, Jacques. **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques. (1949). **O estágio do espelho como formador da função do eu.** In: LACAN, Jacques. **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques (1953). **O simbólico, o imaginário e o real.** In: LACAN, Jacques. **Nomes-do-Pai.** Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques (1957). **A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud.** In: LACAN, Jacques. **Escritos.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

LACAN, Jacques (1956-1957). **O Seminário, Livro 4: A relação de objeto.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995.

LACAN, Jacques (1959-1960). **O Seminário, Livro 7: A ética da psicanálise.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2008.

LACAN, Jacques (1962-1963). **O Seminário, Livro 10: A angústia.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.

LACAN, Jacques. (1971). **Lituraterra.** In: LACAN, Jacques. **Outros Escritos.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.

LACAN, Jacques (1972-73). **O Seminário, Livro 20: mais, ainda.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LACAN, Jacques (1975-76). **O Seminário, Livro 23: O sinthoma.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

LAMB, Patricia Frazer; VEITH, Diana, **Romantic Myth, Transcendence, and Star Trek Zines.** In: PALUMBO, Donald (Ed.). **Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature.** Nova York, 1986.

LANKSHEAR, Colin; KNOBEL, Michele. **A New Literacies Sampler.** Nova York: Peter Lang, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1947). **As estruturas elementares do parentesco**. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1958). **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.

LIVEJOURNAL. **Squickfic**. Assinado por nostrademons. 2003-2006. Disponível em: <<https://nostrademons.livejournal.com/33411.html?page=12#comments>>. Acesso em 14 jan. 2019.

METZGER, Clarissa. **A sublimação no ensino de Jacques Lacan: um tratamento possível do gozo**. São Paulo: Edusp, 2017.

MOITA LOPES, Luís Paulo. Linguística aplicada e vida contemporânea. In: MOITA LOPES, L. P.; FABRÍCIO, B. F. (Orgs.). **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006, p. 85-107.

PENLEY, Constance. (1992). **Feminism, Psychoanalysis and the Study of Popular Culture**. In: BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (Eds.). **Visual Culture: Images and Interpretations**. Hanover e Londres: Wesleyan University Press, 1994, p. 302-324.

POTTERMORE. **The Malfoy Family**. 2012-2019. Disponível em: <<https://www.pottermore.com/collection/the-malfoy-family>>. Acesso em 28 jul. 2019.

RAZON, Laure. (1996). **Enigma do incesto: da fantasia à realidade**. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2007.

ROSSET, Tatiane. **Justin Bieber faz striptease em evento beneficente e é vaiado pela plateia**. Veja São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/pop/justin-bieber-faz-striptease-em-evento-beneficente-e-e-vaiado-pela-plateia-assista-ao-video/>>. Acesso em 14 jan. 2019.

RUBIN, Gayle. (1975). **The Traffic in Women: notes on the 'political economy' of Sex**. In REITER, Rayna (Org.). **Toward an Anthropology of Women**, New York, Monthly Review.

RUSS, Joanna. **Pornography for Women, by Women, with Love**. In: RUSS, Joanna. **Magic Mommas, Trembling Sisters, Puritans and Perverts: Feminist Essays**. Trumansburg: Nova York, 1985.

ROWLING, Joanne Kathleen. **Harry Potter e as Relíquias da Morte**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.

SACHS, Rafael Salmazi. **O texto digital como processo e a política como regime de enunciação: um estudo de mashups multimodais nas Jornadas de Junho**. 2015. 151 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000947297>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

SACHS, Rafael Salmazi. **Travessias hipermodais em letramentos dos fãs de Glee: da produção à reflexão metadiscursiva**. 2012. 112f. Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=54570&opt=1>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

SAFATLE, Vladimir. **A paixão do negativo: Lacan e a dialética**. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.

SAFATLE, Vladimir. **Lacan**. São Paulo: Publifolha, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de (1916). **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Escritos de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2002.

SIGNORINI, Inês. **Do residual ao múltiplo e ao complexo: o objeto da pesquisa em Linguística Aplicada**. In: SIGNORINI, Inês; CAVALCANTI, Marilda do Couto. (Orgs.). **Linguística aplicada e transdisciplinaridade: questões e perspectivas**. Campinas: Mercado de Letras, 2004. p. 99-110.

SPERBER, Suzi Frankl. Efabulação e pulsão de ficção. **Remate de Males**, v. 22, n. 2. Campinas, 2002, p. 261-289. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636168/3877>>. Acesso em 14 jan. 2019.

