

**DO LEITOR INVISÍVEL AO HIPERLEITOR:
UMA TEORIA A PARTIR DE *HARRY POTTER***

Ana Cláudia Munari Domingos Pelisoli

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**DO LEITOR INVISÍVEL AO HIPERLEITOR:
UMA TEORIA A PARTIR DE *HARRY POTTER***

TESE DE DOUTORADO

ANA CLÁUDIA MUNARI DOMINGOS PELISOLI

DR. VERA TEIXEIRA DE AGUIAR

ORIENTADORA

**TESE APRESENTADA COMO REQUISITO PARCIAL PARA
A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM LETRAS, NA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO DA TEORIA DA LITERATURA**

PORTO ALEGRE, JANEIRO DE 2011.

Para os meus filhos, Ingrid e Pedro Lucas, integralmente.

AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos, Ingrid e Pedro Lucas, e ao pai deles, pelos sacrifícios.

À minha família: especialmente ao meu irmão, Dimitri, e à minha cunhada, Laura, pelo apoio corajoso e carinhoso em todos os momentos; aos meus pais, Cláudio e Iolanda, minhas irmãs, Natércia e Naiurá, e meu sobrinho, Pietro, por acreditarem em mim.

À minha segunda mãe, Suzete, por ter guardado todo o amor que uma mãe pode dar a um filho para o dia em que eu, uma estranha, fosse precisar.

Às minhas orientadoras: Vera Teixeira de Aguiar, pelos momentos em que abdicou da posição institucional para ser minha querida amiga; e Thaís Flores Nunes Diniz, pela orientação voluntariada, disponibilidade e paciência impagáveis.

Às minhas mestras: Alice Therezinha Campos Moreira e Maria Luíza Ritzel Remédios, pelas histórias e conselhos, e Maria Eunice Moreira, pelo exemplo de responsabilidade e competência que pretendo sempre seguir.

Aos meus amigos: à Socorro, pelo ombro mais aconchegante, pelas palavras mais confortantes e pelo abraço mais seguro que uma amiga pode desejar. Ao Maurício, pela correção *tecnológica*. Ao Alan, Ana Paula, Annete, Dani, Gabi e Paula, pela companhia, carinho e bom humor de todas as horas.

Aos profissionais da FALE: Carmem, Isabel, Manoel, Mara e Miriam, que fazem sempre mais do que a obrigação que lhes cabe, e porque sabem sorrir.

Às instituições: PUCRS, CAPES e UFMG.

Ao Antonio, porque ficou.

“Nesse campo ambíguo entre a posse e o reconhecimento, entre a identidade imposta por outros e a identidade descoberta por si mesmo, reside, no meu ponto de vista, o ato de ler.”

Alberto Manguel

RESUMO

As novas tecnologias de comunicação e a convergência das mídias no espaço da internet vêm transformando as práticas de seus usuários – cibernautas, consumidores, receptores, leitores de todos os tipos de textos – que, munidos de um canal de resposta, agora têm a possibilidade de responder a eles, criando e interpretando objetos. Essa confluência no ambiente virtual apaga as fronteiras entre textos e mídias, arte e entretenimento e informação e, ainda, entre as instâncias de produção e recepção. O leitor juvenil, hábil no manejo dessas tecnologias, torna-se o modelo de hiperleitor: aquele que realiza a leitura fragmentada e dispersa do ciberespaço, a hiperleitura. A escrita de fanfictions é uma de suas práticas que possibilita entrever as transformações do campo da leitura, quando, no computador, ler e escrever se tornam atividades imbricadas. Essa prática, aqui chamada de escreitura, envolve a utilização de redes de interpretação e divulgação de textos escritos por fãs dos mais variados gêneros e nas mais variadas mídias, entre eles, a série *Harry Potter*. A obra de J. K. Rowling tornou-se o hipotexto principal para a escreitura, pela apresentação de um universo altamente lacunar, que convida à criação. Este trabalho une as teorias da Estética da Recepção, da Intermidialidade e da Crítica, relacionando as estratégias do texto *Harry Potter* à convergência de mídias e à possibilidade que os meios oferecem à leitura-escritura como motivos para a transformação das práticas desses leitores. Essas mudanças têm reconfigurado o sistema literário – autores, textos e leitores já não são mais os mesmos, quando a hipermídia é a forma de representação do mundo.

Palavras-chave: Literatura juvenil. Harry Potter. Convergência de mídias. Hiperleitor.

ABSTRACT

New communication technology and media convergence in the internet environment have transformed its users' habits – internet surfers, consumers, receivers, readers of all kinds of texts – who now have access to channels that allow them to have the possibility of replying, creating and interpreting objects. This confluence in the virtual environment erases borders among texts and media, art, entertainment and information and also between the means of production and reception. The teenage reader, who's skilled when dealing with technology becomes the model of the hyperreader: the one who is able to read fragmented texts, scattered in the cyberspace, the hyperreading. Fanfiction writing is one of this reader's practices and an example of reading transformation: now, when using the computer, writing and reading happen together. This latter practice, writing-reading, uses interpretation networks and the disclosure of written texts by fan of various pieces, such as the Harry Potter series, in several kinds of media. The pieces by J. K. Rowling have become the main source of hypotext for writing-reading, as they present a universe full of gaps, which lead the reader towards creation. This paper gathers theories of Reception Aesthetics, Intermedia and Literary Studies and approximates the strategies used in the Harry Potter books, media convergence and the possibility of media enabling writing-reading as a way of transforming the reader's habits. These changes have reshaped the literary system – authors, texts and readers are no longer the same, as hypermedia is the only way of representing the world.

Key-words: Literature for teenagers. Harry Potter. Media convergence. Hyperreader.

SUMÁRIO

TRÊS TEORIAS EM BUSCA DE UMA IDEIA	9
1 A SÉRIE HARRY POTTER	24
1.1 Os livros.....	25
1.2 A fanatic fiction.....	41
2 A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO	51
2.1 Do leitor de papel ao leitor invisível	52
2.2 O leitor de papel	68
2.3 O leitor invisível	89
3 A INTERMIDIALIDADE.....	117
3.1 Da resposta intertextual à intermidiática.....	118
3.2 O hiperleitor	144
3.3 O leitor visível	163
4 A CRÍTICA: UM OBJETO HÍBRIDO	193
4.1 Da interpretação à escrileitura	194
4.2 O escrileitor	214
UMA IDEIA EM TRÊS TEORIAS	236
REFERÊNCIAS.....	251
LIVROS E PERIÓDICOS.....	251
WEBSITES E OBRAS DIGITAIS	257
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....	260

TRÊS TEORIAS EM BUSCA DE UMA IDEIA

“Um leitor ideal lê para encontrar perguntas.”

Alberto Manguel

Em 1962, quando a ARPANET¹ já era citada como uma rede galáctica, Marshall McLuhan falava, em seu *A Galáxia de Gutemberg*, de uma “caleidoscópica transformação”, que ele sinalizava pela consequência da passagem da tecnologia mecânica para a elétrica, e comparava: “O circuito elétrico não facilita a extensão das modalidades visuais em grau que de algum modo se aproxime do poder visual da palavra impressa.”ⁱⁱ Mal sabia ele que, ao relacionar a revolução da imprensa mecânica, como formadora de um público, com o advento da nova tecnologia, ele justamente antecipou a real transformação dos meios de comunicação que viria em seguida, com a criação da internet: a *revolução* do público.

McLuhan colocava em questão a mudança do meio ambiente com o entrelaçamento de culturas, já afetadas pela invenção da imprensa, sinalizando para a reconfiguração da “linha de montagem impessoal da arte”. Agregando palavras hoje bem conhecidas, como “massa” e “consumidor”, ele sabia que a sociedade seria gravemente afetada pela introdução das novas mídias, assim como o fora na passagem da cultura oral para a escrita, e, principalmente, adiantava uma revolução que, na esteira da galáxia de Gutemberg, seria também a do pensamento humano: “Quais serão as novas configurações do mecanismo e da cultura letrada ao serem essas formas mais velhas de percepção e julgamento invadidas pela nova idade da eletricidade?”ⁱⁱⁱ

¹ Sigla para a rede da ARPA – Advanced Research Projects Agency, rede entre computadores criada pelo Pentágono com o fim de proteger dados governamentais, que então não ficariam centralizados em um mesmo local. Uma observação importante: as notas explicativas, como essa, incluindo aquelas que fazem citações, e as referências das fanfictions analisadas e da série Harry Potter (HP) ficam em rodapé, numeradas; já as referências bibliográficas estão ao final de cada capítulo ou subcapítulo, em números romanos.

Podemos hoje responder à pergunta de McLuhan? Na conclusão do livro, onde ele transfere a responsabilidade dos estudos para a obra seguinte, *Understanding Media*, o “profeta das mídias”² salienta a necessidade de se examinar “o efeito da arte e da literatura”, em vista da nova configuração daquele público consumidor. O termo “efeito”, para os estudos da Teoria da Literatura, remete rapidamente à concretização da obra literária – aquilo que toma forma através da leitura. Na perspectiva em que pretendo utilizá-lo, no entanto, mesmo no contexto da Teoria do Efeito³, o conceito tem seus significados ampliados, coincidindo com as previsões de McLuhan sobre as implicações da transformação dos meios e, ainda e principalmente, no sentido de efeito como aquilo que acontece ao leitor, hoje, em sua prática leitora.

Os estudos da Estética da Recepção dependem, em tese, de testemunhos, à medida que investigam a apreensão dos textos literários, seja através de métodos histórico-sociológicos, seja teórico-textuais. No primeiro caso está a proposição de Jauss, a análise de obras numa perspectiva diacrônica, em que a crítica literária é tomada como instância leitora, pressupondo-se, assim, a compreensão e a valoração das obras em situações sócio-históricas distintas.⁴ O segundo caso é a tomada teórico-textual de Iser, em que o texto se configura como possibilidade de efeito – efeito esse que estaria ligado às concretizações por um receptor –, e a análise baseia-se no ato de leitura como forma de investigar a apreensão da obra. Ambos casos tomam os testemunhos – o texto do crítico sobre a obra ou do próprio pesquisador, quando ele assume o papel do leitor – numa perspectiva imanente, à medida que o testemunho – a interpretação ou a recepção – também é um texto.

Partindo das teorias da Estética da Recepção, que métodos seriam capazes de dar conta da assimilação por um leitor como este que, hoje, na primeira década do século XXI, navega por páginas virtuais? Se, como diz Barthes^{iv}, não é possível conceber escritores realistas como Zola e Proust em nosso tempo, visto estarmos em um mundo diferente daquele que os viu escrever, da mesma forma devemos imaginar que existe um novo leitor:

² Como McLuhan ficou conhecido.

³ Teoria proposta por Wolfgang Iser que será explicada no capítulo 2.

⁴ Esse viés é diferente da perspectiva da Sociologia da Leitura, como os trabalhos de Darnton e Scarpit, por exemplo, que buscam entender a esfera do leitor empírico e as questões sociais que permeiam sua prática leitora

um leitor que, como o próprio Barthes já proclamava, não é apenas um consumidor, mas um produtor de textos.

O que dizer de um leitor que utiliza a imaginação não apenas para ler o texto, mas para escrevê-lo? É com a intenção de alcançar esse novo receptor – um hiperleitor que eu chamo de *escreleitor*⁵ – que meu estudo pretende percorrer os seus caminhos, buscando revelar as concretizações que ele realiza através de sua escrita, ao preencher as lacunas do texto. A pergunta inicial para tal proposição reside no “como”: que teoria seria capaz de permitir entrever caminhos de leitura numa prática escrita – e não no texto –, na re-escritura ou, como sugiro, na *escreleitura*⁶? A resposta está no fenômeno que provoca a tese e, se a perspectiva metodológica é sugerida pelo corpus e pela hipótese, é possível que, em vez da consecutiva teoria, surja a presunção (mesma) de uma outra tese: a chamada para novas teorias que deem conta de um novo objeto.

O objeto de estudo de minha pesquisa é a série de narrativas *Harry Potter*, de J. K. Rowling, cujo último volume foi lançado em 2007, visto não apenas ter alcançado um grande número de leitores, mas justamente porque sua recepção configura-se de forma peculiar. No entanto, é preciso frisar que, como elemento de análise, tanto na perspectiva do texto ficcional como na produção de seu leitor, a série foi por mim eleita na medida de um exemplo claro do que vem ocorrendo no mundo da leitura e não é, de modo algum, um acontecimento à margem do mundo literário. Nem tanto porque outras obras apareceram ou foram descobertas pelos leitores, mas principalmente pelo acesso cada vez mais frequente às novas mídias pelos receptores, evidencia-se a contingência cada vez mais ampla da dissipação dos limites entre produção e consumo no campo dos produtos culturais – e entre escrita e leitura no âmbito literário.

A particularidade da recepção da série de Rowling é verificável na atitude do leitor, que tem manifestado uma resposta material à leitura: a produção de textos sobre *Harry Potter*. Essa produção invadiu a internet, por enquanto seu único suporte, e vem atraindo

⁵ Termos cujo significado eu aprofundarei no decorrer da tese, visto que justamente compõe um das hipóteses deste trabalho. Sinteticamente, o hiperleitor é aquele que lê hipermédia; o escreleitor é uma de suas instâncias, um hiperleitor que cria a partir do que lê.

⁶ Neologismo meu, feito pela aglutinação das palavras escritura e leitura, para significar a prática em que o leitor produz um objeto – escreve – a partir da interpretação de outro objeto: escreve lendo. Será aprofundado no capítulo 4.

novos adeptos a cada dia. As *fanfics*⁷ são narrativas escritas por fãs de livros, filmes, séries de televisão ou mesmo personagens favoritos, apresentando enredos os mais variados, que são postadas na internet. O que difere a fanfiction do fanzine⁸ é que aquela não está relacionada com a forma, em revista, mas ao gênero, uma narrativa. Atualmente, a fanfiction pode assumir diversas formas – música, poesia, conto – reunindo todos os objetos ficcionais criados por fãs – *songfic*, *shortfic*, embora esteja muito mais relacionada à narrativa, sua forma mais comum⁹.

Atualmente, grande parte dessas fanfics fala sobre as personagens da obra de Rowling – às vezes, inventando novos acontecimentos no mesmo espaço e tempo; em outras, procurando preencher os vazios do texto original, ou fazendo relações ou ainda desdobrando-as – e são postadas¹⁰ na rede em websites específicos ou em portais cujo foco seja a própria série *Harry Potter*.

Buscando compreender esse acontecimento, o trabalho envolve, portanto, dois aspectos que se completam: o primeiro diz respeito à opção por métodos teórico-textuais, buscando identificar no texto de J. K. Rowling os elementos que motivam essa resposta do leitor, tal como sugere Iser^v: “É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades”. No entanto, é preciso que eu estabeleça os parâmetros desse primeiro viés da proposta: o texto de Rowling deve ser considerado numa perspectiva dinâmica, que envolva o conjunto significante do texto – *tutto quanto* possa ser lido nele, o que, atualmente, supõe dizer que é muito mais do que as letras no papel.

Conforme Iser, são os vazios do texto os responsáveis por invocar a participação do leitor, prevendo, assim, determinado efeito. Esse efeito é o segundo elemento a ser

⁷ Espécie de forma apocopada de *fanatic fiction*, ou *fan fiction*, que, na tradução literal, significa “ficção de fã” ou histórias ficcionais criadas por fãs. As formas *fan fiction*, *fanfiction* ou *fanfic*, são utilizadas, mas a preferida é *fanfic*. O diminutivo *fic* também tem o mesmo sentido. A partir daqui, não utilizarei mais itálico.

⁸ “Magalhães (1993, p. 9) afirma que o fanzine (ou zine) teve seu neologismo criado, em 1941, por Russ Chauvenet, pela união das palavras inglesas *fanatic* e *magazine*: revista de fã. Inicialmente, por mimeógrafo, fotocopiadora, off-set ou impressora (laser), e hoje na Internet, teve início na década de 1930 com os boletins de troca de informação dos fãs da ficção-científica (FC), sendo que em 1930, o primeiro zine criado por Ray Palmer pode ter sido chamado de fanmag (*fanatic* e *magazine*) (MONET, 2008)”. Atualmente, fanzine é toda publicação de caráter amador feita por um fã sobre livro, filme, história em quadrinhos, etc. Os e-zines, disponíveis na internet, reúnem também artigos e outros conteúdos produzidos por fãs.

⁹ Conforme explicarei no capítulo 1.1.

¹⁰ “Postar” significa “publicar na internet”.

examinado neste trabalho e tem como objeto a produção escrita do leitor, ou as possibilidades que ele elabora para os vazios do texto através das fan fictions. Tais lacunas seriam justamente as possibilidades que o texto *Harry Potter* oferece ao seu leitor, permitindo as suas entradas e que, aqui, serão verificadas a partir do exame das zonas de indeterminação.

Dessa forma, elegi as ideias de Wolfgang Iser como substratos para a interpretação. No entanto, novamente é preciso explicar em que condições isso funciona no trabalho: o mote são as palavras “comunicação” e “efeito”. Um tanto amplo, seu sentido me possibilita pensar não apenas no resultado *strictu sensu* da leitura – a concretização de sentido –, como Iser idealizou, mas no ato de ler como um acontecimento. Os estudos de Estética da Recepção voltam-se sobre o texto (como uma estrutura esquemática em que se entrelaçam ditos e não ditos) – e lá está o leitor invisível que ela procura. A Teoria do Efeito, de Iser, insere certo grau de *visibilidade*, permitindo ao crítico evidenciar seu próprio horizonte de sentido no texto, possibilitando que ele próprio seja o leitor, tornando-se, portanto, entrevistado no texto, ao assumir posições nas lacunas. A meu ver, essa é a única forma de *praticar* a proposição teórica sem que a infinidade de concretizações possíveis (uma para cada leitor!) torne infinito o processo, ou, numa perspectiva contrária, feche o sentido, como se o texto fosse um quebra-cabeças de peças definidas.

Os termos “texto” e “efeito”, portanto, remetem a ideias que talvez não correspondam exatamente àquilo que foi pensado por Wolfgang Iser, mas que, sem contradizer, amplia seus sentidos dentro de um novo contexto. É no caminho dessas ideias que meu trabalho tem como tema a participação do leitor de *Harry Potter*: análise da recepção através do exame da produção de fanfictions. A partir de tal apreciação, surgem novas perspectivas críticas, de cuja tese o escriptor da série é apenas um indício (o melhor exemplo, talvez): a proposição de uma nova entidade, o hiperleitor, reconhecida nas práticas contemporâneas de leitura. O reconhecimento desse leitor da era da convergência de mídias envolve, certamente, a reconfiguração do próprio sistema literário, cujas instâncias imbricam-se no ciberespaço, lugar de múltiplas e quase indistinguíveis falas.

Ao desenvolver suas teorias, Wolfgang Iser debruçou-se sobre um corpus essencialmente clássico – Shakespeare, Becket, Sterne, Joyce, Faulkner são exemplos – dentro de uma concepção que reverencia aquela espécie de arte. A Literatura, para Iser, é

jogo simbólico, transgressão, irrealização do real – mas sempre numa perspectiva quase que filosófica de superação: “o espelho do homem que tenta superar a si mesmo”. Apesar de valorizar o texto, o esforço de Iser, no entanto, sempre esteve relacionado à apreciação da leitura, como prática de interação, e do leitor, instância ativa na comunicação com o texto. A abordagem comunicacional do texto, por ele formulada, permite-me pensar que sua visão dos procedimentos de leitura contemporâneos não entraria em choque com o que proponho, e que nem ele estaria surpreso com o percurso da série *Harry Potter* e seus milhares de leitores. Ele, que viveu até 2001, só pôde observar os primeiros lances do embaçamento em torno dos campos da arte, da cultura e dos meios de comunicação: a convergência midiática, que transformou a série infantil e juvenil numa narrativa transmídia.

A série *Harry Potter* já ultrapassou algumas fronteiras: suas narrativas conquistaram leitores de várias idades, foram traduzidas em 62 idiomas, publicadas e re-editadas em vários países e já venderam mais do que qualquer clássico da literatura. São campeãs de referência nos websites de busca na internet e citadas nas mais diversas mídias¹¹: desenhos animados, histórias em quadrinhos, filmes, músicas, livros. Nesse sentido, já entrou para a História da Literatura Infantil e Juvenil. Resta-nos aguardar a passagem do tempo e a inconstância da memória humana.

Conquistar leitores não é tarefa fácil, principalmente ultrapassar a fronteira cultural e linguística, como Rowling foi capaz. Suas narrativas tornaram-se um fenômeno mundial de leitura em três anos – entre 1997 e 2000, quando apenas três volumes haviam sido editados. O grande número de leitores que ela tem conquistado desperta uma grande curiosidade em relação aos motivos desse sucesso. No universo brasileiro atual, em que a leitura não é uma atividade que ocupa a preferência dos jovens – de um lado porque o livro não está ao alcance de grande parte da população, de outro porque concorre com outras opções eventualmente mais atrativas para a faixa etária, como a música, o esporte, ou mais modernas, como os videogames, o ciberespaço (sua extensa rede social e uma multiplicidade de espaços possíveis de circulação, interferência e criação que ocorrem através da internet), tevê a cabo, cinema – por que, então, *Harry Potter* é tão lido? O fato de

¹¹ Para termos uma ideia, vejamos a pesquisa no Youtube com os termos “harry potter” e “fan”: Disponível em: http://www.youtube.com/results?search_query=harry+potter+fan&aq=f. Acesso em: jan. 2011.

um livro conquistar tantos leitores gera uma série de questionamentos sobre os motivos desse sucesso: estariam no texto – na temática, na composição da trama, nas personagens, nos procedimentos do narrador? Estariam nas estratégias mercadológicas? Ou estariam justamente na resposta de seu leitor, que, atendendo a um chamado do texto, evidencia uma nova forma de concretização da leitura, coerente com a era em que vivemos?

Mesmo antes de ser publicado em língua portuguesa, e ainda sem título definitivo, o sexto volume já era tema para muitas histórias de seus leitores, que já haviam postado uma tradução na internet apenas três dias depois do lançamento em inglês. Versões para as possíveis localizações das *horcruxes* – uma lacuna do original – corriam de tecla em tecla, gerando uma série de narrativas capazes de explicar o que nem mesmo Harry conseguia entender. A morte de uma das personagens principais também promoveu uma série de especulações que envolviam encontrar nos volumes anteriores provas de que ela poderia estar viva, como desejava o leitor.

Em seguida ao lançamento do sexto livro em português, em novembro de 2005, o volume de postagens de fanfics sobre *Harry Potter* foi tão intenso que provocou congestionamentos na rede, obrigando, inclusive, que um dos websites¹² zerasse, em fevereiro de 2006, seu arquivo de *fan fictions*, passando a recadastrar seus escritores e usuários. Uma prova, talvez, das desvantagens provocadas pela efemeridade do suporte.

Além de narrativas sobre a série, há uma extensa produção de material que evoca personagens, temas, histórias paralelas, nos mais variados gêneros digitais¹³ – imagem, animação, montagem, música, poesia, filme – *hiperpovoando* o ciberespaço da internet. Também nas redes sociais multiplicam-se os fóruns de discussão e as postagens com opiniões e críticas sobre a série. Grande parte dos leitores de *Harry Potter* posta ou já postou algum conteúdo¹⁴ digital sobre a obra. E escrever narrativas é a principal forma de resposta à leitura.

¹² Isso aconteceu com o website Três Vassouras, que foi fechado.

¹³ Que poderiam ser chamados de subgêneros ou formatos – não pretendo entrar na questão. Ainda se faz necessária uma análise minuciosa sobre o conteúdo postado na internet para se chegar a mínimas conclusões sobre “gêneros digitais”.

¹⁴ O termo “conteúdo”, para as teorias da Comunicação, e neste trabalho, abrange um amplo rol de significados. Aqui, quando falo em “conteúdo”, refiro-me a tudo que envolve determinado objeto no campo do conhecimento, da informação, da ciência, da cultura e do entretenimento: o teor dos textos.

Se foi preciso uma revolução para que o escritor perdesse o monopólio da palavra¹⁵, que evidências se conflagram, agora, quando o leitor, insatisfeito talvez com a virtualidade de sua *escritura*, reveste-se também da função de indutor de ambiguidades¹⁶, recusando seu lugar no texto – justamente este: o de revertê-las?

A questão da escritura como ato contínuo do texto, compartilhada entre as entidades do autor e do leitor – morte e nascimento – em tempos distintos, foi proposta por Barthes em várias de suas teses¹⁷. A distinção entre “escrevente” e “escritor” e texto “legível” e “escrevível” foi associada à questão do processo de leitura – ao consumo ou à produção do texto pelo leitor e ao resultado equivalente: o prazer ou o gozo¹⁸. A evidência de tais ideias está em que existe um texto que provoca a escritura como única forma de atingir a significância, em que é necessário que o leitor tome para si tal papel. A ele caberia desconstruir, analisar, relacionar e propor um determinado tecido, como uma atividade primeira.

Se ainda hoje há dúvidas sobre que tipo de texto Barthes queria designar como escrevível – de produção –, em contrapartida ao extenso rol de textos legíveis – de repetição, a que ele relacionava “textos de prazer” –, não há qualquer equívoco sobre o fato de que todo esse processo ocorria durante a leitura, como forma de gerar algo único. Os textos escrevíveis, ainda, seriam aqueles que suprimem toda atividade crítica, porque, sendo produzidos sempre no ato da leitura, “o re-escrever só poderia consistir em disseminar o texto”^{vi}, num jogo infinito de inscrição de sentidos. Não é o caso do texto de *Harry Potter*, sobre o qual é possível o exercício de uma extensa atividade crítica.

¹⁵ Conforme Barthes, em *Crítica e verdade*, foi após a Revolução Francesa que, através principalmente do discurso político, o escritor deixou de ser o único a falar. (BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.)

¹⁶ Barthes, em *Crítica e Verdade*, amplia o sentido dado por Jakobson, referindo-se à constituição ambígua do literário. O texto nem ratifica nem retifica o sentido, ele é inerentemente plural. (BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.)

¹⁷ Teses que serão referidas no decurso deste trabalho.

¹⁸ Barthes estabelece a diferença entre esses dois termos: “Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* de leitura. Texto de gozo: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.” (BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 20-21.)

Barthes propunha que fosse a crítica uma segunda escrita a partir da primeira escrita do texto^{vii}; ainda assim, a linguagem seria seu único recurso, resguardada a substância do texto literário. No entanto, talvez seja possível pensar em uma crítica que se realiza não apenas pela linguagem enquanto procedimento de comunicação, mas enquanto gênero – uma segunda escrita guiada não apenas pelo prazer rompido, mas pelo desejo de realizar as possibilidades do texto servindo-se da mesma matéria que o escritor usou. Assim, o texto crítico utiliza os mesmos *objeto, meio, modo e mito*¹⁹ daquele que o originou e busca, ainda – e bem explicitamente no caso da fanfiction – o mesmo efeito, ao dirigir-se a um leitor pré-definido pela existência de um texto anterior. Ou talvez o escritor de fan fiction seja apenas um falante cuja linguagem seja a mesma de que se valeu o texto para lhe fazer perguntas, que ele responde e repete, num jogo infinito de legibilidade.

Tais questões evidenciam as mudanças no papel do leitor frente à experiência da leitura; o gesto de abrir, folhear e fechar o livro pode equivaler não mais apenas a gerar um significado ou uma possível concretização individual de uma obra, mas ser o início de um processo que pode culminar na transformação do seu sentido e interferir nos procedimentos de sua escritura. A recepção abrangeria a participação do leitor na criação – e não apenas na decodificação – do texto. Ou, como já supomos, o leitor utilizaria as mesmas ferramentas do escritor para responder ao texto – linguagem, forma e conteúdo.

A Teoria do Efeito, portanto, oferece um modo concreto de examinar a recepção de *Harry Potter*, já que permite buscar o leitor dentro do próprio texto, através do exame das estruturas que condicionam a sua participação, os lugares vazios, que, aqui, julgamos ser uma das razões principais que tornam a série de Rowling esse fenômeno de leitura.

Em pesquisa realizada como dissertação de Mestrado para esta Universidade, fiz a leitura de 346 fanfics sobre a série *Harry Potter*, buscando compreender se a produção desse tipo de texto, ao ser considerada como um elemento da recepção, seria uma forma de o leitor infantil e juvenil preencher as indeterminações da narrativa original. Utilizando as teorias da Estética do Efeito, de Wolfgang Iser, realizei uma análise do primeiro volume da série, *Harry Potter e a pedra filosofal*, com a finalidade de descrever de que forma as

¹⁹ Conforme Aristóteles, em sua *Poética*, essas são as partes que compõem a obra de *poesia* – ou os gêneros épico, trágico e dramático, em que ele classificou os textos literários.

perspectivas geridas pelo texto introduzem indeterminações. A seguir, confrontei esses vazios com a resposta do leitor, através do exame da sua produção na internet – as fanfictions – que se revelaram, enfim, uma evidente tentativa de alcançar o sentido final da obra.

No entanto, entre os entraves que se interpuseram na busca por respostas, um deles acabou por afetar os estudos que me dispunha a realizar. Na formatação do corpus, percebi que os leitores-escritores dão preferência aos temas do último volume e costumam retirar da rede virtual aqueles textos cujas teorias tenham sido suplantadas pelas novas perspectivas apontadas pelo original. Haveria uma possível ligação entre esse fato e a hipótese sugerida por esta pesquisa? Ou seja: pensar que as fanfics que permanecem postadas devem apresentar coerência com o original não significaria que estaria correta a suposição de que a escrita do leitor é motivada pelas lacunas do texto e tem como objetivo principal o seu preenchimento pelas perspectivas desse leitor?

A estrutura de apelo de *Harry Potter e a pedra filosofal* está fundada, principalmente, em duas estratégias: a segmentação do texto promovida pela autora e os procedimentos do narrador. A divisão da história em sete capítulos introduziu indeterminação no texto de duas formas: primeiro, pelo momento em que era realizado o corte; depois, porque inseria um vazio pela suspensão de informações. Ambas as formas mobilizam a entrada das estratégias do leitor, incentivando-o a produzir as conexões capazes de formar uma representação do que foi lido. O momento em que é efetuado o corte na narrativa é importante, na medida em que estabelece um marco na sequência de perspectivas apontadas pelo texto, gerando significado. Na série *Harry Potter*, esse corte foi sempre efetuado após o confronto entre o protagonista e o vilão, que consegue escapar, apontando para um determinado horizonte de sentido, que evoca tanto o retorno do mal, quanto suposições de quais novas perspectivas serão necessárias para que seja possível o retorno. Esse espaço sugere que não apenas o leitor precisa pensar, mas que também o herói necessita refletir sobre os últimos acontecimentos. A partir daí, a suspensão de informações ocasionada pela lacuna entre uma publicação e outra permitirá as inferências do leitor.

Esse era o momento em que os leitores publicavam a maioria das fanfictions – a ocasião em que o leitor estabelecia relações não apenas entre as perspectivas do volume mais recente, mas, principalmente, entre as apontadas pelos anteriores. Imaginemos que a

história fosse contada em apenas um volume: todos aqueles textos nascidos da intenção de promover e apresentar teorias para os vazios do texto existiriam? Não estou dizendo, com isso, que a escrita de fanfictions desapareceria, mas que certamente tanto o volume quanto o conteúdo desses textos sofreria uma drástica mudança. Para uma conclusão mais efetiva, seria necessária a análise da série completa.

Além disso, analisando o conteúdo dos textos dos leitores, tornou-se evidente a tentativa de impor significados dentro do fandom²⁰: muitos leitores escreviam histórias para dar a conhecer seus modos de interpretação do texto, defendendo certas ideias sobre o enredo, as personagens e todos os seus mistérios. Pensar esse contexto na perspectiva de uma mudança que vem ocorrendo nos meios e modos de reprodução e recepção de textos levou-me a imaginar não apenas um novo tipo de texto – a fanfiction, talvez como remediação²¹ do fanzine, mas em um novo modelo de leitor – esse hiperleitor do título.

Minha pesquisa origina-se, pois, na intenção de realizar a análise de toda a série de *Harry Potter*, completar as lacunas do primeiro trabalho e fazer novas perguntas diante do fenômeno – uma nova revolução no âmbito da leitura? Considerando todas essas questões, esta tese se justifica pela aproximação entre suportes tão diferentes – livro e ciberespaço –, corroborando a ideia de que ambos podem coexistir; depois, pela possibilidade de aplicação da teoria de um consagrado estudioso da recepção, como Wolfgang Iser, na análise de uma obra de sucesso comprovado junto ao público infantil e juvenil; e, finalmente, justifica-se por enquadrar-se na Linha de Pesquisa Literatura e outras Mídias, do Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura desta Instituição de Ensino.

Organizado em quatro capítulos, este texto prevê, primeiramente, a apresentação da série *Harry Potter* – detalhes sobre a produção e o lançamento e resumos – e da modalidade de escrita conhecida como fanfiction, ainda carente da observação e análise acadêmica. Nos três capítulos seguintes, discuto as questões teóricas que envolvem pensar uma nova espécie de recepção e um novo modelo de leitor a partir do exame do texto. Dessa forma, no capítulo 2, tomo a Estética da Recepção como possibilidade metodológica de análise

²⁰ Palavra que designa, em inglês, o conjunto de fãs de determinado objeto cultural ou de entretenimento, que apresenta determinadas idiossincrasias, agregados em torno de um mesmo objeto de culto. Não há equivalente em português, em que o termo mais próximo seria fã-clube, mas que não serve aqui.

²¹ Termo criado por Jay David Bolter, em *Remediation*, também utilizado por Irina Rajewsky, designando a incorporação ou a representação de um meio por outro.

imane, tanto do polo textual quanto de efeito, para encontrar a instância a que chamo de “leitor invisível” – lugar do leitor no texto, que o conclama à participação²². Aqui, substituindo o termo “implícito”, de Iser, contraponho “leitor invisível” – uma instância textual – a “hiperleitor” e “escrileitor”, seus interlocutores, que formam e respondem ao texto, respectivamente. A posterior *aparência* desse leitor se torna possível a partir da disponibilidade de um canal de resposta, realizada na convergência de mídias e no imbricamento das instâncias de produção e recepção de objetos de leitura – agora a hiperleitura²³. Os estudos de Intermidialidade surgem, assim, no terceiro capítulo, como a possibilidade coerente de enxergar as práticas contemporâneas de criação de textos e a hibridização entre mídias. Finalmente, no quarto capítulo, a releitura de Leyla Perrone-Moisés sobre as ideias de Barthes me insurge a pensar em uma das modalidades da prática hiperleitora como uma espécie diferente de texto, a escrileitura. Embora desenvolvida nos distantes anos 70, a demonstração de que a atividade crítica também se mostrava como uma ação poética²⁴ por Perrone-Moisés é, ainda, mais viável quando reunida às questões apresentadas no capítulo 3, sobre as novas formas de produção e recepção de obras artísticas e de entretenimento. Este trabalho, por tal, resume-se em unir teorias, mais do que em tecer análises, diante dos fenômenos que esfumam as fronteiras entre os campos da arte, da comunicação, da publicidade e do consumo, transformados pelas novas mídias. Cada um desses capítulos, por tal, pode ser lido isoladamente, como uma espécie de link para a ideia final, que converge para a mera observação de que algo está acontecendo no campo literário, transformação que recém começamos a configurar.

O processo de formatação do corpus da dissertação, em 2004 e 2005, impôs algumas dificuldades, como a fugacidade do ciberespaço e, principalmente, o grande volume de textos disponíveis. A forma encontrada para reduzir a uma quantia avaliável foi utilizar critérios tais como: idade (12-20), data (antes do lançamento do quarto volume), título (que iniciassem

²² No trabalho de dissertação de mestrado, fiz uma leitura intensiva, sob esse aspecto, do primeiro livro, análise que se repete aqui, já que aquele é o volume onde incidem muitas lacunas. A leitura dos volumes seguintes preocupa-se mais com a indeterminação que o fim da série não resolve, permitindo ao leitor a continuidade de suas entradas no texto.

²³ Como eu chamo a prática da leitura de hiperímia.

²⁴ Criativa, literária.

com *Harry Potter e...*, como no original), censura²⁵ (para todos os leitores). Ainda assim, o corpus tornou-se imenso: 324 textos. Atualmente, com um volume de fanfics extremamente superior, é impossível realizar a seleção dessa forma.

Por conseguinte, os critérios escolhidos são: o do website – em que escolhemos apenas um, o Fanfiction.net; da língua – português; da data – textos postados após a publicação do último volume; e da censura – textos disponíveis para todas as idades, visto a obra original ter sido classificada como infanto-juvenil. Dessa forma, quando cito números – 10 fanfics sobre Dumbledore, por exemplo, significa que eles representam um percentual – limitado por mim, de 1.111 textos – dentro daquele crescente rol – no Fanfiction.net, 491.168 textos sobre *Harry Potter* –, e que é preciso, portanto, levar em conta esse percentual, em torno de 0.23 por cento do total das fanfictions daquele site.