SPIRIT FANFICS E HISTÓRIAS. Página Inicial. Disponível em: <<https://spiritfanfics.com>>. Acesso em 14 jan. 2019.

SPIRIT FANFICS E HISTÓRIAS. **I hate to love my brother**. Assinado por Im_bitch_baby. 2014. Disponível em: <<https://www.spiritfanfiction.com/historia/i-hate-to-love-my-brother-2877888>>. Acesso em 14 jan. 2019.

SPIRIT FANFICS E HISTÓRIAS. **Regras de Fanfics**. 2016. Disponível em: <<https://www.spiritfanfiction.com/historia/termos>>. Acesso em 14 jan. 2019.

STASI, Mafalda. **The Toy Soldiers from Leeds: the slash palimpsest**. In: HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina (Eds.). **Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet**. Jefferson/Londres: McFarland, 2006, p. 111-129.

TUMBLR. Página inicial. Disponível em: <<http://tumblr.com>>. Acesso em 14 jan. 2019.

TOREZAN, Zaeila Facci; BRITO, Fernando Aguiar. Sublimação: da construção ao resgate do conceito. **Ágora**, v. XV, n. 2, Rio de Janeiro, jul/dez 2012, p. 245-258.

VARGAS, Maria Lucia Bandeira. **O fenômeno Fan Fiction: novas leituras e escritas em meio eletrônico**. Passo Fundo: Editora UPF, 2005.

VARGAS, Maria Lucia Bandeira. **Slash: a fanfiction homoerótica no fandom potteriano brasileiro**. 2011. 182f. Tese (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul.

VERAS, Viviane. **Angústia**: o pano de boca aberto. In: LEITE, Nina Virgínia de Araújo (Org.). **Corpolinguagem**: angústia, o afeto que não engana. Campinas: Mercado de Letras, 2009, p. 107-116.

VIEIRA, Trajano. Édipo: entre a razão e o Daímon. **Revista USP**, n. 46, São Paulo, jul/ago 2000, p. 88-96.

WILLIAMS, Raymond. (1989). **Recursos da esperança**. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

ANEXO – QUADRO-SÍNTESE COM DADOS SOBRE AS FAN FICTIONS PRÉ-SELECIONADAS PARA ANÁLISE.

Recomenda-se a leitura na horizontal, virando-se esta página em noventa graus para a esquerda.

TÍTULO	Meu irmão mais novo	A Toca dos Amores
AUTOR	Opsdoof	Sack
LINK	https://www.spiritfanfiction.com/historia/meu-irmao-mais-novo-3279108	https://www.fanfiction.net/s/1920934/1/A-Toca-dos-Amores
FANDOM	Justin Bieber e outras celebridades	Harry Potter
CAPÍTULOS	35	10
JUSTIFICATIVA DA ESCOLHA	Escrita fragmentada, mantém apenas os traços físicos dos personagens, coloca a mulher em posição de poder e de abusadora	Fanfiction longa e antiga, com postagens graduais. Os comentários revelam fãs que parecem ter acompanhado o processo com expectativa
TIPO DE INCESTO	Irmã e irmão.	Irmão e irmã.
NOTA DE ALERTA PARA O INCESTO	Só nas categorias.	Sim: Esta FanFic contém cenas de sexo explícito homossexual, heterossexual e cenas de incesto. Se você se sente ofendido ou não se sente maduro o suficiente para ler esse material, retire-se do site, caso contrário, boa leitura.
VOZ E MODO	Homodiegética, contada pela irmã em focalização interna. Discurso imediato (seus pensamentos desde o início) e reportado nas falas.	Heterodiegética, contada por narrador ausente, quase que completamente dramatizada (discurso reportado constante).
GRUPO / GRAU DE DETALHAMENTO	B, alto.	B, alto.