Em vista da grande quantidade de termos em inglês, utilizados no mundo fanficcer, sem tradução, escolhi mantê-los assim, em fonte normal, já que se tornaram usuais e não dispõem de alternativas em qualquer outra língua. Como o website Fanfiction.net é norte-americano, os escritores brasileiros já se acostumaram com esses termos, que fazem parte da rotina do fandom: fanfiction, fanfic, fic, slash, shipper, ship, drabble, songfic, fanficcer, fandom, etc. Do mesmo modo, mantenho em fonte normal os termos da área da informática que também são utilizados largamente, em inglês, por falantes de todos os idiomas, tais como: website, site, CD-ROM, smartphone, tablet, ciberespaço, internauta, e, ainda, verbos como linkar e postar. O termo “mídia” tem seu plural em “mídias” e, da mesma forma, seus derivados: intermídia, transmídia, hipermídia, multimídia, que também não são marcados como palavras estrangeiras. Alguns termos ainda circulam em áreas restritas, como os que são utilizados na publicidade – transmídia, por exemplo – e nos estudos de Intermedialidade – como intermídia –, e, ainda outros que, basicamente, inauguro na área da Teoria da Literatura, como hiperleitura e hiperleitor e, mais ainda, os reais neologismos “escrileitura” e “escrileitor”. No dicionário desta tese, todas essas palavras já são correntes, conceitos demarcados e de existência prática. A utilização de itálico propõe, além da forma usual para

²⁵ É a indicação do público a que se dirige, cujo modelo varia de site para site, mas pode ser assim resumido: G (livre), K+ (a partir de 9 anos), K (conteúdo juvenil, livre de linguagem grosseira e violência), PG-13 ou NC-13 ou T (Não recomendável para menores de 13 anos), PG-15 ou NC-15 (Não recomendável para menores de 15 anos), PG-17 ou NC-17 ou M/MA ou R (Recomendável apenas para maiores de 17 anos), R-18 ou Hentai (Não recomendado para menores de 18 anos).

os nomes de títulos de livros e periódicos, distinguir termos que são conceitos já definidos em suas áreas específicas, destacando seu sentido isoladamente na frase – a exemplo de *textual poachers* – e, ainda, indicar que o sentido do termo é denotado ou metafórico, como em *visibilidade*. O uso de aspas serve para destacar as palavras que, dentro de uma sentença, estejam sendo citadas como termos e não em seu significado, como em: “O termo “gênero” diz respeito ao enredo da história”, além da forma convencional para citações ou para o destaque de palavras e expressões correntes ou assentadas por outrens, como em “estranhamento” e “o menino que sobreviveu”.

A vontade que me guia é a de alargar as fronteiras do literário, atualizando o sistema: um *upgrade*. Há 40 anos, recém Jauss chamava o leitor para a conversa histórica. Hoje, com essa história ainda incompleta, temos meios de incluir outras espécies de “efeito” dos textos, neste panorama tão vasto, em que a literatura divide espaço com diversas formas de arte, tanto mais acessíveis quanto de mais suportes elas dispõem para existir e seu leitor para acessá-las. “Responder” tem sido uma atitude pós-moderna²⁶, quando se alardeiam os direitos das mais diversas instâncias sociais. É preciso comunicar-se, agir e interagir, participar, ser no mundo. Modificam-se as formas de respostas, mudam os textos, seus autores, suas escritas, os suportes, e seus leitores – o ser humano –, numa interação constante. Uma dessas transformações aqui está, a que me cabe analisar, como pesquisadora da literatura, interessada também em fazer parte do jogo.

ⁱ McLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutemberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977, p.15.

ⁱⁱ McLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutemberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977, p.16.

ⁱⁱⁱ McLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutemberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977, p. 371.

^{iv} BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

²⁶ Entendo aqui o pós-moderno não como categoria que a distingue – em consecução ou oposição – do moderno, mas como o momento contemporâneo, marcado pelas transformações provocadas pela convergência de mídias.

^v ISER, Wolfgang. *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS Série Traduções. Tradução de Maria Aparecida Pereira. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999., p. 10.

^{vi} BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 39.

^{vii} BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

1 A SÉRIE HARRY POTTER

“Ele vai ser famoso, uma lenda. Eu não me surpreenderia se o dia de hoje ficasse conhecido no futuro como o dia de Harry Potter. Vão escrever livros sobre Harry. Todas as crianças no nosso mundo vão conhecer o nome dele!” (Prof.^a Minerva)

J. K. Rowling

1.1 Os livros

Mais rica que a rainha da Inglaterra. Poderia ser esse o título da história de uma professora escocesa que volta arrasada de Portugal, onde fora lecionar Inglês pela Anistia Internacional. Com uma filha pequena, pouca bagagem e só ideias nos bolsos, em pouco tempo ela se transforma na escritora que mais vende livros no mundo, ao escrever uma história originalmente imaginada para as crianças. Talvez se tornasse um best-seller. Podemos enfeitar essa narrativa de contos de fadas com peripécias tais como sua obra ter sido recusada por doze editoras, ou ainda acrescentar que o enredo surgiu de algumas ideias durante uma viagem de trem que a jovem fazia, entre Manchester e Londres. Mas é a história real – e, por enquanto, apenas real – da autora da série literária *Harry Potter*, Joanne Kathleen Rowling. Mas a história que se desenvolveu de tudo isso e rendeu-lhe o título que inicia este parágrafo é outra.

O primeiro livro dessa escritora que poderia ser uma personagem, *Harry Potter e a pedra filosofal (Harry Potter and the philosopher's stone)*, foi escrito entre os anos de 1990 e 1995, principalmente a partir de 1994, quando Rowling sentava num café, embalando a filha no carrinho, para fugir do ambiente enregelante e sorumbático de seu apartamento. Ali, onde ela podia aquecer-se e à filha e não precisava comprar nada, ela começou a reunir e dar forma às anotações feitas em seu caderno durante aquela viagem a Londres, ainda antes da estada em Portugal, que viria a seguir. Naquele dia iluminado, quando chegou à estação King's Cross, a história do menino que descobre que é um bruxo aos onze anos de idade já estava mentalmente organizada. Ela imaginou dividir a história em sete livros, cada um deles contando um ano em que Harry passaria na Escola de Hogwarts para completar o curso de bruxaria. O primeiro livro, depois de ser rejeitado por doze editoras, foi publicado pela Bloomsbury, na Grã-bretanha, em 1997 e, logo depois, pela Scholastic nos Estados Unidos, e rapidamente tornou-se o livro mais vendido nesses países.²⁷

²⁷ Algumas informações são dadas pela própria autora, durante entrevista no Oprah Winfrey's Show. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=YFbS6YNGC_E. Acesso em: nov. 2010.

Joanne Kathleen Rowling nasceu em 1965, em Yate, Inglaterra, onde estudou Francês e Línguas Clássicas na Universidade de Exeter. Também morou em Paris, onde passou um semestre aperfeiçoando seu francês. Depois de formada, trabalhou como secretária bilíngue e professora em Londres. Seu emprego mais longo foi na Anistia Internacional, para a qual também lecionava inglês. Começou a escrever *Harry Potter e a pedra filosofal* em 1990, nos intervalos do trabalho. No mesmo ano, falece sua mãe, fato que ela diz ter modificado a sua vida “e a de Harry para sempre”.²⁸ Nove meses depois, foi para Portugal, onde lecionou inglês na cidade de Porto. Lá, conheceu Jorge Arantes, com quem se casou e teve uma filha, em 1993, Jessica. Com o fim do casamento, em 1994, voltou para a Escócia, onde já morava a irmã mais nova, Di. Desempregada, viveu de uma pensão do governo até encontrar um emprego como professora. Terminado o primeiro livro da saga em 1995, Rowling procurou um agente literário para cuidar da edição. Depois de uma recusa, a Christopher Little Literary Agency aceitou o papel, mas demorou ainda um ano para que uma pequena editora inglesa, a Shoolastic, fizesse uma proposta pelos direitos de edição de *Harry Potter e a pedra filosofal*. Depois disso, como a própria autora diz em seu website, “provavelmente já conheces o que aconteceu em seguida”.²⁹

Harry Potter é a personagem principal de toda a saga imaginada por J. K. Rowling. Quando o primeiro livro começa, ele está completando onze anos de idade e, justamente no dia de seu aniversário, 31 de julho (aliás, o mesmo dia em que a autora comemora o seu), descobre que é um bruxo, como eram seus pais, que não morreram de acidente como seus tios lhe contaram, mas foram assassinados pelo bruxo mais poderoso do mundo, Lord Voldemort. O vilão de nome apropriado em português³⁰ é o responsável pela cicatriz em forma de raio em sua testa. Nesse dia, Harry é convocado para a Escola de Magia de Hogwarts e fica fascinado pela chance de se livrar dos Dursley – tio Valter, tia Petúnia e o primo Duda, com os quais ele vive desde que foi

²⁸ “Something happened that changed both my world and Harry’s forever: my mother died”. Biografia da autora por ela mesma. Tradução livre. Disponível em: <<http://jkrowling.com>> Acesso em: abr. 2005.

²⁹ “And you probably know what happened next”. Biografia da autora por ela mesma. Tradução livre. Disponível em: <<http://jkrowling.com>> Acesso em: abr. 2005.

³⁰ Como Rowling utilizou muitas palavras oriundas do latim, algumas delas invocam sentidos próximos aos de nossa língua, caso de Lord Voldemort, que tem o “mort” – morte – no próprio nome, cujo som lembra vôo da morte.

deixado à porta deles, ainda bebê, por Alvo Dumbledore, o bruxo diretor da Escola, quando seus pais morreram. Os Dursley são os únicos parentes de Harry – tia Petúnia era irmã de Lilian, a mãe de Harry – e são *trouxas*, que é como os bruxos chamam aqueles que não têm poderes mágicos. Eles tratam Harry muito mal, que é obrigado a usar as roupas velhas de Duda e a dormir em um armário embaixo da escada, enquanto o primo tem dois quartos só para ele. Sob os protestos dos tios, que tinham escondido toda a verdade porque odiavam os pais de Harry, Hagrid, o guarda-caças da escola, além de contar esses detalhes da vida do menino, explica-lhe que ele deve partir para Hogwarts, ajudando-o a comprar o seu material (caldeirão, coruja, varinha e livros) e deixando-lhe a passagem do trem que o levaria até lá.

A partir daí, são narradas as aventuras de Harry, desde a partida da Estação King's Cross, plataforma 9 $\frac{3}{4}$ (9 $\frac{1}{2}$ na tradução), pelo Expresso Hogwarts, rumo à escola para o ano letivo, até a volta à casa dos tios para as férias de verão. Nesse primeiro ano, além das primeiras descobertas sobre sua identidade, seus pais e o mundo dos bruxos, Harry volta a enfrentar Lord Voldemort – ou Você-Sabe-Quem para os bruxos, que temem até mesmo pronunciar seu nome –, desaparecido desde que havia perdido seus poderes ao tentar matar Harry, ocasião em que os pais do herói morrem tentando salvá-lo. Harry, com a ajuda dos amigos Rony e Hermione, consegue vencer o bruxo, que escapa novamente, mas muito fraco e sem corpo. Simultaneamente, o bruxinho herói participa das atividades da escola e joga como apanhador no time de quadribol³¹ de sua casa, a Grifinória, uma das quatro casas em que são divididos os alunos de Hogwarts – as outras são Lufa-Lufa, Sonserina e Corvinal.

O segundo livro, *Harry Potter e a Câmara Secreta (Harry Potter and the Chamber of Secrets)*, cujos direitos de publicação já tinham sido vendidos juntamente com os cinco livros que ainda seriam escritos, foi publicado simultaneamente na Inglaterra e nos Estados Unidos, em 1998. A essa altura, a pottermania já estava instalada, e muitas crianças, jovens e adultos aguardavam a continuação da história. Harry Potter vai para Hogwarts para seu segundo ano na escola de bruxaria, depois de

³¹ Quadribol, o jogo preferido dos bruxos, consiste em rebater uma esfera para passá-la através de arcos. Seria simples se os jogadores não jogassem voando em vassouras, perseguidos por bolas rápidas como canhões. O apanhador, posição de Harry, precisa pegar o *pomo de ouro*, uma bola alada, pequena e dourada, que foge como um raio.

ter passado quase todo o verão trancado em seu quarto sem poder se comunicar com seus amigos. Na escola, novas descobertas, novos conflitos e mais um encontro com Lord Voldemort, dessa vez em seu corpo ainda jovem, depois que o seu diário enfeitiçado é aberto. Além desse inimigo, Harry tem de enfrentar outros, os discípulos de Voldemort, que agem sorrateiramente para trazer o mestre de volta, como na primeira história, quando o bruxo do mal foi ajudado pelo professor Quirrell. Dessa vez, supõe-se que Lúcio Malfoy, pai de Draco, um aluno da Sonserina – antiga casa de Voldemort, é quem possibilitou a volta do senhor das trevas. A irmã de Rony, Gina, é raptada por um basilisco³² comandado por Tom Riddle, verdadeiro nome de Voldemort, que a leva para a Câmara Secreta, esconderijo construído pelo fundador da casa Sonserina. Ajudado por Fawkes, a fênix de Dumbledore, Harry mata o basilisco e derrota Tom, que desaparece quando Harry destroi o diário, salvando Gina Weasley. Ferido, Harry é curado pelas lágrimas da fênix. Termina o segundo ano letivo, Harry e seus amigos passam nos exames e voltam para suas casas para as férias.

Em 1999, chegava às livrarias inglesas e norte-americanas o terceiro livro da série, *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*). Nunca o mercado editorial tinha presenciado tamanha busca por um livro, que já então tinha dia e hora marcados para o lançamento, com as livrarias organizando listas de reserva, e os fãs aguardando na porta, fantasiados de bruxos. O terceiro livro foi capa da revista *Time* e resenhado por Stephen King, um dos fãs da série. Nessa terceira parte, e terceiro ano letivo de Harry em Hogwarts, o bruxinho está com treze anos. Dessa vez, as descobertas sobre o seu passado são mais esclarecedoras, e ele descobre que tem um padrinho, Sirius Black, fugitivo de Azkaban, a horrível prisão para bruxos. Além de ter que enfrentar os dementadores³³, Harry pensa que o padrinho está atrás dele para matá-lo, já que todos diziam que Black havia traído os pais do afilhado, Tiago e Lilian Potter, entregando o lugar de seu esconderijo para Voldemort, antes de ter matado a sangue-frio treze *trouxas* de uma vez só, com

³² É uma figura mitológica, mistura de cobra e galo, que provoca a morte de quem a olhar nos olhos.

³³ São seres alados e sinistros que servem de guardas da Prisão de Azkaban. Cadavéricos, cobertos por um manto em farrapos, trazendo sempre uma brisa gélida, não só assustam, mas são capazes de sugar toda a alegria de quem deles se aproxima, deixando o infeliz em estado de desânimo e fraqueza. A própria Rowling associa-os à depressão, mal de que ela sofreu quando estava desempregada, escrevendo a série no frio clima escocês.

um feitiço. Depois de quase sucumbir nas mãos dos dementadores por duas vezes, cair da vassoura no jogo de quadribol, voar num hipogrifo³⁴ e enfrentar um lobisomem, Harry, sempre acompanhado dos amigos Rony e Hermione, descobre que o padrinho é inocente e que o verdadeiro traidor é o rato de Rony, Perebas, na verdade o animago³⁵ Pedro Petigrew. Mas não há como provar a verdade, e Harry ajuda o padrinho a fugir com o hipogrifo, também condenado à morte por ter ferido Draco numa aula de “Trato com as Criaturas Mágicas”. A esperança que Harry teve em morar com Sirius dura pouco tempo e ele tem de, novamente, voltar para a casa dos tios *trouxas* para as férias de verão. No entanto, Rony convida Harry para passar o resto das férias em sua casa, para que eles possam assistir juntos ao Torneio Mundial de Quadribol, uma aventura para o próximo livro da série. Talvez até lá o vilão Voldemort já esteja de volta, já que nesse episódio ele não mostrou a cara de que já nem dispõe.

Na época da publicação do terceiro livro, intensificam-se as traduções e publicações em outros países. No Brasil, os três primeiros livros foram publicados em 2000, quando já estava sendo editado o quarto, *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (*Harry Potter and the Goblet of Fire*), na Inglaterra e nos Estados Unidos, que aqui chegou em 2001. Depois de três anos de espera, quando a autora diz que se deu umas férias, o quinto livro, *Harry Potter e a Ordem da Fênix* (*Harry Potter and the Order of the Phoenix*) chega às livrarias de todo o mundo, em 2003, batendo recordes mundiais – foi o livro que alcançou o maior número de pré-vendas da história, além de alcançar o primeiro lugar na lista dos mais vendidos.

No quarto livro, Harry, agora com 14 anos, passa os últimos dias das férias com a família Weasley. Durante o jogo da Copa Mundial de Quadribol, ao qual todos foram assistir, os Comensais da Morte – seguidores de Voldemort – causam uma confusão, quando então alguém conjura a Marca Negra³⁶, projetando o sinal de Você-Sabe-Quem nos céus. Harry fica preocupado, pois já escrevera ao padrinho contando que tinha sentido sua cicatriz arder, fato que se repetira uma única vez, na presença de Lord Voldemort. De volta à escola, há algumas surpresas, como o novo professor de

³⁴ É um ser mitológico, um cavalo alado.

³⁵ Animago é um bruxo que consegue transformar-se em determinado animal, sempre o mesmo. O padrinho de Harry atinge a forma de um cão, e o pai de Harry, um cervo.

³⁶ É o símbolo de Voldemort, uma caveira entre cobras.

Defesa contra as Artes das Trevas e o fato de a Copa Anual de quadribol ser substituída por outra competição – a Taça Tribuxo, um campeonato amistoso entre as três maiores escolas européias de bruxaria: a própria Hogwarts, Durmstrang e Beauxbatons. Embora o torneio só receba alunos maiores de 17 anos, Harry é escalado pelo Cálice de Fogo³⁷, de forma certamente mágica, para competir. Nas provas, os alunos devem mostrar coragem, poder de dedução e perícia em magia. Harry enfrenta as provas ao lado de Cedrico Diggory, aluno da Grifinória selecionado da forma convencional, contra Vitor Krum e Fleur Delacoeur, de Durmstrang e Beauxbatons, respectivamente. A última prova acontece dentro de um labirinto, onde está escondida a Taça Tribuxo. Quando Harry e Cedrico conseguem alcançá-la, são transportados até um cemitério pelo portal em que ela havia sido transformada. Lá estão os Comensais da Morte, unidos a Voldemort e Pedro Petigrew, que consegue trazer seu mestre de volta à vida em um corpo – e um rosto finalmente –, através de um feitiço com o sangue de Harry. Cedrico é assassinado e Harry é desafiado para um duelo contra Você-Sabe-Quem. Mas o duelo não dá certo porque as varinhas de ambos são feitas da mesma fênix, e Harry consegue fugir, levando o corpo do amigo. Agora Harry havia sofrido a dor e a morte bem de perto, e Lord Voldemort estava à solta, embora muitos ainda duvidassem disso. O ano letivo termina, e Harry deve voltar para a casa dos Dursley, desacreditado e cheio de dúvidas.

No quinto livro, o embate entre Harry e Lord Voldemort prossegue. Dementadores procuram por Harry na rua dos Alfeneiros, e ele quase tem sua varinha confiscada por fazer o feitiço do Patrono³⁸. Dessa vez, a Ordem da Fênix, uma organização criada para combater o bruxo das trevas já antes de ele tentar matar Harry pela primeira vez, volta a reunir-se e busca Harry para ser protegido. Enquanto muitos se encontram em segredo nas reuniões da Ordem, o Ministério nega a volta de Voldemort e ameaça aqueles que dão ouvidos ao diretor de Hogwarts. Impedidos de participarem das reuniões, os alunos criam a Armada de Dumbledore, para se prepararem para o pior, aprendendo Defesa Contra as Artes das Trevas. Harry passa a

³⁷ É o sorteio mágico feito por um cálice, que seleciona o melhor aluno de cada escola entre os inscritos para competirem em um torneio.

³⁸ Magia em que o bruxo faz surgir uma espécie de “anjo da guarda” em forma animal, que o auxilia a afugentar o mal. Cada bruxo tem um patrono, o de Harry é um cervo, como era o de seu pai.

ter aulas de Oclumência³⁹ com o professor Snape depois que começa a ter sonhos estranhos em que vê acontecimentos reais ocorrerem em sua presença. Numa das reuniões da Armada, Harry e Cho beijam-se, mas o namoro não dura por causa do ciúme que a garota tem de Hermione. A Armada é descoberta pela nova vilã da história, a gananciosa e malévola Dolores Joana Umbridge, Alta Inquisidora do Ministério, nomeada nova Diretora de Hogwarts assim que Dumbledore assume a culpa pela organização secreta e foge. Os sonhos de Harry passam a ser mais frequentes, sua cicatriz dói cada vez mais e ele percebe que sente as sensações de Voldemort. Num desses sonhos, ele vê Sirius ser levado ao departamento de Mistérios no Ministério da Magia; então, ele decide ir até lá; Rony, Hermione, Neville, Gina e Luna Lovegood decidem acompanhá-lo. Mas o sonho é uma cilada, e Harry e os amigos enfrentam o bruxo e os comensais da Morte. Eles querem que Harry retire a profecia que fala dele e de Voldemort da sala das profecias e lhes entreguem, para que o Lord das Trevas possa ouvi-la completamente e entender porque Harry o derrotou. Num dos combates, Sirius é empurrado para o Arco da Morte⁴⁰ por Belatriz Lestrange. Neville deixa cair a profecia, que se quebra, mas os garotos conseguem fugir. Harry fica desesperado com a morte do padrinho. Então, Dumbledore volta e conta a verdade ao garoto. Harry fica sabendo que havia uma profecia sobre ele ser o único bruxo capaz de derrotar Lord Voldemort e que, ao morrer, sua mãe o teria deixado protegido do inimigo através de um feitiço que se estende à casa dos Dursley, por causa de sua tia. Harry fica muito confuso e volta para casa para passar as férias.

O sexto livro, cuja conclusão pela autora, no dia 20 de dezembro de 2004, foi alardeada pelos quatro cantos do mundo, foi lançado, nos países de língua inglesa, simultaneamente, no dia 16 de julho de 2005, exatamente à meia-noite (20h em Brasília), quando as portas das livrarias foram abertas para receber leitores de todas as idades, raças e credos – devidamente paramentados para a ocasião: longas vestes negras, capas púrpuras, chapéus e vassouras. Em Edimburgo, onde vive, Rowling

³⁹ Uma das disciplinas do currículo de Hogwarts, entre as várias que vão aparecer por aqui, que está relacionada com a habilidade de *penetrar* na mente de outra pessoa, conscientizando-se de seus pensamentos, e também a de defesa contra essa ação.

⁴⁰ Protegido por um véu, o arco é a passagem para a morte, mas nenhum bruxo sabe ao certo o que é o outro lado, só que ninguém volta de lá.

reuniu crianças de todo o mundo, que ganharam um concurso promovido para esse fim, para a leitura do primeiro capítulo do novo livro, o que ela mesma fez logo depois da meia-noite. A expectativa de vendas era de que a última aventura de Harry ultrapassasse os números do quinto livro, alcançando 10 milhões de cópias nas primeiras 24 horas do lançamento, o que quase se confirmou: só nos Estados Unidos, foram vendidos 6,9 milhões nesse período. As vendas on line também surpreenderam: o sexto livro bateu o recorde do livro anterior e atingiu a impressionante marca de 1,5 milhão de livros vendidos, apenas no site Amazon.com, nas primeira horas da madrugada de sábado.⁴¹ No Brasil, a livraria Cultura, que vende livros importados e adquiriu 18.000 cópias, registrou 3.000 pré-vendas do sexto livro em inglês e também promoveu atividades para o lançamento.

Alguns meses após a publicação em inglês, em 26 de novembro de 2005, é lançado o sexto livro no Brasil. Bem antes disso, seguidamente ao anúncio do lançamento em inglês, alguns fóruns de discussão sobre o mais novo *Harry Potter* foram abertos. Em um deles, no Yahoo, um grupo informava que a tradução já estava disponível, feita por vários fãs-tradutores simultaneamente e disponibilizadas por capítulo. Quando a editora brasileira ainda não havia decidido sobre o título desse sexto volume, *Harry Potter and the half blood prince*,⁴² muitas suposições começaram a circular na rede de notícias. O príncipe mestiço? O príncipe bastardo? Várias fanfictions com esses e outros títulos parecidos foram postadas em websites do gênero, e todas tinham o mesmo propósito: esclarecer o que o leitor de *Harry Potter* precisava urgentemente saber.

A questão que envolvia a tradução do título gerava suposições sobre interpretações da série, já que se mostrava necessário encontrar uma palavra portuguesa com o sentido exato de “half blood”, para que não modificasse o

⁴¹ Conforme noticiou a Agência AFp. Disponível em:

<http://criancas.terra.com.br/harrypotter/interna/0,,OI595219-EI4249,00.html> e <http://criancas.terra.com.br/harrypotter/interna/0,,OI594087-EI4249,00.html>. Acesso em: jun. 2005.

⁴² Por decisão conjunta da autora e da tradutora, o título escolhido para o sexto volume é *Harry Potter e o enigma do príncipe*, pois elas concluíram que não haveria, em português, uma palavra com sentido análogo a *half-blood*, pois “mestiço” significa “mistura de raças”, e não corresponde ao significado desejado, que seria a mistura de sangue trouxa e sangue bruxo. Os leitores-escritores fizeram algumas suposições antes dessa decisão, além de “príncipe mestiço”, surgiram títulos como “príncipe de sangue impuro”, “príncipe de sangue ruim”, “príncipe de sangue mestiço” e outros.

significado do esquema a que ela se referia. Como isso acontecia devido a esse tal príncipe ser um personagem da história, definido pelo termo, logo começou o burburinho sobre quem ele seria. Neville Longbottom? Tom Riddle? Draco Malfoy? Uma personagem desconhecida ou o próprio Harry? Quem seria esse príncipe meio-sangue, impuro, bastardo, mestiço?

Por exigência de Rowling – que fala português, pois já morou em Portugal –, Lia Wyler permaneceu a responsável por traduzir as peripécias de Harry para nossa língua. E ela precisava saber quem era o personagem a que o título se referia para fazer uma escolha, como ela explica em entrevista para o site Omelete:

O fato de ter usado mestiço anteriormente me permitiu usar príncipe mestiço. Até quase o fim do livro não sabemos que Prince é um nome de família e um título nobiliárquico (em inglês grafado com inicial maiúscula) o que ajuda a sustentar a ambiguidade. A tradutora foi salva pela Hermione, que diz “- O nome dela era Eileen Prince. *Príncipe, Harry.*”, legitimando a tradução que eu fiz. A palavra chave no título não era mestiço, era Prince, como fica explicado no último capítulo. “Enigma” me pareceu dar conta do personagem e da situação.⁴³

Finalmente foi anunciado o título, trocando-se um enigma por outro: *Harry Potter e o enigma do príncipe*. O príncipe enigmático do sexto livro não é da realeza, no entanto, e sim o dúbio professor de Poções, Severo Snape, ou Severo Prince Snape, incluindo o sobrenome de sua mãe.

No sexto livro, como no primeiro e no segundo, Harry Potter não aparece no primeiro capítulo, mas apenas no terceiro, roncando com a face grudada à janela de seu quarto, na Rua dos Alfeneiros, à espera de que Dumbledore venha buscá-lo. A história se inicia com o encontro entre o Ministro da Magia e o Primeiro Ministro Britânico, ambos discutindo sobre os recentes acontecimentos no mundo trouxa. O leitor toma conhecimento não apenas de que esses encontros são frequentes, mas também, e junto com o Ministro trouxa, que a “ponte de Brockdale não ruiu por

⁴³ Entrevista com Lia Wyler em 06 dez. 2005, por Ederli Fortunato. Disponível em: <http://www.omelete.com.br/game/100002950.aspx>. Acesso em: out. 2009.

desgaste natural”⁴⁴. Como já sabíamos, e o Ministro não, Lord Voldemort estava de volta, dessa vez cometendo bruxarias além dos limites mágicos.

Dentro desses limites, Belatrix Lestrange e Narcisa Malfoy encontram-se furtivamente com Severo, que faz um pacto com a mãe de Draco, o voto perpétuo. Através dele, Snape está obrigado a cumprir a missão dada por Voldemort ao garoto, se ele falhar. Longe dali, Dumbledore e Harry estão em outra missão, procurando um professor para convencê-lo a voltar a Hogwarts, ou, como diz o mestre, “em busca dessa sedutora volúvel, a aventura”⁴⁵. Aventura de que partilham os leitores nessa história sombria, que termina com a morte de Dumbledore, comovendo toda a comunidade bruxa e chocando trouxas lá e aqui.

Embora o título remeta a um príncipe misterioso, cuja figura o leitor só conhecerá ao final, o grande mote da sexta narrativa é o mistério das horcruxes – o que elas são, onde estão e como destruí-las. Quando Dumbledore vai buscar Harry para levá-lo à Toca, o garoto percebe que o diretor feriu seriamente a mão, mas Dumbledore nada explica. O que ele precisa é da ajuda de Harry para encontrar os cinco pedaços da alma de Voldemort faltantes, já que ele destruíra o anel de Servolo Gaunt, avô de Tom, no episódio em que ferira a mão (o diário de Tom fora destruído no segundo). Harry começa a ter aulas particulares com o mestre, que lhe mostra, na penseira⁴⁶, certas memórias que podem ajudar a descobrir em que objetos Voldemort escondeu partes de sua alma e onde eles estão guardados.

Paralelamente, a escola de Hogwarts segue com seu ano letivo. Jogos de quadribol – com Harry como capitão do time de sua casa, a Grifinória, Rony como goleiro e Gina como artilheira –, namoricos e provas de N.O.M.S⁴⁷. Por causa de suas notas na matéria de Poções, Harry pensava que não seria aceito na aula de Snape, mas o novo professor, Horácio Slughorn, aceita-o – Snape fora nomeado, finalmente, para

⁴⁴ HP 6, p. 14. Farei referência aos títulos da série, nas notas, pela sigla HP e o número do volume.

⁴⁵ HP 6, p. 48.

⁴⁶ Objeto mágico parecido com uma grande pia. Ali, o bruxo deposita suas memórias, retiradas de sua mente através de magia, para que ele ou outra pessoa possa assistir, penetrando no líquido, como se fizesse parte daquele acontecimento do passado, sem ser visto.

⁴⁷ Níveis Ordinários de Magia, conforme tradução brasileira; Ordinary Wizarding Levels Examination, no original, OWL, palavra que, em inglês, significa “coruja”. São os exames finais da Escola de Bruxaria de Hogwarts, que classificam os alunos em O (ótimo), E (excede expectativas), A (aceitável), P (péssimo), D (deplorável), T (trasgo).

a disciplina de “Defesa contra a Arte das Trevas”. Sem material, Harry recebe do professor um velho livro de Poções, que estava no armário da sala, pertencente ao Príncipe Mestiço. Com a ajuda das dicas anotadas no livro e ainda com feitiços inventados pelo ex-aluno misterioso, Harry passa a ser o melhor aluno da classe. Num de seus feitos, ganha uma poção do novo professor, a Felix Felicis, que dá sorte durante algumas horas a quem a beber.

Usando a poção, Harry consegue influenciar jogos de quadribol e namoros e, principalmente, obtém uma importante lembrança do Prof. Slughorn sobre Voldemort, lendo-a com Dumbledore na penseira. Assim, ambos têm certeza sobre o Lorde das Trevas ter realmente dividido sua alma, e Dumbledore conta a Harry sobre o anel destruído e as outras horcruxes, que podem estar em objetos dos fundadores das quatro casas de Hogwarts – no medalhão de Salazar, na taça de Helga e no diadema de Ravenclaw. As outras permanecem um mistério.

Depois de vencer o campeonato de quadribol, Gina dá um beijo em Harry; com a aquiescência de Rony, eles passam a namorar. As desavenças ciumentas de Rony e Hermione continuam, sem que nenhum dos dois admita interesse. Draco Malfoy esteve interessado em outros assuntos durante o ano e descobriu uma forma de permitir a entrada de Comensais da Morte⁴⁸ para dentro da escola, através de um armário Sumidouro⁴⁹ na sala Precisa⁵⁰, cuja cópia, guardada na soturna loja Borgin e Burkes, completa a passagem.

Harry se despede dos amigos, doando o restante da poção Felix Felicis e pedindo que guardem o castelo, e parte com Dumbledore em busca das horcruxes. Eles encontram o medalhão de Salazar Slytherin, mas para isso foi preciso o diretor tomar uma poção muito poderosa que pode levá-lo à morte. De volta ao castelo, eles descobrem que os Comensais entraram e lutam com alunos e professores. Em uma das torres, Harry e Dumbledore encontram-se com Draco, que ameaça matar o diretor.

⁴⁸ São os bruxos seguidores de Voldemort.

⁴⁹ É um armário onde se entra e se pode sair em outro lugar, onde está a outra ponta da passagem em um armário igual.

⁵⁰ É uma sala escondida que só aparece àquele que, ao passar por ela, repita três vezes o desejo de encontrá-la, ou a qualquer sala necessária naquele momento. Certa vez, Dumbledore, precisando ir ao banheiro, encontrou a porta dessa sala no corredor, onde estavam vários penicos.

Alvo petrifica Harry, para que ele não faça nada, no momento em que o outro falha em cumprir a missão e é substituído por Severo, que mata Dumbledore.

Os Comensais fogem da luta, mas saem vitoriosos. Na saída, Harry tenta impedir a fuga de Severo com um feitiço do Príncipe, mas é impedido pelo professor, que confessa ser ele o dono do livro de Poções. Resolvido o mistério, resta enterrar o bruxo mais poderoso do mundo e chorar, que é o que todos fazem, dentro e fora da história. Antes, o costumeiro encontro para as explicações, sem Dumbledore dessa vez, agora em seu túmulo branco. O destino de Hogwarts e do mundo bruxo é incerto, e Harry, Rony e Hermione são os únicos que sabem das horcruxes. Está em suas mãos a defesa da magia, e Harry sabe disso quando anuncia que não vai voltar para o ano letivo, pois precisa cumprir a missão deixada por Dumbledore. Os amigos decidem acompanhá-lo e não aceitam seus protestos. Antes, no entanto, todos precisam estar na Toca, para o casamento de Gui e Fleur, que o leitor já sabe, será o início comemorativo e triste do último livro da série.

O último capítulo da saga é lançado somente dois anos depois do sexto, em 21 de julho de 2007, em língua inglesa, exatamente dez anos depois da publicação do primeiro livro da série. E também quebra recordes: o volume de venda mais rápido da história – 11 milhões de unidades em 24 horas. A versão oficial em português, com uma tiragem inicial de 400 mil cópias, foi lançada no Brasil em 8 de novembro, sempre à meia-noite, com abertura de caixas, filas cada vez mais longas e muitos cosplays⁵¹. No total, a série já vendeu mais de 400 milhões de cópias, em 67 idiomas.⁵²

O título do sétimo livro também foi alvo de especulações. A própria tradutora, em entrevista para o site Omelete, comentava sobre a necessidade de conhecer o enredo para poder escolher a palavra certa: “Mas sem conhecer o conteúdo do livro fica difícil determinar a que Hallows a autora está se referindo. O meu palpite é que

⁵¹ Como já explicado aqui, *costume play*, a prática de interpretar personagens, através de vestimentas, utensílios, maquiagem, que permita ao jogador ficar parecido com seu ídolo ficcional.

⁵² Globo.com. *Novo e último Harry Potter empolga fãs e lota livrarias do Rio*. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL176477-7084,00-NOVO+E+ULTIMO+HARRY+POTTER+EMPOLGA+FAS+E+LOTA+LIVRARIA+DO+RIO.html>. Acesso em: out. 2009.

esteja falando de insígnias de poder, de relíquias ancestrais”⁵³. Embora Lia achasse que “insígnias” era o melhor termo, o nome do último livro da série em português foi outro: *Harry Potter e as relíquias da morte*.

Como se pensava, o sétimo livro começa com o casamento de Gui Weasley e Fleur Delacoeur. Para chegar à Toca, onde ocorre a cerimônia, Harry precisa ser escoltado pela Ordem da Fênix, pois a proteção mágica de sua mãe estava terminando naquela ocasião, quando ele completava 17 anos. A trupe é atacada pelos Comensais durante a viagem, e Olho Tonto Moody e Edwiges, a coruja de Harry, morrem na batalha.

Durante o casamento, e ainda um aniversário surpresa para Harry, o Ministro da Magia lê o testamento de Dumbledore, mas apenas para os contemplados – Hermione recebe um livro de contos de Beedle, o bardo; Rony, o antigo desiluminador⁵⁴ de Dumbledore; e Harry recebe o pomo de ouro que ele apanhara no seu primeiro jogo de quadribol e ainda a espada de Griffyndor, que é confiscada pelo Ministro por ser um artefato histórico. Apesar das tentativas do Ministro de matar a charada da herança, nem mesmo os três amigos sabem que mensagem Dumbledore desejava passar-lhes, deixando-lhes aqueles objetos.

A notícia da queda do Ministério e da consecutiva morte do ministro é recebida durante a festa, quando todos ficam a par de que os Comensais estão chegando. Outra batalha acontece e Harry, Rony e Hermione refugiam-se na mansão dos Black, agora propriedade de Harry. Lá, eles descobrem, através de Monstro, o elfo-doméstico, que o medalhão verdadeiro de Slytherin está com Mundungo Fletcher, que o roubou. Harry ordena a Monstro que vá buscá-lo, o que ele faz, e logo eles ficam sabendo que o medalhão está no Ministério da Magia.

Os três conseguem entrar lá e reaver o medalhão, mas, perseguidos, não podem retornar à mansão. Harry, Rony e Hermione passam a viver em tendas, como nômades, para não serem encontrados. Decidem encontrar a espada de Griffyndor,

⁵³ Entrevista com Lia Wyler em 21 fev. 2007, por Ederli Fortunato. Disponível em: <http://www.omelete.com.br/game/100004072.aspx>. Acesso em: out. 2009.

⁵⁴ Objeto utilizado por Dumbledore no primeiro volume da série, quando ele apaga as luzes da Rua dos Alfeneiros.

acreditando poder destruir o medalhão e as outras horcruxes com ela. Cansado, depois de meses de um retiro infrutífero e descontente com a falta de planos de Harry, Rony resolve partir para a casa de seu irmão, brigando com os amigos. Harry e Hermione vão para Godric's Hollow, tentar encontrar a espada, já que desvendam o recado de Dumbledore em relação ao pomo de ouro, que fora fabricado lá. No entanto, acabam caindo em uma armadilha na casa de Batilda Bagshot e tem de fugir novamente, quando então Hermione quebra, sem querer, a varinha de Harry.

Novamente escondido em uma barraca, Harry acorda no meio da noite com um cervo, que parece ser seu patrono, indicando-lhe um caminho. Segue-o até um poço, onde encontra a espada, mas o medalhão em seu pescoço tenta sufocá-lo quando ele tenta retirá-la. Rony surge do nada e salva Harry e, em seguida, destrói a Horcrux que estava no medalhão. Assim, os três amigos estão juntos novamente. A seguir, eles vão até a casa do Sr. Lovegood, para tentar descobrir algo sobre o símbolo de Grindelwald, que aparece no livro que Hermione recebera como herança de Dumbledore e em uma carta do falecido diretor, substituindo o A de Alvo.