TÍTULO	Família	Detalhes	Strip my mind	Black
AUTOR	Agata Riddle	Morgana Onirica	Morgana Onirica	Morgana Onirica
LINK	https://www.fanfiction.net/s/6874472/1/Fam%C3%ADlia	https://www.fanfiction.net/s/4382264/1/Detalhes	https://www.fanfiction.net/s/5835238/1/Strip-my-mind	https://www.fanfiction.net/s/3856736/1/Black
FANDOM	Harry Potter	Harry Potter	Harry Potter	Harry Potter
CAPÍTULOS	1	1	1	1
JUSTIFICATIVA DA ESCOLHA	Texto curto, com linguagem delicada e apenas insinuações.	Linguagem delicada e insinuações, mas forte drama emocional. Narração em “ você” .	Fantasia típica: observar o corpo diferente.	Insinuações; continua o tema anterior.
TIPO DE INCESTO	Irmão e irmão.	Irmão e irmão.	Primo e prima.	Primo e prima.
NOTA DE ALERTA PARA O INCESTO	Só nas categorias. A nota indica que o texto participou de concurso.	Só nas categorias. A nota final indica que o texto participaria de concurso.	Não. Só conhecedores do <i>fandom</i> saberão.	Não. Só conhecedores do <i>fandom</i> saberão.
VOZ E MODO	Heterodiegética, discurso indireto livre. Focalização interna num dos irmãos, em seus sentimentos.	Homodiegética. Discurso imediato, focalização interna num dos irmãos, em seus sentimentos.	Heterodiegética. Discurso indireto livre, focalização interna num dos primos, em seus sentimentos.	Homodiegética. Discurso imediato, focalização interna num dos primos, em seus sentimentos.
GRUPO / GRAU DE DETALHAMENTO	A, nenhum.	A, nenhum.	B, leve.	A, leve.

TÍTULO	Thinking about	Like a brother	Smoke	Câmara escura
AUTOR	Morgana Onirica	giuli miadi black	Moony-Sensei.	Bel Weasley
LINK	https://www.fanfiction.net/s/5719967/1/Thinking-about	https://www.fanfiction.net/s/5840666/1/Like-a-Brother	https://www.fanfiction.net/s/4687880/1/Smoke	https://www.fanfiction.net/s/3460657/1/Câmara-escura
FANDOM	Harry Potter	Harry Potter	Harry Potter	Harry Potter
CAPÍTULOS	1	5	1	1
JUSTIFICATIVA DA ESCOLHA	Insinuações; continua o tema anterior.	Direta. Argumentação sobre a transgressão. Sexo.	Indireta, com referências sexuais; conflito com o nome; comparação com narcóticos.	Mostra a ancestralidade da família Black e envolve retratos.
TIPO DE INCESTO	Primo e prima.	Irmão e irmão.	Irmãos e irmão (três).	Irmão e irmão.
NOTA DE ALERTA PARA O INCESTO	Não. Só conhecedores do <i>fandom</i> saberão.	Só nas categorias. Concurso.	Sim, em nota curta.	Sim, em nota curta.
VOZ E MODO	Heterodiegética. Discurso indireto livre, focalização interna num dos primos, em seus sentimentos.	Homodiegética. Discurso imediato, focalização interna variável.	Homodiegética. Discurso imediato, focalização interna num dos irmãos.	Heterodiegética. Discurso indireto livre, focalização interna na irmã.
GRUPO / GRAU DE DETALHAMENTO	A, nenhum.	A, leve.	A, nenhum.	A, leve.

TÍTULO	Like brother, like brother	Perdas	Ruivos
AUTOR	Mila B	Draquete	Kali Yantra
LINK	https://www.fanfiction.net/s/7895446/1/Like-Brother-Like-Brother	https://www.fanfiction.net/s/7257141/1/Perdas	https://www.fanfiction.net/s/3780788/1/Ruivos
FANDOM	Harry Potter	Harry Potter	Harry Potter
CAPÍTULOS	1	1	1
JUSTIFICATIVA DA ESCOLHA	Insinuação e conflito, mas com pitadas de sugestão clara ao sexo.	Insinuação e conflito.	Sexo descrito com mais detalhamento.
TIPO DE INCESTO	Irmão e irmão.	Irmão e irmão.	Irmão e irmã.
NOTA DE ALERTA PARA O INCESTO	Sim: Aviso: Essa fanfic envolve INCESTO e homossexualidade. Não gosta, não leia. Se ler, não	Sim: Escrita para o I Challenge de Incesto do fórum Marauder's Map , utilizando o item: 10 . Ter dois romances ao mesmo tempo, sendo um o incesto.	Sim: Nota: Esta estória trata de incesto, e contém NC 17. Não aconselho ler se for menor de um metro e meio, ou se não gosta, ou pior: se seus pais não deixarem (...)
VOZ E MODO	Homodiegética. Discurso imediato, focalização interna num dos irmãos.	Heterodiegética. Discurso indireto livre, focalização interna num irmão.	Heterodiegética. Discurso indireto livre, focalização interna na irmã.
GRUPO / GRAU DE DETALHAMENTO	A, leve.	A, nenhum.	A, médio.