Com o pai de Luna, eles descobrem que se trata do símbolo das Relíquias da Morte, três artefatos mágicos que aparecem no livro de Beedle, o bardo, no conto dos Três irmãos. O Sr. Lovegood garante que as relíquias existem: a capa da invisibilidade, a pedra da ressurreição e a varinha das varinhas. O trio tem de fugir novamente, quando o pai de Luna entrega-os para salvar a filha, presa em poder dos Comensais.

Capturados algum tempo depois e levados à casa dos Malfoy, na presença de Belatriz e dos donos da casa, são ajudados por Dobby e Rabicho – que retribui a ajuda de Harry dada a ele no episódio em que Lupin e Sírius queriam matá-lo. Os três conseguem fugir, levando o Sr. Olivaras, Luna, Dino e o duende Grampo, que estavam presos, mas Dobby e Rabicho morrem. O próximo passo é invadir o Gringotes⁵⁵ e pegar a taça de Lufa-Lufa. Disfarçados com um feitiço e com a ajuda de Grampo, duende que trabalhava no Banco, eles conseguem a taça, fugindo em um dragão, mas precisam deixar a espada com o duende, como pagamento pela ajuda.

⁵⁵ O banco bruxo.

Com o roubo no Gringotes, o Lorde das Trevas descobre que Harry está tentando destruir as horcruxes. Harry, ligado mentalmente a Voldemort⁵⁶, percebe que ele vai a Hogwarts, atrás da varinha de Dumbledore. Indo para lá, eles são descobertos em Hogsmeade, mas Abeforth, irmão de Dumbledore, salva-os e os ensina a utilizar a passagem para o castelo. Chegando lá, são recebidos pela Armada de Dumbledore, exército que fora montado por Harry, na Sala Precisa. Todos se unem à Ordem da Fênix e a última batalha começa com a chegada de Voldemort e seus comensais.

Durante a luta que se segue, Hermione consegue destruir a taça com um dente de basilisco, e o diadema de Ravenclaw se extingue nas chamas de um feitiço lançado por Crabbe, que morre junto. Lupin, Tonks, Colin e Fred também morrem lutando. Harry pressente a presença de Voldemort na cabana dos gritos e segue para lá. Chega no momento em que o Lord mata Severo, para poder tomar-lhe o poder da Varinha das Varinhas, que só pode ser usada por quem mata o antigo dono. Como a varinha pertencera a Dumbledore, Voldemort julga que precisa matar Severo para ter o poder que ele conquistara matando Dumbledore. Severo, antes de morrer, entrega suas memórias a Harry.

Colocando as memórias na penseira, Harry descobre que Severo nunca traía Dumbledore e que sua morte tinha sido planejada pelo diretor, que já estava mortalmente ferido pelo anel e não sobreviveria. “O menino que sobreviveu” descobre o amor que Snape nutria por sua mãe, sentimento que o fez trabalhar como espião junto aos Comensais o tempo todo, para defender o filho de Lilian Potter. Mas a pior revelação estava no final: Harry era a última horcrux e precisava morrer, para que Voldemort também sucumbisse. Então, ele toma do pomo, dizendo que está prestes a morrer, e o artefato se abre, mostrando o anel com a pedra da ressurreição. Ele gira-o e aparecem seus pais, seu padrinho, Lupin, todos aqueles que morreram pela mesma causa. Ele pede que eles lhes dêem forças para fazer o que deve ser feito e se entrega. Assim que chega à sua presença, Harry é morto por Voldemort.

⁵⁶ Ao tentar matá-lo, Voldemort acaba colocando um pedaço de sua alma, uma horcrux, em Harry, o que cria uma ligação entre os dois. Mas o leitor ainda não sabe disso.

No entanto, e isso Harry só compreende quando encontra Dumbledore em algum lugar pós-morte e o Mestre lhe explica, o que morre em Harry é apenas a horcrux, o pedaço da alma de Voldemort. Porque voltara à vida através do sangue de Harry, Voldemort acabara por estender outra proteção ao menino, que não poderia morrer enquanto ele não morresse. Voldemort exhibe aquele que ele julga ser o corpo de Harry em torno do castelo, chamando todos que lutavam para ver sua vitória. Quando ele tenta matar Neville, Harry, que então apenas fingia estar morto, reage, enquanto Neville consegue matar Nagine, a sexta horcrux, como Harry havia recomendado.

Ao final, o que se esperava: o duelo de Voldemort e Harry Potter. Enquanto se observam, medindo forças, Harry relata a Voldemort os erros dele, explicando-lhe que a varinha em suas mãos não pode obedecer-lhe, pois Severo não matara Dumbledore, já que era um plano, e o diretor deixara-se morrer. O poder da varinha, continua Harry, pertencera a Draco – que a havia tomado das mãos do Diretor à força – e, agora, a ele, porque ele tinha desarmado Draco. Lord das Trevas vacila e o ataque se faz, Avada Kedavra de um lado e Expelliarmus de outro. Como previa Harry, a varinha se recusa a matá-lo e Voldemort é morto pelo ricochete de seu próprio feitiço. Enfim, apenas um sobreviveu.

Durante a confraternização, em que alunos das quatro casas, duendes, elfos, centauros e criaturas mágicas misturam-se pela Salão, Harry afasta-se e chama Rony e Hermione. Eles sobem à sala de Dumbledore, onde o quadro do diretor os espera, para as últimas e costumeiras explicações. Harry revela que não quer a varinha e vai devolvê-la ao lugar de onde veio, o túmulo de Dumbledore.

Dezenove anos depois, Harry chega à estação com Gina e seus três filhos: Tiago, Lilian e Alvo Severo, para que os meninos embarquem no Expresso para Hogwarts. Teddy, o filho de Tonks e Lupin, está com a namorada Victoire, filha de Fleur e Gui Weasley. Também embarca no trem a filha de Rony e Hermione, Rosa, irmã do pequeno Hugo, que, junto à prima Lilian, sonha com o dia que também irá para Hogwarts. Ao avistar os dois casais olhando-o, Draco Malfoy cumprimenta-os com um leve aceno de cabeça, acompanhado de sua esposa e do filho Escórpio, que também segue para Hogwarts. Entre as recomendações de Gina ao filho Tiago está a de que ele

não esqueça de transmitir ao Prof. Neville o carinho de todos eles. “Tudo estava bem”.⁵⁷

1.2 A fanatic fiction

As fanfics são narrativas escritas por fãs, geralmente decepcionados com o fim de suas histórias preferidas, das quais *roubam* personagens, enredos e os mais diversos aspectos, ampliando-as, recriando-as, transformando-as – Jenkins os chama de *textual poachers*: caçadores⁵⁸ (ou usurpadores) de textos^{viii}. Atualmente, as fanfictions são postadas na internet sob diferentes formatos, em que o mais comum é a narrativa em prosa, mas também histórias em quadrinhos, poesia, música ou imagens e vídeos. Um fanwork⁵⁹ pode receber, dependendo do website, nomes diferentes de acordo com uma espécie de classificação que às vezes é chamada de “gênero”⁶⁰. Assim, as fanfictions baseadas em mangás – narrativas ou imagens – costumam ser chamadas de Doujinshi; Songfic é aquela cujo mote é uma canção ou que inclui uma música no texto, como uma trilha sonora; no entanto, todas podem ser referidas como fanfiction.

A gênese da fanfiction é incerta – como muito do conteúdo exposto na rede o é – mas sabe-se que, antes de escolher a internet como suporte e meio de propagação, já existia no papel. A ancestralidade da fanfiction remonta aos fanzines – verbete razoavelmente acomodado no dicionário –, revistas surgidas na década de 20 do século passado, nos Estados Unidos, editadas por fãs, principalmente de histórias em quadrinhos, que reuniam não apenas comentários acerca de seus objetos de culto

⁵⁷ HP7, p. 590.

⁵⁸ Manguel também gosta do termo: “Ao que parece, no reino da escritura não há restrições morais para a caça e a pesca”. (MANGUEL, Alberto. *À mesa com o chapeleiro maluco*: ensaios sobre corvos e escrivainhas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 100)

⁵⁹ Trabalho de fã ou produção de fã.

⁶⁰ Quando eu fizer referência a “gênero”, em relação a categorias de fanfiction, o sentido é esse dado pelos websites.

como também textos criativos neles baseados. A escrita de fanfictions ganhou um novo mote com a série *Star Trek*⁶¹, cujos fãs se tornaram tão hábeis na criação de novos episódios, que alguns deles até chegaram a contribuir com a produção do original. Mais tarde, nos anos 80, além de se reunirem para discutir as histórias da tripulação intergaláctica e para escrever outras histórias, os fãs também criavam novos episódios, através dos recursos do videocassete, a nova mídia⁶² da época.

Na era digital, coube à fanfiction essa tarefa. Embora a existência desse tipo de narrativa seja, assim, anterior ao advento da internet, foi através da rede que ela se expandiu e adquiriu novos contornos. A promoção do ciberespaço⁶³ como um lugar para a interpretação coletiva e para a leitura dos textos dos fãs possibilitou a expansão do mundo fanficcer⁶⁴, e muitos websites passaram a postar conteúdo produzido pelos fandoms. Além disso, foi a partir da publicação da série *Harry Potter* que, impulsionada pelos fãs das histórias do bruxinho Harry, a fanfiction se tornou um verdadeiro fenômeno, inclusive no Brasil, como atesta Maria Lúcia Bandeira Vargas:

⁶¹ Em português, o nome é *Jornada nas Estrelas*, série de televisão que fez muito sucesso a partir dos anos 60 e principalmente nas duas décadas seguintes. Seus episódios narram as viagens das naves USS Enterprise (série original, 1962, e A nova geração, 1987), USS Voyager (1995) ou Enterprise (2001) pelo espaço, e cuja tripulação é multiplanetária.

⁶² Em capítulo pertinente, o sentido de mídia será discutido, mas adianto seu sentido para este trabalho, através da afirmação de Gosciola: “Na situação atual, no mercado e no dia-a-dia do usuário de novas tecnologias utiliza-se o termo mídia para identificar o suporte onde será replicado um conteúdo ou toda uma hipermídia”. Assim, mídia funciona em sentido amplo, como suporte. (GOSCIOLA, Vicente. *Roteiro para as novas mídias*. Do game à TV interativa. São Paulo: SENAC, 2003.)

⁶³ É usual tratar o termo como um sinônimo de “internet”. Eu entendo a internet como a ferramenta que permite a existência – e a navegação por – de um espaço virtual, o ciberespaço. Pierre Levy define ciberespaço como “o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial de computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material de comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ele abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam este serviço” (LEVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: 34, 1999, p. 17), um espaço de comunicação, portanto. Sem excluir outros meios de comunicação eletrônicos, Levy insiste na configuração digital desse espaço. É possível pensar, dessa forma, em internet como a interligação entre computadores – máquinas – e o ciberespaço, entre pessoas ou entre pessoas e abstrações, através da internet, noção que me parece produtora. Da mesma forma, Santaella, vê o termo internet em seu sentido técnico e o ciberespaço como a metáfora (SANTAELLA, Lúcia. *Artes e culturas do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003.). Mas isso não impede a utilização como sinônimos, quando não se deseja fazer uma referência à diferença entre a conexão e o ambiente em que ela se dá.

⁶⁴ É como são chamados, em inglês, os escritores de fanfictions, e que também serve como um adjetivo para tudo aquilo que se relaciona ao universo das fanfictions. Eu poderia traduzir para fanfiqueiro – já utilizei esse termo em algumas ocasiões – mas não consigo fazer a equivalência, talvez pela semelhança sonora com a palavra “fanqueiro”. O termo fanficcionista, que cheguei a cogitar, pareceu-me por demais pomposo. Optei, assim, por utilizar a forma em inglês, que é usual no mundo fanficcer, assim como “fandom”, que designa o “grupo de fãs”.

No Brasil, essa prática se tornou mais visível nos últimos quatro anos, período em que ganhou impulso em virtude da popularidade de uma série de livros, fenômeno de vendagem em todo mundo: *Harry Potter*, de J. K. Rowling. O primeiro livro da série foi publicado em solo nacional no ano de 2000 e raros são os websites de fanfiction encontrados em português brasileiro que sejam anteriores a esse período.^{ix}

As fanfictions sobre *Harry Potter* surgiram em meados do ano 2000, principalmente nos Estados Unidos, e rapidamente se espalharam pelo mundo, acompanhando o sucesso dos livros. Um dos sites de busca mais utilizados pelos internautas, o Google, registra 3.600.000 páginas em português sobre fanfics “harry potter”⁶⁵; em novembro de 2004, eram apenas 911 páginas; em 2006, 59.1066 e, em outubro de 2009, 2.020.000. Existe uma versão de que a primeira fic sobre *Harry Potter* foi publicada no Fanfiction.net, em 1999, a partir de um pedido de Gypsy Silverleaf para que fosse criada uma seção específica para a série. O nome dessa fanfic, que assim ficou conhecida como a primeira, é *Harry Potter and the man of unknown* (Harry Potter e o homem do desconhecido).⁶⁷ A partir daí, surgiram alguns grupos de discussão sobre a série – o primeiro deles no Yahoo – que passaram a postar fanfics e que, posteriormente, foram dando origem a websites e portais.

Há diversos websites que existem exclusivamente para a postagem de fics – caso do Fanfiction.net, o maior deles, e o Fictionalley, norte-americanos, ou o Beco Diagonal⁶⁸, brasileiro – alguns deles com milhares de textos, outros apenas indicando dois ou três, selecionados pelos fãs ou ganhadores de algum dos inúmeros concursos de fanfics que ocorrem durante todo ano. As fanfictions se constituem em apenas um dos aspectos da cultura fandom, que inclui toda uma ampla gama de atividades ligadas a objetos de consumo. Há muitos portais criados em torno do culto a filmes e séries, grupos musicais e, principalmente a artistas; depois de *Harry Potter*, também há

⁶⁵ O Google é um dos sites de busca mais utilizados pelos internautas. Esses números foram referenciados através da pesquisa avançada, digitando-se “fanfics” no item “com todas as palavras, e “harry potter” em “com a expressão”. Disponível em: http://www.google.com.br/search?as_q=fanfiction+&num=10&hl=pt-BR&btnG=Pesquisa+Google&as_epq=harry+Potter&as_oq=&as_eq=&lr=lang_pt&as_ft=i&as_filetype=&as_qdr=all&as_occt=any&as_dt=i&as_sitesearch=&as_rights=&safe=images. Acesso em: dez. 2010.

⁶⁶ Conforme a mesma forma de pesquisa. Disponível em: <www.google.com.br>. Acesso em: nov. 2004.

⁶⁷ Disponível em: <http://www.aurores.com>. Acesso em: dez. 2010.

⁶⁸ O site Aliança 3 Vassouras, um dos mais conhecidos pelos fãs, foi fechado em 2009, depois de quase 7 anos no ar.

muitos fãs de literatura cultuando suas obras e personagens favoritos. Espalhado pelo ciberespaço, há desde a publicidade de artigos relacionados ao entretenimento, links para lojas ou para outros sites, como fóruns de debate, mensagens, notícias, fotos, vídeos, trailers e fan objects: fanart, fanmovie, fanfiction.

Para melhor ilustrar a extensão do boom que Harry Potter causou no universo da fanfiction, basta citar alguns números, como os do Fanfiction.net, portal utilizado para a pesquisa deste trabalho. O Fanfiction.net⁶⁹ é, atualmente, o maior do gênero e reúne fanfics em várias línguas, distribuídas em categorias como livro, filme e animação. Na categoria livro, há 878⁷⁰ nomes de obras ou autores cujos fãs têm suas histórias publicadas, de Peter Pan a Jane Austen. A quantidade de títulos para cada uma dessas obras varia muito, vai de apenas 1 a 170.663, esse, o número de fanfics de *Twilight*⁷¹, o vice-campeão da lista, que inclui as 7.225 de *Chronicles of Narnia*, as 1.095 de *Alice in wonderland* e as 4.28 de *Artemis Fowl*.⁷² Shakespeare⁷³ possui 1.457 textos, e algumas opções que antes eram marcadas pelo nome do autor desapareceram, caso de Stephen King, que agora deve ser buscado pelo título da obra. A diferença entre esses números e o primeiro lugar é espantosa: 491.168 são as fanfictions sobre *Harry Potter*, publicadas em 32 línguas⁷⁴.

Em português, são 17.367 fanfics apenas nesse site, escritas, em sua maioria, por jovens entre 13 e 25 anos. Esse número permanece aumentando dia-a-dia, mesmo com o fim da série. Antes, a escala maior de aumento ocorria logo após a publicação de uma nova história, quando a criatividade era renovada pelas novidades. Em julho de 2007, havia 7.416 fanfics, ou seja, em pouco mais de dois anos, o número quase

⁶⁹ Disponível em: <<http://www.fanfiction.net>>. Acesso em: out. 2009.

⁷⁰ Em julho de 2007, eram 306 títulos, em março de 2009, 621.

⁷¹ Em português, *Crepúsculo*. Já vendeu mais de 8,8 milhões de livros, em 20 idiomas, conforme o site criado pelos fãs. Disponível em: <http://twilightteam.com.br/livros/>. Acesso em: março de 2009.

⁷² Disponível em: <http://www.fanfiction.net/book/#>. Acesso em: dez. 2010.

⁷³ Em 2006, havia 788 fanfics sobre as peças de Shakespeare, incluídas na opção "book". Agora, foi criado o item "play/musicals", onde está Shakespeare e também *Aida*, *Hairspray*, *Phantom of the opera*, entre outros. Há 99 fanfics sobre Hamlet e 1.282 sobre Romeo and Juliet, por exemplo. Disponível em: <http://www.fanfiction.net/play/Shakespeare>. Acesso em: out. 2009.

⁷⁴ Em fevereiro de 2005, havia 36.229 fanfics de *O Senhor dos Anéis*, que ocupava o segundo lugar, e, em julho de 2007, 40.113. Havia, ainda, nesta data, 977 de Shakespeare, 412 de Stephen King, 252 de *Alice no País das Maravilhas* e 2.451 de *Artemis Fowl*. De *Harry Potter*, havia 308. 448 textos (178.642, em 2005) Em outubro de 2009, havia 427.962 de *Harry* e 113.579 de *Twilight*, 5.840 de *Chronicles of Narnia*, 656 de *Alice in the wonderland* e 3.706 de *Artemis Fowl*. Disponível em: <<http://www.fanfiction.net/book>>. Acesso em: dez. 2010.

dobrou. Alguns desses textos têm até 40 capítulos e chegam a alcançar o número de páginas do original, embora o mais comum sejam as pequenas fics – shortfics, drabble.

A categorização de fanfictions varia conforme o site que as hospeda, mas há certo consenso sobre os tipos mais comuns, considerados a partir da classificação por faixas etárias e gênero e, ainda, em torno de itens tais como extensão, estilo, relação com o original, e, principalmente, conforme o relacionamento estabelecido entre as personagens. O mundo fanficcer organiza seu rol de forma realmente peculiar, caso da importância sobre a sexualidade dos personagens e a formação de casais. Grande parte das narrativas de fãs tem como tema central o relacionamento amoroso ou de amizade, matéria do gosto juvenil.

O par de protagonistas da história é designado como shipper⁷⁵ e, desse relacionamento, surgem as mais diferentes tipificações, que não se excluem e são usadas igualmente entre os fãs. Slash⁷⁶, por exemplo, é a fanfiction cuja história gira em torno de um relacionamento homossexual, geralmente masculino; o termo utilizado para distinguir o relacionamento homossexual feminino é femslash. Também são chamadas, no primeiro caso, de yaoi e, para o segundo, yuri. Se a relação é platônica, os nomes são, respectivamente, shonen-ai e shoujo-ai.⁷⁷ Nesse último caso, geralmente há a descrição de cenas de sexo. As narrativas em que há conteúdo sexual são chamadas hentai e, a partir desse universo, aparecem outras espécies de classificação, dentre as quais aquelas que não se restringem ao mundo fanficcer e utilizam termos como bondage, fetichismo, threesome, etc., que não cabem ser aqui referidos. Outras, por exemplo, agregam palavras peculiares para marcar o grau de intimidade ou, ainda, incluir outras características, por exemplo: orange ou lemon (cenas de sexo homossexual feminino ou masculino explícito), dark orange ou dark lemon (inclui estupro), NCS (non consensual sex, inclui relação sexual não consentida, entre casais homossexuais ou não).

⁷⁵ Vem do termo, em inglês, “shipping”, derivada da palavra “relationship”, que significa relacionamento. “Shipping” ou ship é o envolvimento, e “shipper” são as pessoas envolvidas, mais especificamente o “casal”.

⁷⁶ “Slash” é o termo em inglês para barra (/), utilizada para separar os nomes das personagens que compõem o casal, como Harry/Gina. No entanto, atualmente, o termo slash é utilizado para classificar somente as fanfics em que há um relacionamento homossexual, como Harry/Draco.

⁷⁷ Esses termos em japonês são geralmente utilizados no caso das fics de mangás, as doujinshi.

O termo “gênero” diz respeito ao enredo da história e varia muito conforme o website. No Fanfiction.net, os gêneros são: adventure, angst, crime, drama, family, fantasy, friendship, general, horror, humor, hurt/comfort, mystery, parody, poetry, romance, sci-fi, spiritual, supernatural, suspense, tragedy e western⁷⁸. A classificação por faixa etária (rating guides), no mesmo site, é: K – conteúdo para todas as idades, o que corresponderia ao nosso “censura livre”; K+ – recomendável a partir dos 9 anos; T – não recomendável para menores de 13 anos (também chamada de PG-13 ou NC-13); M – não recomendável para menores de 16 anos (conteúdo juvenil, também chamada de PG-15 ou NC-15, PG-17 ou NC-17 ou R – recomendável apenas para maiores de 17 anos); e MA – conteúdo para adultos, maiores de 18 anos (também chamada de R-18 ou Hentai). No Fanfiction.net, essas são as únicas formas de classificação disponíveis para o fanficcer, incluindo, ainda, os nomes do casal de protagonistas, que aparecem separados pelo símbolo & (Hermione G. & Ron W) e que são todos da versão original em inglês, como Albus, em vez de Alvo.

Há, no entanto, diversas outras formas de classificar as fics, usadas pelos fanficcers nos fóruns de discussão ou acrescentadas por eles nos resumos de suas histórias. Essas categorias não são divididas de acordo com suas especificidades, por exemplo, “extensão”, mas eu busquei fazê-lo, resumidamente aqui, apenas com a finalidade de demonstrar alguns desse tipos, que podem sugerir os interesses e as ideias dos fanficcers sobre essa atividade:

- 1) Extensão ou tamanho: Shortfic (texto curto), Drabble (texto com até 500 palavras), Oneshot (fanfiction com apenas 1 capítulo), Longfic (narrativa longa, geralmente com vários capítulos), Vignette (fanfiction que não se desenvolve a partir de um enredo ou ação, mas que apenas explica um fato ou descreve uma personagem), Epic (épico, uma longa história, em vários capítulos ou múltiplos enredos que se cruzam), Series (fanfictions diferentes ligadas entre si, geralmente escritas por um mesmo fanficcer).

⁷⁸ Aventura, angústia, crime, drama, família, fantasia, amizade, geral, horror, humor, sofrimento/conforto, mistério, paródia, poesia, romance, ficção científica, espiritual, sobrenatural, suspense, tragédia, bague-bague.

- 2) Estilo: Mary Sue⁷⁹ (conto, romance ou novela melodramática ou *açucarada*, como preferem dizer os fãs), SAP (sweet as possible, mais “açúcar” que a Mary Sue), Darkfic (descrições de ambientes depressivos), Fluffy (narrativas leves e românticas que apresentam fatos do cotidiano de um shipper).
- 3) Relação com o original, narração: Cross over (interposição de histórias de diferentes originais, por exemplo, *Harry Potter* e *Crepúsculo*), Side storie (fanfiction que explica ou completa outra fanfiction), What if (“e se...”, narrativa construída a partir de uma suposição, que transformaria o texto original), Canon (fanfic que respeita os esquemas da histórias da original, ou seja, é *fiel*), AU (ou UA – universo alternativo, fanfiction que transporta as personagens de uma história para outro espaço), Continuation (fanfiction que dá seguimento à história original, como uma continuação, geralmente respeitando os acontecimentos passados), Divergence (fanfiction cujo enredo diverge do original, ou que o contradiz), Self-inserction (o fanficcer participa da história), POV (point of view, a narrativa é contada por uma personagem).

No Fanfiction.net, quando a obra original vem de um livro, sua versão cinematográfica não consta na opção “movie”, caso da série *Harry Potter*. No entanto, os fanficcers podem selecionar o universo (world) a que pertencem suas histórias, entre “book” e “movie”, dentro da categoria “book”, quando o original tem ambas versões. Isso demonstra que os fãs consideram as diferenças entre a narrativa em livro e o filme; no entanto, às vezes é possível perceber certa mistura entre eles, mesmo quando o fanficcer classifica sua história como ligada a um daqueles universos. A principal diferença está na percepção daqueles trechos que, no filme, não existem e que, portanto, demarcam o espaço do livro.

⁷⁹ Mary Sue era uma personagem de fics de *Jornada nas Estrelas*, que passou a designar uma espécie de arquétipo da heroína idealizada, romântica, típica das histórias com final feliz. Quando a protagonista é caracterizada como a heroína perfeita, suas histórias são chamadas de Mary Sue, ou Gary Stu, se for um homem.

Desde o lançamento do último volume, em 21 de julho de 2007⁸⁰, foram publicadas 10.054 fanfics em português no Fanfiction.net, dos quais 3.772 são textos K (para todas as idades), o que mostra que alguns textos são retirados do site, já que a soma não corresponde, se formos acrescentando essas ao que já existia. Grande parte das fics publicadas no Fanfiction.net compõem-se de pequenos textos – shortfic, drabble, oneshot –, o que é uma tendência pós-lançamento do último livro, como pude comprovar, observando as publicações dos últimos anos. Há ainda as songfics, fatos ou cenas que são relacionados a uma canção, às vezes apenas uma frase, um diálogo, um conflito, de onde parte uma música, como a trilha sonora para aquele momento ou situação. Do total de fics em português, apenas 128 têm mais de 10.000 palavras e, na opção “book”, cai para 18. Quando realizei a pesquisa para a dissertação, a maioria das fanfics compunha-se de textos longos (longfic), grande parte com vários capítulos, alguns chegando ao tamanho de um volume do original.

Escolhendo a opção do universo pautado apenas pelo livro – “book”, há 2.789 textos em português entre o total de 17.399, o que pode significar que, porque o filme ainda está incompleto, a escrita de fãs tem se mantido mais sobre o universo do filme, âmbito para o qual os fãs estão mais atentos no momento. Selecionando as histórias acessíveis a todas as idades, o total é de 1.137 fanfics. Outro detalhe é que, dessas 1.137 fics, 1.111 foram escritas depois do lançamento do último livro, quase o total, sendo que 856 estão marcadas como completas pelos seus autores.⁸¹ O fato de que um grande percentual foi escrito quando a série já tinha sido inteiramente publicada e também já tem seu próprio desfecho pode ser uma repetição do que eu já havia comprovado durante a pesquisa de dissertação: os fanficcers retiram dos sites aquelas fics que desvirtuam o enredo da série, quando a intenção é corroborar o livro.

A seleção final de onde parte a busca e leitura de fanfics para esta tese, assim, agrega textos em português, narrativas de todos os gêneros⁸², cuja classificação é a “K”

⁸⁰ Levo em conta a data em que foi lançado o sétimo livro em inglês, já que os fãs logo publicaram a tradução para o português na internet.

⁸¹ Disponível em: <http://www.fanfiction.net>. Acesso em: nov. 2010.

⁸² Cada website mantém tipologias, regras e protocolos diferentes. No Fanfiction.net, “gênero” significa a classificação da fic dentro das seguintes opções: Aventura, Angst, Crime, Drama, Familiar, Fantasy, Friendship, General, Horror, Humor, Hurt/confort, Mistery, Parody, Poetry, Romance, Sci-fi, Spiritual,

– livre para todas as idades –, de todos os tamanhos, com todos os personagens da série em livro, e publicadas após o lançamento do último livro. No Fanfiction.net, essa seleção perfaz, assim, 1.111 fanfics⁸³, dentre o qual mais da metade tem menos de 1.000 palavras. Desse total⁸⁴, o maior número de fics está na categoria Romance, com 571 textos, seguido de General, 398, e Drama, 283, sendo que os autores podem escolher até dois gêneros para classificar seus textos, por isso a soma inexata.⁸⁵

Cada portal de fanfics costuma ter suas próprias regras, sobre cópias e traduções de outras fics, respeito entre os fãs e ainda sobre os cuidados com a linguagem e correção ortográfica. Em quase todos há a disponibilidade de betareaders, pessoas que leem, corrigem, dão sugestões ou mesmo impedem a publicação de textos. Isso, evidentemente, não evita a grande quantidade de erros e problemas de escrita, que para muitos leitores jovens não parece ser um problema.⁸⁶ Há, também, o pedido unânime para que não haja conteúdo ofensivo de qualquer espécie e que o fanficcer tenha o cuidado de classificar sua história, principalmente quando ela tiver conteúdo impróprio para menores. Geralmente os websites incluem informações que coíbem a cópia entre fanficcers, como o recado de que aceitam “trabalhos de fans, originais e autorizados”. A informação de que os direitos pertencem ao autor do original ou de que não há intenção de lucro é sempre bem visível, e os fanficcers gostam de repeti-las em seus disclaimers⁸⁷.

As fanfics que obedecem rigidamente aos esquemas e indicações do texto original são chamadas de Canon – cânone, um termo bem apropriado –, mas raramente os escritores escolhem marcar seus textos dessa forma, talvez temendo que algum leitor de conhecimento enciclopédico sobre a série venha a indicar eventuais falhas. Com alguma frequência é possível encontrar leitores que apontem

Supernatural, Suspense, Tragedy ou Western. Desde a época da pesquisa para a dissertação, foram acrescentadas as categorias Crime, Friendship, Hurt/comfort e Western.

⁸³ Genre: All; Rated: K; Portuguese; Length: All; All characters (A); All characters (B); Complete; Books. Disponível em: http://www.fanfiction.net/book/Harry_Potter/1/0/8/2/0/0/0/0/97/1/. Acesso em: dez. 2010.

⁸⁴ Disponível em: http://www.fanfiction.net/book/Harry_Potter/1/0/8/2/0/0/0/0/97/1/. Acesso em: dez. de 2010.

⁸⁵ O gênero “Slash” foi ignorado, por tratar-se de textos para adultos, pois o que eu busquei aqui foi a aproximação com o universo do livro – como o faz a maioria dos fãs da série.

⁸⁶ Os trechos dos textos que eu utilizo aqui trazem esses erros, que julguei não devia corrigir.

⁸⁷ Avisos no início das fanfics.

problemas e erros na configuração de fics, e que façam críticas aos textos, ou apenas elogiem. Muitos sites disponibilizam a lista das fanfictions mais lidas ou, ainda, as campeãs de reviews, que são os comentários que os leitores podem fazer aos textos. No Fanfiction.net, embora não existam essas listas, o número de reviews, quando há, aparece ao lado das classificações, como no exemplo abaixo, em que 25 leitores comentaram a fanfiction:

1030. *Apresentações*, by whoisyourlover reviews

Quase cinco anos após o epílogo de "Relíquias da Morte", Rose Weasley apresenta seu namorado aos seus pais, para o desespero de Rony. Tradução. Uma Oneshot bem curtinha.

Rated: K - Portuguese - Humor/Family - Chapters: 1 - Words: 379 - Reviews: 25 - Published: 6-23-09 - Ron W. – Complete.⁸⁸

O lema do Fanfiction.net, que aparece sempre ao lado do nome do site, é “Unleash your imagination”. É realmente uma chamada aos fãs, aos leitores e a todos aqueles que não se contentam com o “the end”, com o livro fechado na estante: soltem sua imaginação!

^{viii} JENKINS, Henry. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. London: Routledge, 1992.

^{ix} VARGAS, Maria Lúcia Bandeira. *O fenômeno fanfiction: novas leituras e escrituras em meio eletrônico*, p. 14.

⁸⁸ Grifo meu. Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/5161076/1/bApresentacoes_b. Acesso em: dez. 2010.

2 A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

“Foi Edgar Allan Poe quem primeiro fez análise racional dessa tomada de consciência profunda do “processo” poético ou literário, e quem viu que, ao invés de endereçar o obra ao leitor, era necessário incorporar nela o leitor.”

Marshal McLuhan

2.1 Do leitor de papel ao leitor invisível

Quando um fenômeno como a série *Harry Potter* acontece no cenário cultural, é consecutiva a ação dos teóricos da área, que logo vêm a campo desvendar os motivos dos números, ou das cifras, dividindo-se entre defensores ou detratores daquilo que uns chamam apenas de literatura, e outros usam acrescentar locuções adjetivas – de massa⁸⁹, de consumo. Mas, se poucos ainda fazem a pergunta sobre o que alça um livro à categoria de *best-seller*, muitos ainda persistem na discussão sobre a própria *categoria* da arte. Superando os debates (ou embates) sobre arte-versus-cultura-versus-cânone-versus-valor, a invenção de J. K. Rowling difere pelo entrelugar em que inicialmente se assentou – ou justamente por criar outra posição⁹⁰. Enquanto um *best-seller*, quando assim pautado, geralmente tem como depreciadores aqueles que preferem os clássicos (e que propõem o cânone⁹¹ erudito) e, por outro lado, tem a ala da cultura de massa como defensora, que aplaude antes o gosto pela leitura do que

⁸⁹ Não pretendo entrar no debate, mas é necessária uma intervenção preliminar: “A expressão *massa* designa um dos contextos em que ocorre a comunicação (LITTLEJOHN, 1982). Uma das características da comunicação de massa é ser preponderantemente unilateral, composta por uma audiência anônima, impessoal, vasta e heterogênea. As mensagens que se dirigem às massas são públicas e abertas, com *feedback* limitado”. (STRELOW, Aline. Verbete “Massa”. In: MELLO, José Marques de et alli (Org.) *Enciclopédia Intercom de Comunicação*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 2010. Disponível em CD-Rom). Inicialmente possível pela criação dos jornais como veículos de massa, o termo passou a definir também aquilo que era dirigido a determinado público, formando certa categoria (para não dizer “gênero”) com características próprias, que possibilitassem não apenas atingir a massa – maioria, grande volume de pessoas –, como agradá-la. Hoje, a que podemos chamar de meios de massa, com a inclusão do computador? Além disso, com a facilidade dos novos meios, podemos chamar de produto de massa a todo aquele que pode alcançar um grande público? Esclarecendo, minimamente, “de massa” estabelece aquilo que é “consumido” por uma maioria, mas também poderia significar aquilo que é rejeitado pela elite intelectual e pela academia, em contraposição aos produtos que eles consomem.

⁹⁰ Assentado no espaço das obras que conquistam grandes públicos leitores, como *O senhor dos anéis*, *Harry Potter* distingue-se, primeiro, porque, inicialmente classificada como Literatura Infantil e Juvenil, termina por agregar entre seus leitores pessoas de gêneros, idades, classes, níveis de escolaridade distintos. Depois, no “lugar” em que habitam os textos que provocam a escrita de *fanfictions*, a série de Rowling novamente ocupa uma posição díspar, já que o volume de publicações é extremamente maior do que os outros, como o já citado livro de J. R. R. Tolkien.

⁹¹ Cânone, aqui, em um sentido de “seleção” avalizada por instituições críticas e acadêmicas, cujos critérios envolvem princípios estéticos clássicos, em contrapartida à negação de aspectos mercadológicos ou de consumo.

o “gosto” como valoração em si mesmo, *Harry Potter* tem fãs e detratores em todas as camadas – da indústria editorial à Academia. Mas possuiu, principalmente, milhares de leitores entusiastas espalhados pelos cinco continentes, de culturas, idades, classes, gêneros distintos. E essa última deferência é o ponto de partida para muitos estudiosos da leitura.

Quando o público leitor de determinada obra se caracteriza mais por parâmetros de semelhança – sexo, idade, escolaridade, classe social – do que por idiossincrasias, não se torna demasiado intrincada a tarefa de arrolar os itens que seduzem e satisfazem o grupo; já em relação a um público heterogêneo, caso dos leitores de *Harry Potter*, a compreensão dos vieses entre universos distintos, que conduzem ao prazer (ou ao gozo) por diferentes vias, torna-se mais complexa. Há, sem dúvida, analogias entre esses leitores – o apreço pela temática mágica seria uma delas, mesmo que por um gosto provocado pelo próprio texto⁹² – mas eis que talvez essa diferença é que nos leve a pensar em razões diversas para explicar por que a série tem tantos fãs. A utilização, aqui, da palavra “fã” para definir um leitor, por si só já evidencia um sintoma do fenômeno. Embora não constitua novidade a equiparação entre leitor e fã, nunca tão amplamente agregaram-se em um mesmo fandom receptores de mídias⁹³ distintas – livro, cinema, jogo – que têm em comum o apreço por uma narrativa única. Os leitores de *Harry* circulam entre os romances e as adaptações fílmicas da série, e ainda em torno de jogos, músicas e objetos culturais que eles mesmos produzem porque isso é possível *hoje*: ser um leitor hipermediático – um hiperleitor.

No setor econômico, Alvin Toffler^x cunhou o termo *prosumer*⁹⁴ para descrever um novo tipo de cliente, aquele que interfere na produção daquilo que consome. À época, Toffler alertava para a crescente massificação do setor industrial, prevendo que um novo tipo de consumidor passaria a exigir a personalização dos produtos de consumo. O que liga essa ideia do mundo empresarial com a questão do leitor –

⁹² Ouvi depoimentos de muitos leitores que passaram a gostar de histórias sobre magia e fantasia depois de terem lido *Harry Potter*. O próprio mercado editorial percebeu a fatia gorda que lhe cabia, passando a publicar muitos títulos cuja temática aproxima-se do universo mágico da série de Rowling.