TÍTULO	A arte de ensinar	Metade	Crave my heart
AUTOR	Ofelia Saiph	Malu Chan	Paulo C
LINK	https://www.fanfiction.net/s/9892628/1/A-Arte-de-Ensinar	https://www.fanfiction.net/s/4822656/1/Metade	https://www.fanfiction.net/s/7317101/1/Crave-My-Heart
FANDOM	Harry Potter	Harry Potter	Harry Potter
CAPÍTULOS	1	1	1
JUSTIFICATIVA DA ESCOLHA	Mais poética que sexual.	Mistura de corpos, insinuações apenas.	Sofrência generalizada. Linguagem aristocrática. Ênfase na proibição.
TIPO DE INCESTO	Irmão e irmão, muito pequenos.	Irmão e irmão (gêmeos).	Irmão e irmão.
NOTA DE ALERTA PARA O INCESTO	Sim: AVISO: Não há cenas de natureza sexual explícitas , porém se você se sente incomodado com: relação entre dois homens ou quase-nenhuma subjetividade no que acontece entre lençóis, essa fanfiction não lhe é aconselhada . Essa fanfiction contém incesto .	Só nas categorias. Concurso.	Só nas categorias. Concurso.
VOZ E MODO	Heterodiegética. Discurso indireto livre, focalização interna num irmão.	Heterodiegética. Discurso indireto livre, focalização interna num irmão.	Homodiegética. Discurso imediato, focalização interna num dos irmãos, em seus sentimentos.
GRUPO / GRAU DE DETALHAMENTO	A, nenhum.	A, nenhum.	A, nenhum.

TÍTULO	Pureblood tradition I	Inconfundível
AUTOR	Aisling-Siobhan	Loony Black
LINK	https://www.fanfiction.net/s/3776095/1/Pureblood-Tradition-I-Portuguese	https://www.fanfiction.net/s/2189676/1/Inconfund%C3%A9vel
FANDOM	Harry Potter	Harry Potter
CAPÍTULOS	1	1
JUSTIFICATIVA DA ESCOLHA	Mesmo pairing da fiz do cérebro. Descrição detalhada do sexo. Abuso: o pai “ ensina o filho” .	Romance idealizado. Não se concretiza.
TIPO DE INCESTO	Pai e filho.	Irmão e irmã.
NOTA DE ALERTA PARA O INCESTO	Sim.Sumário: (...) Incesto; (...) Conteúdo: Slash. Lemon NC17 INCESTO . Significa que tem cena homens se pegando e nesse caso são pai e filho fazendo sexo. Se você não gosta disso, não tem estômago, acha isso nojento de qualquer forma é melhor não ler. Então fecha essa janela. Depois não diga que eu não avisei.	Sim: Ginny PoV (ou seja, do ponto de vista dela), incesto Fred/Ginny. Não gosta, não leia! Poupe-nos de aborrecimentos... ù.u
VOZ E MODO	Alternância entre Homodiegética (narrador se apresenta) e heterodiegética (narrativa pseudodiegética, com focalização interna no garoto). Contada pelo filho.	Heterodiegética. Discurso indireto livre, focalização interna numa irmã.
GRUPO / GRAU DE DETALHAMENTO	B, alto.	A, nenhum.

TÍTULO	Relatos	A última folha dos meus outonos	O que não se conta nos livros
AUTOR	Dany Ceres	Hiei-and-shino	Mary Weasley
LINK	https://www.fanfiction.net/s/2744498/1/Relatos	https://www.fanfiction.net/s/7442408/1/A-última-folha-dos-meus-outonos	https://www.fanfiction.net/s/2227251/1/O-Que-Não-Se-Conta-Nos-Livros
FANDOM	Harry Potter	Harry Potter	Harry Potter
CAPÍTULOS	1	1	3
JUSTIFICATIVA DA ESCOLHA	Abuso, relato doloroso da vítima.	Romance idealizado. Não se concretiza.	Irmãos ensinando irmã.
TIPO DE INCESTO	Pai e filho.	Irmão e irmão.	Irmãos entre si. Irmãos e irmã.
NOTA DE ALERTA PARA O INCESTO	Sim: Gente, aviso novamente, a fic é slash-yaoi, apresenta relações entre dois homens. Também relata relação incestuosa	Só nas categorias.	Sim: Aviso: Esta fic contém cenas homossexuais e cenas de incesto.
VOZ E MODO	Homodiegética. Discurso imediato, focalização interna no filho.	Homodiegética. Discurso imediato, focalização interna variável entre os irmãos.	Heterodiegética. Discuso reportado. Focalização interna variável entre os personagens.
GRUPO / GRAU DE DETALHAMENTO	B, extremo.	A, leve.	B, alta.