⁹³ O termo “mídia” conota aqui seu sentido mais amplo, que reúne texto, suporte e materialidade técnica, como explicarei oportunamente.

⁹⁴ É a aglutinação entre os termos *producer* e *consumer* – produtor e consumidor.

também um consumidor – é a proposição da abertura de canais de comunicação entre produtores e consumidores, desencadeando não apenas a suposição de uma produção participatória, mas, principalmente no âmbito da cultura, desarticulando os limites entre os papéis de produtor e consumidor. Ou seja, quando se torna visível – ativo –, o consumidor transforma-se em prosumidor; e o leitor, quando resolve teclar em resposta a suas leituras, transforma-se num escreiteiro.⁹⁵

Henry Jenkins⁹⁶, discutindo o tema dos prosumidores⁹⁷, explica a *pottermania* – rede de consumo em torno da obra de Rowling – sob três aspectos: entusiasmo, inteligência coletiva e trama complexa. Começando por este último, a questão do vazio é evidente, pois é a complexidade da estrutura de Harry Potter que dá ao leitor “algo para fazer”^{xi} – explorar o texto para descobrir suas chaves de sentido, preenchendo as lacunas, e, mais ainda, compartilhar essas descobertas, operação essa que se realiza pelo funcionamento do sistema cognitivo que Pierre Levy^{xii} chama de “inteligência coletiva”⁹⁸. Talvez seja inapropriado utilizar esse termo para definir o sistema de intercâmbio de sentidos estabelecido entre os *pottermaníacos* no ciberespaço, já que ao autor da ideia desagrada sua analogia com o campo cultural, principalmente a esfera da cultura de massa, mas é possível compreender em Jenkins a intenção de relacionar o fenômeno com o ambiente em que ele se realiza, como resultado das possibilidades do meio. É um efeito do texto (pensando “texto” naquela perspectiva dinâmica que eu proponho).

⁹⁵ Aglutinação entre as palavras escritor e leitor, termo que eu utilizo para designar o leitor que escreve a partir do texto que lê. O escreiteiro abrange, assim, fanficcers, fanartistas, blogueiros e todos aqueles que escrevem “interpretando” e/ou “intermediando” textos, objetos de sua leitura. Ao mesmo tempo, ele pode ser, é geralmente é, um hiperleitor. No capítulo 4 é que desenvolvo essa ideia.

⁹⁶ Professor do Massachusetts Institute of Technology, dos U.S.A, e diretor do Programa de Estudos Comparados de Mídias da instituição, investigador, entre outros temas, da convergência de mídias e da cultura participativa.

⁹⁷ Termo em português para *prosumer*.

⁹⁸ A inteligência coletiva, principal área de estudo do pesquisador franco-canadense, é a partilha de funções cognitivas, como a percepção, a capacidade de relação, a memória, que, quando compartilhadas em um meio exterior ao pensamento humano – as redes de comunicação, por exemplo – tem seu grau de resultado aumentado. É o caso das comunidades científicas, que interagem num ambiente de cooperação, e também competição, o estímulo para a superação das ideias. Para Levy, é o equilíbrio entre elas que possibilita o funcionamento da inteligência coletiva. A íntegra da conferência está disponível na internet, em: http://www.crmariocovas.sp.gov.br/esp_a.php?t=001. Acesso em: jan. 2011.

E quanto ao entusiasmo? Para que o consumidor se proponha a participar da produção, ou ainda, deseje interferir nos significados do objeto⁹⁹, é preciso que ele seja provocado a isso, o que exige uma grande dose de ânimo, não apenas durante o ato de consumo em si, mas justamente na ação desencadeada por ele – a produção. Se Roland Barthes pudesse observar o fenômeno contemporâneo, certamente teria muito a dizer sobre o prosumidor e ainda sobre a “cultura participatória”¹⁰⁰. Esse entusiasmo bem pode ser provocado pelo prazer de que falava Barthes: “Prazer do texto. Clássicos. Cultura (quanto mais cultura houver, mais diverso será o prazer). Inteligência. Ironia. Delicadeza. Euforia. Domínio. Segurança: arte de viver.”^{xiii}

No caso da *pottermania*, realmente é preciso computar primordialmente a questão da trama e o sentimento que ela provoca – esse prazer seguro de que falava Barthes; quando a questão se estreita para a resposta do leitor de *Harry Potter* – a escrita de fanfiction –, pensar o efeito do texto envolve peremptoriamente evocar o tema do espaço hipermediático: o lugar onde o leitor deixa de ser invisível.

A “convergência de mídias”¹⁰¹ é a expressão em pauta para os estudiosos da Comunicação, cuja maioria intui positivamente a expansão de um *mercado* que cada vez mais se volta ao receptor como um consumidor – um corpo repleto de percepções que podem ser amplamente conectadas através da hipermídia¹⁰². Esse receptor, atualmente objeto de estudo de várias áreas das Ciências Humanas – a Comunicação, a Sociologia, a Educação, a Biologia, a Psicologia –, foi durante muito tempo apenas um “leitor”, visto sob a perspectiva da Estética da Recepção, estudo integrante da Teoria da Literatura iniciado a partir das proposições de Hans Robert Jauss.

⁹⁹ Um bom exemplo disso é a moda, lugar comum do prosumidor: ele não só consome a moda, mas também é aquele que a dita, através de sua interferência, o seu estilo – um “eu” particular que atravessa o consumo.

¹⁰⁰ Expressão utilizada por Jenkins para denominar a produção de bens culturais através de uma rede colaborativa entre consumidores (ou usuários, no caso da internet, principal meio em que é produzida).

¹⁰¹ Para as teorias da Comunicação: aproximação entre os setores de produção e distribuição de conteúdo comunicacional e tecnologias da informação, permitindo a manipulação, transmissão e armazenamento de textos em sistemas integrados. (Verbete “convergência”. Rüdiger, Francisco. In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). *Dicionário da Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009, p. 79)

¹⁰² Conceito que partiu das Ciências da Informática, que designa a confluência de mídias simultânea ou sequencialmente num mesmo espaço físico ou temporal. Como explicarei em capítulo pertinente, para alguns teóricos, a hipermídia reúne todas as mídias, alargando a ideia de multimídia. Para outros, o “hiper” refere-se ao ambiente em que isso é possível, o ciberespaço, onde o usuário participa de sua construção, tese que é válida para este trabalho.

O crescimento da indústria cultural foi o impulso para o interesse pela categoria do público, principalmente pelos estudos do campo da Comunicação, que desejavam compreender a influência dos novos meios no receptor e a formação de públicos. De outro lado, teóricos e críticos de outras alas, como a Sociologia e a Literatura, ignoravam essa abordagem por acreditar que os meios de comunicação não apenas deitavam sobre o público um conteúdo alienante, como produziam uma cultura própria – a cultura de massa – que contrariava os pressupostos da Arte a que eles buscavam definir. A passividade do público da cultura de massa foi o pretexto para que a instância do leitor não tivesse crédito junto aos estudos da Teoria da Literatura, receosa de incluí-lo na categoria de um consumidor – de arte, de cultura, de lixo?

O fluxo de comunicação da cultura de massa – emitido por poucos e recebido por muitos, sem a possibilidade de retorno – é o que, para Santaella, distingue-a da cultura das mídias¹⁰³ e, ainda, da cultura digital. A era da cultura das mídias, iniciada nos anos 80 do século XX, caracteriza-se pelo surgimento de *redes de complementaridade*, possibilitada pelo surgimento de tecnologias capazes de propiciar a seleção e o consumo individualizados da cultura, já em oposição à cultura de massa:

Contrariamente a esta que é essencialmente produzida por poucos e consumida por uma massa que não tem poder para interferir nos produtos simbólicos que consome, a cultura das mídias inaugurava uma dinâmica que, tecendo-se e se alastrando nas relações das mídias entre si, começava a possibilitar aos seus consumidores a escolha entre produtos simbólicos alternativos.^{xiv}

Na era da cultura das mídias transformavam-se os processos de produção, distribuição e consumo de produtos culturais, através de tecnologias como vídeos-cassete, fotocopiadoras, filmadoras, que possibilitavam a que os usuários *complementassem* os produtos que consumiam, arrebatando-os da passividade característica da cultura de massas:

¹⁰³ Santaella distingue seis eras culturais: oral, escrita, impressa, de massas, das mídias, digital. Enquanto essa última tem na convergência midiática sua principal característica distintiva, a era das mídias, por sua dinâmica “de aceleração do tráfego, das trocas e das misturas entre as múltiplas formas, estratos, tempos e espaços da cultura”, impõe-se como exemplo da cultura pós-moderna. (SANTAELLA, Lúcia. *Artes e culturas do pós-humano*, São Paulo: Paulus, 2003, p. 59)

Por isso mesmo, foram esses meios e os processos de recepção que eles engendram que prepararam a sensibilidade dos usuários para a chegada dos meios digitais cuja marca principal está na busca dispersa, alinear, fragmentada, mas certamente uma busca individualizada da mensagem e da informação.^{xv}

Na cultura digital, além da perspectiva da seleção individualizada, acrescenta-se a da participação desses usuários, com a possibilidade não apenas do acesso a uma diversidade de objetos culturais – expandida pela convergência midiática –, mas, de uma resposta efetiva por parte dos usuários, que então dispõem de meios para replicar os textos que consomem. A partir daí, a questão de pensar o leitor – consumidor, usuário, cibernauta – como parte ativa do processo de comunicação entre objetos e seus receptores deixou de ser uma questão reservada à subjetividade invisível – de um receptor *imaginado* pelo emissor. Na cultura digital, nesses termos, a participação é inerente ao usuário: ler no ciberespaço pressupõe escrever – traçar – vias de sentido.

A ideia de que o leitor é uma instância ativa na configuração de sentido da obra literária tomou força quando Jauss deu os primeiros passos para uma prática da crítica baseada no receptor – entidade invisível –, em sua aula inaugural na Universität Konstanz, em 1967^{xvi}. O próprio Jauss afirmou, naquela ocasião, tratar-se da quebra de um paradigma, já que a sua conferência seria uma reação à crítica tradicional, que ora considerava o leitor apenas por sua posição em determinada estrutura (social, econômica, cultural, ideológica), ora o ignorava em prol de uma análise puramente imanentista, ora lhe relegava o papel da percepção, em que o sentido do texto surgiria como um reflexo da produção do autor, captada pelo receptor. Jauss propunha, diferentemente dos outros estudos, que o leitor tivesse um papel ativo na compreensão do sistema literário pela crítica, inserido no contexto de uma História da Literatura estabelecida também pela cadeia de recepção e não apenas na perspectiva do produtor:

Se se olhar a História da literatura no horizonte do diálogo entre obra e público, diálogo responsável pela construção de uma continuidade, deixará de existir uma oposição entre aspectos históricos e aspectos estéticos, e poderá restabelecer-se a ligação entre as obras do passado e a experiência literária de hoje que o historicismo rompeu.^{xvii}

A provocação de Jauss tinha como fundamento a oposição às críticas marxista, formalista e estruturalista, então em voga – e sua prática *historicista*. Para ele, a crítica literária deveria incluir a história da interpretação das obras, em que a compreensão de um texto, incluindo a medida de seu mérito artístico, poderia ser avaliada por sua capacidade de romper ou não os horizontes de expectativa do leitor. A ideia de “fusão de horizontes” havia sido proposta por H. G. Gadamer¹⁰⁴, para quem a leitura apresenta-se sob a forma dialética da pergunta e da resposta, uma troca de questões entre texto e leitor. Aí estaria a proposta de uma nova história da literatura, diferente daquela a que os formalistas propunham exortar: a questão histórica residiria na maneira com que o leitor toma para si as questões do texto, respondendo-as e ainda lançando as suas próprias.^{xviii}

A mudança de perspectiva do “texto” – forma e estrutura linguística – para seu “sentido”, e a tomada por uma consciência histórica, a partir das ideias de Gadamer, levou Jauss a defender a interpretação do leitor como eixo para a compreensão do próprio sistema literário. Embora tenha sido considerada uma reação à crítica vigente, as ideias de Jauss, levadas adiante por teóricos como Wolfgang Iser, tomam de empréstimo os modos de ler da Hermenêutica – ao buscar sentido no próprio ato de interpretação – e ainda nas práticas formalista, estruturalista e fenomenológica de análise textual.

O Formalismo preocupou-se, mais do que em buscar um método, em resgatar a essência de seu objeto de estudo: a literariedade¹⁰⁵. Assim, tentou isolar os estudos do texto de tudo que lhe fosse alheio, teoricamente, como a Psicologia, a História e a própria Estética, empréstimos que, sob o ponto de vista formal, obnubilavam a propriedade do literário. Posicionando-se contra as teorias do Romantismo e do

¹⁰⁴ O filósofo Hans-Georg Gadamer defendia a consciência histórica como necessária à interpretação do conhecimento humano. O eixo possível para essa interpretação estaria na posição entre tradição e horizontes de sentido, mediada pela linguagem. O foco recai, portanto, não mais para o objeto, mas para sua constituição pela linguagem, que, por sua vez, tem um substrato histórico. (GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 2002).

¹⁰⁵ Ou literariedade, na tradução portuguesa para o russo literaturnost. EIKHENBAUM, B. A teoria do método formal. (In: TODOROV, Tzvetan (Org.) *Teoria da literatura I – Textos dos formalistas russos* apresentados por Tzvetan Todorov. Lisboa: Ed. 70, 1999, p.29-71.)

Simbolismo, o método formal buscou romper com as análises subjetivistas e filosóficas, evocando a técnica e a cientificidade do fazer crítico, como explica Eikhenbaum: "O próprio estado das coisas nos pedia que nos separássemos da estética filosófica e das teorias ideológicas da arte"^{xix}. Para encontrar a especificidade do literário, os formalistas compararam a linguagem poética com a linguagem cotidiana, confrontando textos em que a função era diferente, orientando-se através de um viés linguístico.

A concepção diacrônica do Formalismo tratava da evolução das formas – uma nova assumindo uma antiga. Sob o pretexto de que não se devia confundir a História dos costumes com a História da Literatura, o método formal excluía questões extratextuais, comparando antes obras a obras. Esse rigor em afastar tudo que fosse extrínseco ao texto, ao mesmo tempo em que admitia uma evolução – impossível sem a referência às condições sócio-históricas de produção e de leitura –, foi a contradição que impediu a continuidade dos estudos formalistas. Para alguns críticos, a análise imanente era também uma forma de *escapar* de justificativas sobre posicionamento político, o que, no Brasil, acabou por coincidir com a repressão ideológica. A pretensa ciência da obra literária foi imposta aos estudos acadêmicos, postulando uma especificidade à arte que escaparia às referências externas. Para Flávio Kothe, o resultado dessa tentativa de libertação do estatuto da arte subjugou-a ao "imperialismo da Linguística".^{xx}

Debruçados sobre as questões formais autorizadas pela Linguística, os formalistas trouxeram à tona temas que só mais tarde foram explorados. Essa contradição entre o desejo de formalizar a objetividade do literário e acabar por provar o contrário pode ser percebida em Chklovski, por exemplo, para quem a percepção é que tornava particulares as imagens poéticas. Ao colocar, de um lado, a questão da singularização da obra poética pela instância da escrita – no poema, o poeta trata os incidentes da vida de forma a desautomatizá-los, extraíndo-os da condição cotidiana (prosaica) – e, de outro, a questão do "estranhamento" – a percepção, pelo leitor, dessa condição de diferença erigida através da linguagem –,

Chklovski acaba por inserir a ideia de um efeito estético da poesia¹⁰⁶. E a noção de “efeito” foge à concepção meramente formal do texto, valendo-se dos aportes da Psicologia.

O Estruturalismo manteve-se na tradição que toma o texto como autoridade de sentido, mas desconsiderou sua pretensa objetividade – defendida pela crítica formal – em prol de seu caráter polissêmico, inserindo a obra – como estrutura significante – no campo sócio-histórico, como sugeriu Mukarovsky: “A obra literária é um fato histórico: sua apreensão dá-se necessariamente com referência à tradição vigente”^{xxi}. Pensando o texto literário como uma interação entre camadas de signos linguísticos sobrepostas e interdependentes e, ainda, correspondendo-lhe uma função poética¹⁰⁷, estruturalistas perceberam a necessidade de incluir a *apreensão* de um leitor como modo de organização dessa estrutura. A abordagem analítica, entretanto, ainda é imanente, porque, tal como no Formalismo, o Estruturalismo crê que a inteligibilidade é inerente ao próprio texto, e o sentido está justamente na coerência do sistema. É o estudo da estrutura do texto, portanto, que valida sua significância – a literariedade, objeto de estudo já dos formalistas.

Para Kothe, o estruturalismo francês foi uma regressão ao formalismo russo da primeira fase, por ignorar a natureza ideológica da linguagem, o que torna difícil distinguir os estudiosos de uma e outra escola, às vezes apenas separados por linhas geográficas – entre Moscou, Praga e França. Além disso, formalistas como Chlovsky, por exemplo, rejeitaram algumas de suas antigas ideias, revendo-as à luz de novos conceitos ou ainda dos seus próprios, reformulados por outros críticos. A ideia de “estranhamento”, assim, ora servia para justificar a arte em si mesma, em contrapartida ao mundo cotidiano – e a linguagem desautomatizada passava a ser desideologizante –, ora explicava a ideologia inerente ao discurso pelo

¹⁰⁶ Ele não utilizou esse termo quando da ideia de “estranhamento”. É uma analogia minha pensá-lo como um efeito.

¹⁰⁷ As outras funções seriam: emotiva, referencial, conativa, fática e metalinguística, cada uma correspondendo a um dos elementos inerentes ao processo comunicativo, respectivamente, emissor, contexto, destinatário, canal e código. O texto literário estaria centrado na mensagem – não em seu conteúdo, mas na linguagem – e teria uma função poética. (JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.)

desmascaramento da realidade. Da mesma forma, para Kothe, muitos nunca deixaram de ser formalistas, como Mukarovski.^{xxii}

É possível afirmar, no entanto, que o Estruturalismo afasta-se do Formalismo à medida que não apenas inclui uma perspectiva sócio-histórica, mas principalmente através do princípio de uma organização do sistema estrutural do texto através de uma “apreensão”. Também é possível inferir, como eu penso, que a diversidade dos estudos de ambas as escolas, profundamente envolvidas com o texto, acabou por radiografá-lo, deixando à mostra uma anatomia da obra. Debruçando-se sobre as formas e sobre a estrutura textual, formalistas e estruturalistas, respectivamente, acabaram por descortinar a instância do leitor, sem enxergá-lo, no entanto. Preocupados com a instância criadora, buscaram incluir no fator linguístico um sujeito, que pudesse dar conta da imprevisibilidade da linguagem e de sua carga simbólica. Tal *sujeito*, em princípio apenas *enunciativo*¹⁰⁸, avançou para o outro lado do jogo, em que se requeria o caráter duplo do sentido.