TÍTULO	O outro lado da lua	Heroine
AUTOR	Ruby de Vallois.	flourinex
LINK	https://www.fanfiction.net/s/760472/1/O-outro-lado-da-Lua	https://www.spiritfanfiction.com/historia/heroine-8982328
FANDOM	Harry Potter	Justin Bieber e outras celebridades
CAPÍTULOS	1	16
JUSTIFICATIVA DA ESCOLHA	Pai abusando do filho. Lucius e Draco Malfoy.	Celebridades como familiares. Textos curtos com cenas diretas de sexo. Cada capítulo com um título de música.
TIPO DE INCESTO	Pai e filho.	Irmão e irmã.
NOTA DE ALERTA PARA O INCESTO	Sim: BEM! Esta é uma fic meio dark, meio sabe, depressiva! É sobre o Draco e o que ele pensa sobre o pai, mas cuidado, gente, tem INCESTO! → Isso! Vc ouviu! Draco e Lucio!!! AH! Read/review, ok? Por favor!;_;	Sim: Ela nunca imaginou que veria tantas mortes, tantos sofrimentos e nunca imaginou que se apaixonaria por seu irmão.
VOZ E MODO	Heterodiegética. Discurso indireto livre, focalização interna no filho.	Homodiegética. Discurso imediato, focalização interna variável, dramatização.
GRUPO / GRAU DE DETALHAMENTO	B, leve.	B, alta.

TÍTULO	I hate you	O Proibido
AUTOR	Barbelieber	LunArtic
LINK	https://www.spiritfanfiction.com/historia/i-hate-you-1159816/capitulo1	https://www.spiritfanfiction.com/historia/o-proibido-3974945
FANDOM	Justin Bieber e outras celebridades	HISTÓRIA ORIGINAL
CAPÍTULOS	47	27
JUSTIFICATIVA DA ESCOLHA	Celebridades como familiares. Ponto de vista feminino.	História original, sem ser fanfic, publicada no contexto destas.
TIPO DE INCESTO	Irmão e irmã.	Irmão e irmã.
NOTA DE ALERTA PARA O INCESTO	Só nas categorias.	Sim, INDIRETA: Pra quem não sabe, tenho outro perfil aqui no spirit onde posto minha fic original e algumas poesias. Esse aqui é um perfil antigo que resolvi ressuscitar por causa dele: O Proibido. Afinaaal, como é uma história com um tema BEM mais adulto, resolvi postar em outro perfil, caso algo dê errado hehe.
VOZ E MODO	Homodiegética. Discurso imediato, focalização interna na irmã.	Homodiegética. Discurso imediato, focalização variável.
GRUPO / GRAU DE DETALHAMENTO	A, média.	B, extremo.

TÍTULO	Our Love is My perdition	The A team
AUTOR	MatheusF	americancherry_
LINK	https://www.spiritfanfiction.com/historia/our-love-is-my-perdicion-5310759	https://www.spiritfanfiction.com/historia/the-a-team-larry-stylinson-fanfiction-2174118
FANDOM	Maze Runner	One Direction
CAPÍTULOS	77	50
JUSTIFICATIVA DA ESCOLHA	Adolescente apaixonado pelo irmão, em conflito. Aparente uso do fandom como pretexto.	Divisão da sociedade em castas de homens, o que define previamente os papéis sexuais.
TIPO DE INCESTO	Irmão e irmão.	Pai e filho. Universo alfa/ômega.
NOTA DE ALERTA PARA O INCESTO	Sim: Todo forma de amor é aceita, desde que seja verdadeira. Eu acreditava nisso, como muitos acreditaram, mas com o passar do tempo as coisas vão mudando e você vai entendendo o quanto isso não passa de uma mentira. As pessoas te julgam por amar uma pessoa do mesmo sexo ou por amar seu irmão.	Sim: Harry e Louis eram opostos em tudo, e talvez isso tenha colaborado para que a linha fraternal tenha sido ultrapassada.
VOZ E MODO	. Discurso imediato, focalização interna variável, dramatização. Analepses e mudança para heterodiegese.	. Discurso imediato, focalização interna variável, dramatização. Analepses e mudança para heterodiegese.
GRUPO / GRAU DE DETALHAMENTO	A, alto.	A, alto.

TÍTULO	Forbidden	Not always wrong is wrong
AUTOR	Sweet-Demon	Baldwim
LINK	https://www.spiritfanfiction.com/historia/forbidden-3720596	https://www.spiritfanfiction.com/historia/not-always-wrong-is-wrong-8215758
FANDOM	HISTÓRIA ORIGINAL	Cameron Dallas e outras celebridades
CAPÍTULOS	45	86
JUSTIFICATIVA DA ESCOLHA	Ambiente escolar	Universo das celebridades
TIPO DE INCESTO	Irmão e irmã. Professor e aluna.	Irmão e irmã.
NOTA DE ALERTA PARA O INCESTO	Sim: Ok que eu e ele nos damos bem, mas é preciso que ele fique dando acima das minhas amigas? Ok que ele também é meu professor, mas é preciso	Só nas categorias.
VOZ E MODO	Homodiegética, contada pela irmã em focalização interna. Discurso imediato (seus pensamentos desde o início) e reportado nas falas.	Homodiegética, contada pela irmã em focalização interna. Discurso imediato (seus pensamentos desde o início) e reportado nas falas. Alto grau de dramatização.
GRUPO / GRAU DE DETALHAMENTO	B, alto.	A, alto.

TÍTULO	Cinquenta tons de incesto	My cousin is my boyfriend	My Sweet Sister
AUTOR	LaraFanfics	Gabby_Lopes	babyselenx
LINK	https://www.spiritfanfiction.com/historia/cinquenta-tons-de-incesto-6185700	https://www.spiritfanfiction.com/historia/my-cousin-is-my-boyfriend-7709331	https://www.spiritfanfiction.com/historia/my-sweet-sister-4765412
FANDOM	50 tons de cinza	Shawn Mendes	Justin Bieber e outras celebridades
CAPÍTULOS	57	63	2
JUSTIFICATIVA DA ESCOLHA	Fanfic da fanfic. Idealização da relação.	Universo das celebridades.	Universo das celebridades.
TIPO DE INCESTO	Irmão e irmã adotada.	Primo e prima.	Irmão e irmã.
NOTA DE ALERTA PARA O INCESTO	Está no título, na sinopse e nas categorias.	Sim: ♦ Se você se ofende com cenas de sexo, violência psicológica, relacionamentos abusivos e alguns tabus tal como incesto, aconselho que deixe de ler. Mas ainda assim acho que deveria dar uma chance.	Sim: Como podem ver, a fanfic é de incesto então se não gosta, já para por aqui ok :)
VOZ E MODO	Heterodiegética. Focalização interna variável. Discurso reportado e alto grau de dramatização.	Homodiegética, contada pela prima em focalização interna. Discurso imediato e discurso reportado. Alta dramatização.	Homodiegética, contada por Justin em focalização interna. Discurso imediato e discurso reportado, com dramatização.
GRUPO/ GRAU DE DETALHAMENTO	B, alto.	A, alto.	B, alto.

TÍTULO	Never Be The Same	Minha Mãe É Uma Atriz Pornô	Love and pain
AUTOR	JustinBieberPT	Bieberserelepe	Alisonn_Bieber
LINK	https://www.spiritfanfiction.com/historia/never-be-the-same-14024220	https://www.spiritfanfiction.com/historia/minha-mae-e-uma-atriz-porno-3033815	https://www.spiritfanfiction.com/historia/love-and-pain-3345810
FANDOM	Justin Bieber e outras celebridades	Justin Bieber e outras celebridades	Justin Bieber e outras celebridades
CAPÍTULOS	34	31	18
JUSTIFICATIVA DA ESCOLHA	Universo das celebridades.	Único caso de incesto entre mãe e filho.	Universo das celebridades.
TIPO DE INCESTO	Irmão e irmã que não se conheciam.	Mãe e filho.	Irmão e irmã.
NOTA DE ALERTA PARA O INCESTO	Sim:* Primeiro, essa fanfic não é exatamente um incesto, mas pode-se dizer que sim. Então, quem não gostar, fique a vontade pra não ler. A fanfic envolve sexo e muito drama familiar, quem não gosta?	Só nas categorias e na sinopse.	Só nas categorias e na sinopse.
VOZ E MODO	Alternância entre homo e heterodiegética. Focalização interna e variável.	Homodiegética. Discurso imediato, focalização interna variável entre mãe e filho.	Homodiegética, contada pela irmã em focalização interna. Discurso imediato (seus pensamentos desde o início) e reportado nas falas. Alta dramatização.
GRUPO / GRAU DE DETALHAMENTO	A, alto.	B, extremo.	B, alto.