Se a evidência da “instabilidade da linguagem” evocava a sensação de uma presença (minimamente, no sentido psicológico) que pudesse ser a restrição para a matemática da estrutura – e que mais tarde se tornou a “personalidade” vista pelos então pós-estruturalistas –, o caminho consecutivo levou a ideias como a de Barthes sobre a polissemia do texto, e de Kristeva, sobre a significância – ambas requerendo o diálogo como princípio para o jogo do texto. O trabalho de formalistas e estruturalistas, sendo uma busca pelos princípios que supostamente regiam a literariedade do texto *a priori*, acabou por trazer à tona uma estrutura que conspirava a favor da instância do leitor.

Na perspectiva de que a evolução estética pressupõe a evolução da obra tanto como nela estão inseridos os contextos da própria transformação da arte, num jogo recíproco – tal como concluiu Jauss, podemos dizer que aquelas teorias acabaram por despertar o interesse pelas questões da interpretação nas teorias seguintes, acionando o papel do leitor nos estudos da Estética da Recepção. Em suma, Jauss

¹⁰⁸ Talvez fosse melhor dizer “enunciante”, supondo não a categoria linguística, mas o sujeito autor do discurso, em oposição ao que lê.

propôs pensar a interpretação pelo leitor numa perspectiva não apenas vertical – na leitura como constituição de um objeto artístico único – mas horizontal, influenciando o sistema literário diacronicamente.

O foco de atenção da Estética da Recepção são os procedimentos de leitura, tomando o objeto estético como um acontecimento provocado pela relação entre sujeito e obra, em que a constituição de sentido se daria em função das orientações do texto, de um lado, e dos horizontes de expectativa de um sujeito historicamente situado, de outro. A primeira proposição dos Estudos da Recepção levava a investigar a literatura através da análise desse diálogo no decorrer da História, tomando-a em função de sua recepção por sujeitos distintos e em épocas, culturas e pensamentos diferentes. Esse leitor foi então cooptado como instância ativa no sistema literário; sua *atividade*, entretanto, restringia-se a um papel na formação de sentido, antes virtudes do autor e seu texto apenas.

A ciência literária dividiu-se, a partir daí, pela sua tomada de posição na questão do grau e da pertinência da função do leitor na construção de sentidos dos textos literários. Quando Barthes^{xxiii} anunciou a morte do autor, logo a seguir ao discurso de Jauss, referendou-se a problemática já constituída da autoridade sobre a interpretação – texto versus leitor. O próprio Barthes enxergou no leitor o destino da unidade do texto, seu sentido; entretanto, sua concepção via na recepção um *lugar*, a intersecção de todos os planos significativos, e não um sujeito construtor de sentido.

Numa fase anterior, I. A. Richards foi um precursor, dentro dos estudos da Escola de Cambridge, por considerar a importância da leitura e, ainda, por dissolver a problemática da instabilidade de sentido da literatura – que ele julgava intrínseca e natural, não um problema a ser superado. Rejeitando a supremacia do leitor como produtor de sentido, Richards sugeriu que o texto literário permitia-se a existência de abismos, cabendo ao leitor construir pontes entre eles. Dessa forma, Richards tanto influenciou as teorias que consideravam a autoridade do texto sobre o processo interpretativo, como o New Criticism¹⁰⁹, quanto as teorias da recepção, como o

¹⁰⁹ New-criticism é uma vertente crítica norte-americana que se debruça sobre o texto, rejeitando as concepções sociológicas, históricas e psicológicas de interpretação do objeto literário. A vertente inglesa, sob a influência de Richards, da Escola de Cambridge, pensava esse foco no texto de forma

Reader-Response Criticism¹¹⁰, que viam esse preenchimento do leitor como uma atividade de construção de sentido.

Os teóricos da New Criticism, por seu turno, acreditavam na inerência da ambiguidade em relação aos modos de produção do literário, rejeitando que ela pudesse estar no efeito do texto. Para eles, a busca por um leitor ideal¹¹¹, por exemplo, era a justificativa dos críticos estruturalistas para supostamente deter a variação de sentidos do texto. No entanto, essa tese entrava em choque com o velho mito do sentido, desde os formalistas, pois levava à ideia de que, paralelamente, não existe uma leitura ideal, corrompendo, assim, o próprio método de análise, que se fechava no texto como detentor de um sentido único e original^{xxiv}.

A pluralidade de sentidos sempre foi uma questão que preocupou os teóricos da literatura, pois tornava escorregadia a prática crítica, em que a contingência na constituição do objeto destituía seu caráter científico. Sempre que o papel do leitor era referido como autoridade, buscava-se, assim, resgatar um eixo limitador para a interpretação. O New Criticism foi a favor de uma “*close reading*”¹¹², realizada por especialistas acadêmicos, como forma de conter o avanço, novamente, das interpretações subjetivas, avalizadas pelo então recente poder do leitor.

Tal poder flutuava entre as teorias – leitor e texto disputavam pela primazia na constituição de sentido. Ora o leitor seria um mero especulador dos significados do texto, que já então sofria as consequências da *descoberta* da ambiguidade e da polissemia, ora seu poder adquiria a conotação de re-escritura, superando os ditos do texto. O psicanalista Norman Holland levou a interpretação para a raia da “*identidade*”: é a projeção da subjetividade do leitor sobre as objetividades do texto que constrói seu sentido. Dessa forma, interpretar o texto significaria encontrar-se nele; revelar o sentido, por outro lado, denotaria trazer à tona não apenas as fantasias

diferente, defendendo uma prática crítica “*inteligente*”, acadêmica, que fosse capaz de perceber as particularidades do texto sem recorrer a quaisquer teorias adjuntas.

¹¹⁰ Vertente norte-americana das teorias que punham o leitor no eixo do sistema literário.

¹¹¹ “*Ideal*” não como o sentido explicitado por Prince, ao dividir o receptor em categorias: leitor “*real*” – empírico –, “*virtual*” – aquele imaginado pelo autor ao escrever o texto, e “*ideal*”, aquele leitor cuja interpretação concorda integralmente com o texto, ou seja, que faz a leitura ideal daquele texto.

¹¹² A tradução literal é “*leitura fechada*”. Tal interpretação buscava esgotar todos os sentidos do texto através da análise de todas as suas particularidades, fechando os significados dentro da estrutura do próprio texto.

do leitor (não esquecendo as referências psicanalíticas de Holland), mas também as do autor, escondidas na objetividade do texto. O *texto* certamente insere temas específicos, mas a *unidade* desses temas passa pelo *self* do leitor¹¹³: “Cada leitor agrupa as especificidades do jogo dentro dos temas que ele julga importantes, e se ele escolhe comprimir para um tema central altamente condensado, será certamente algo que importa para ele.”¹¹⁴ Dentre os estudiosos da Reader-Response Criticism, Stanley Fish talvez seja o mais radical dos críticos, quando se evoca a condição do leitor como produtor de sentido. Para Fish, a literatura (ou o texto) é uma experiência, nunca um “objeto fixo”, e o sentido é uma sequência de eventos na mente do leitor. Entendendo que a competência linguística e literária do receptor regula a ação interpretativa, o método analítico de Fish “leva totalmente em conta o leitor, como uma presença ativamente mediadora, e, portanto, toma como foco o ‘efeito psicológico’ da elocução”¹¹⁵.

A prática analítica de Fish é extremamente pontual, em que ele mostra como o processo de leitura erige-se pela estratégia do leitor, em sua negociação frase a frase com o texto. Jane Tompkins^{xxv} concorda que, num sentido amplo, o método de Fish aproxima-se do de Iser, quando põe em foco a atividade do leitor como um trabalho de constituição contínua de sentido; entretanto, enquanto Iser propõe a concretização do texto através de esquemas – personagens, temas, espaço, etc. – Fish debruça-se palmo a palmo sobre o texto. De certa forma, Stanley Fish põe em prática um método crítico em que ele se posiciona totalmente como um leitor, ação que era apenas elaborada teoricamente, como uma das possibilidades do acontecimento do sentido, pelos estudiosos da recepção, entre eles, Wolfgang Iser.

¹¹³ Alguns dos conceitos sobre os quais a teoria de Holland se mantém são: unidade, identidade, texto e self.

¹¹⁴ “Each reader groups the details of the play into themes that he thinks important, and if he chooses to press on to a highly condensed central theme it will surely be something that matters to him.” Tradução livre. (HOLLAND, Norman N. Unity identity text self. In: TOMPKINS, Jane P. (Org.) *Reader-response Criticism: from formalism to post-structuralism*. London (England): The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 119)

¹¹⁵ “takes the reader, as an actively mediating presence, fully into account, and with, therefore, has as its focus the ‘psychological effects’ of the utterance”. Tradução livre. (FISH, Stanley. Literature in the reader: affective stylistics. In: TOMPKINS, Jane P. (Org.) *Reader-response Criticism: from formalism to post-structuralism*. London (England): The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 70-100)

A partir dos anos 1970, as teorias pós-estruturalistas buscaram encontrar alternativas críticas capazes de, ao mesmo tempo, invocar a não-objetividade do texto e não sucumbir às interpretações subjetivas abandonadas desde o Formalismo. A Desconstrução, inicialmente proposta por Jaques Derrida, rejeitou-se até mesmo como método, afirmando a interpretação como uma atividade cujo objetivo residia mais em descrever o processo de construção do texto – desconstruindo-o – do que em encontrar seu sentido. Para Derrida^{xxvi}, em texto de 1967, a estrutura textual não é representável, ou um sistema auto-definidor, como supunham os estruturalistas, mas condicionada por um jogo paradoxal de linguagem, em que os signos operam pela diferença e estabelecem, ao mesmo tempo em que transgridem, seus próprios sentidos.

Embora a Desconstrução não referende o poder do leitor sobre a constituição do sentido, ela invoca a pluralidade de possibilidades de significados, estabelecendo a atividade interpretativa como forma de *abrir* o texto para múltiplos entendimentos, dependendo da maneira como evidenciamos suas proposições, suposições, simulações ou contradições internas. Tais ideias abriram caminho para que teorias subsequentes incluíssem outras instâncias na esfera do objeto literário, tornando-o um sistema complexo incapaz de ser apreendido em sua totalidade, suscetível ao amplo domínio do humano. O leitor, por conseguinte, estava apto a ser um dos componentes do intrincado jogo de produção de sentido da linguagem literária.

Compreender o alcance do papel do leitor no ato interpretativo, no entanto, permanece obscuro mesmo dentro dos estudos da Estética da Recepção e do Reader-Response Criticism. A interrogação sobre a forma como o crítico pode atingir o sentido do objeto literário, pensando-o como o resultado entre os esquemas do texto e os horizontes de sentido do leitor, girava em torno da questão dos limites da interpretação e do próprio papel do crítico – como reduzir o significado à soma de subjetividades (leitor e crítico) sem extrapolar os limites do texto?

A redução do texto a um significado, se não único, válido em determinado contexto, foi durante muito tempo o mote da interpretação. A função do leitor era desvendar esse significado pré-constituído verbalmente pelo autor. A Estética da Recepção surgiu autorizando o leitor a estabelecer suas próprias conexões, atribuindo

um caráter dinâmico ao texto; dessa forma, não caberia mais ao receptor apenas aceitar ou rejeitar os significados evidenciados pela interpretação, mas construir outros.

Dada essa premissa, no entanto, não houve decréscimo na subjetividade imposta aos procedimentos de leitura, mas a abertura de uma extensa gama de possibilidades de concretização dos textos, agora dependentes de estruturas fora de seus limites. O universo do leitor tornou-se um horizonte paralelo na constituição de sentidos, possibilitando a que os estudos teóricos desenvolvessem novas formas de buscar aquele significado então inerente às páginas, seja no indivíduo empírico do leitor, seja em questões sócio-históricas, culturais, ou mesmo adversas. Vale lembrar Jauss provocando uma História da Literatura que incluísse a leitura.

Michel De Certeau foi um pouco mais além e reforçou a função do leitor com a possibilidade de uma *escrita à margem*, participação muito mais efetiva no ato da leitura do texto verbal do que a do espectador de televisão, por exemplo, que, para De Certeau, é um receptor passivo, sujeito às imposições de um transmissor. Falando sobre uma leitura capaz de construir um significado aquém do que autor/texto pretendem, De Certeau institui ao leitor um poder mesmo sobre o discurso do texto:

Análises recentes mostram que ‘toda leitura modifica o seu objeto’, que (já dizia Borges) ‘uma literatura difere de outra menos pelo texto que pela maneira como é lida’, e que enfim um sistema de signos verbais ou icônicos é uma reserva de formas que esperam do leitor o seu sentido. Se, portanto ‘o livro é um efeito (uma construção) do leitor’, deve-se considerar a operação deste último como uma espécie de lectio, produção própria do ‘leitor’. Este não toma nem o lugar do autor nem um lugar de autor. Invento nos textos outra coisa que não aquilo que era a ‘intenção’ deles. Destaca-se de sua origem (perdida ou acessória). Combina os seus fragmentos e cria algo não-sabido no espaço organizado por sua capacidade de permitir uma pluralidade indefinida de significações.^{xxvii}

Enxergar na leitura um ato de invenção é hoje ainda mais fácil. O leitor – ou o consumidor de produtos culturais – é, indiscutivelmente, o responsável por colocar em movimento o jogo da arte e da literatura, em seu sentido mais amplo – da página folheada à página rolada, atravessando questões culturais, sociais e econômicas. Toda prática crítica pressupõe, minimamente, a presença – seja implícita, invisível, virtual ou

personificada – de um indivíduo que descobre, insere, elabora, relaciona, desconstrói ou produz sentido, do texto, de si mesmo, e da sociedade.

^x TOFFLER, Alvim. *A terceira onda*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

^{xi} JENKINS, Henry. Coletivo de prosumidores. *HSM Management*, São Paulo, v.12, n. 66, jan-fev, p.108-112, 2008, p.111.

^{xii} LEVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Loyola, 1999.

^{xiii} BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 61.

^{xiv} SANTAELLA, Lúcia. *Artes e culturas do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003, p. 53.

^{xv} SANTAELLA, Lúcia. *Artes e culturas do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003, p. 16.

^{xvi} LIMA, Luís Costa. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 10.

^{xvii} JAUSS, Hans Robert. *A Literatura como provocação: História da Literatura como provocação literária*. Lisboa: Vega, 1993, p. 57-58.

^{xviii} ROTHE, Arnold. O papel do leitor na crítica alemã contemporânea. Trad. Vera Teixeira de Aguiar. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, n. 39, mar. 1980, p. 7-18.

^{xix} EIKHENBAUM, B. A teoria do método formal. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. de Ana Maria Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

^{xx} KOTHE, Flávio. Narrativa trivial; estranhamento e formalismo. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, n. 39, mar. 1980, p. 58-78.

^{xxi} MUKAROVSKY, Jan e JAKOBSON, Roman. Formalismo russo, Estruturalismo tcheco. Conferências do Círculo Linguístico de Praga. Intervenção de Jan Mukarovsky. In: TOLEDO, Dionísio (org.) *Círculo linguístico de Praga*. Estruturalismo e semiologia, p. 3-9, p. 3.

^{xxii} KOTHE, Flávio. Narrativa trivial; estranhamento e formalismo. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, n. 39, mar. 1980, p. 58-78.

^{xxiii} BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

^{xxiv} TOMPKINS, Jane P. (Org) *Reader-response Criticism: from formalism to post-structuralism*. London (England): The Johns Hopkins University Press, 1980.

^{xxv} TOMPKINS, Jane P. An introduction to Reader-response Criticism. In: TOMPKINS, Jane P. (Org) *Reader-response Criticism: from formalism to post-structuralism*. London (England): The Johns Hopkins University Press, 1980, p. IX-XXVI.

^{xxvi} DERRIDA, *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

^{xxvii} DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 264-265.

2.2 O leitor de papel

O leitor surgiu dentro dos pressupostos formalistas como uma figura de papel que justificava o texto (as palavras impressas na página) como o senhor do sentido. Primeiro, Richards deu-lhe condições *emocionais* de existência, ao sugerir a inerência da instabilidade de sentido da literatura: tal como a ambiguidade, a instabilidade prevê um jogo duplo, condicionada pelo confronto entre o enunciado e seu efeito. Em seguida, Gibson batizou-o – *mock reader*¹¹⁶ –, o papel assumido pelo leitor durante a leitura, o qual, enfim, lê da forma como a *persona*¹¹⁷ deseja que ele leia. A partir daí, esse habitante do texto recebeu vários nomes – narratário, arquileitor, leitor abstrato, leitor virtual – conforme a ideia sobre sua posição e ação no texto, ou mesmo conforme a *visão* do pensador sobre ele.

A partir da descoberta da entidade do leitor, a questão deixa de contornar o mito do sentido – a redundante interrogação sobre a potência final do texto. Para Jane Tompkins, a pergunta então é outra: “como os leitores constroem sentido?”¹¹⁸. Do outro lado, a resposta já é garantida: se não é objetivo, o texto contém objetividades – palavras, frases, sentenças – tão visíveis quanto o leitor de carne e osso. Que elemento, então, tornaria possível a ligação entre o universo do texto e o do receptor,

¹¹⁶ *Mock reader*, termo introduzido por Gibson em obra de 1950, é o papel que o leitor empírico assume durante a leitura, uma instância textual, portanto, como explica Tompkins: “Gibson introduziu a noção de um leitor presumido, como oposição ao leitor real, pela analogia com a distinção já estabelecida entre a *persona* e o autor de carne e osso”. Ou seja, da mesma forma que o termo *persona* serviu para criar uma distância entre o autor como indivíduo histórico e sua criação, o termo *mock reader* separa o leitor real daquele que está no texto. No entanto, isso significa, também, pensar em “efeito” do texto. (“Gibson introduced the notion of a mock reader, as opposed to a real reader, by analogy with the well-established distinction between the *persona* and the author of flesh and blood”. Tradução livre. TOMPKINS, Jane. An introduction to Reader-response Criticism. In: TOMPKINS, Jane (Org.). *Reader-response Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980, p. xi.)

¹¹⁷ Entidade aquém da figura real do autor, uma instância criada pela crítica formalista para inserir distância entre o autor – indivíduo em seu contexto sócio-histórico – e aquele que escreve o texto.

¹¹⁸ “How do readers make meaning?” Tradução livre. (FISH, Stanley. Literature in the reader: affective stylistics. In: TOMPKINS, Jane P. (Org.) *Reader-response Criticism: from formalism to post-structuralism*. London (England): The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 70-100.)

provocando esse confronto que levaria a tantas concretizações quanto leitores? Voltava-se novamente o olhar teórico sobre os aspectos verbais do texto, que induziam a essa conexão. Era preciso, pois, frear a arbitrariedade da interpretação, sujeita a um número ilimitado de fatores. Se os esquemas formais do texto constituíam o limite, a presença do próprio leitor nessas estruturas tornou-se o elo entre as instâncias artística (o texto) e estética (a concretização). Leitor invisível, sim, e nem tanto.

Assim, para Umberto Eco, por exemplo, o *leitor modelo* é aquele postulado pelo texto dentro de seus limites, provocado a acionar códigos e dicionários e a atualizar tanto os não-ditos do texto como sua própria enciclopédia. O *leitor modelo* é aquele que coopera com os postulados – aceita as regras do jogo –, que o possibilitam alcançar um sentido para o texto – um *mecanismo preguiçoso* que necessita das entradas do leitor: “à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer alguém que o ajude a funcionar”^{xxviii}.

Para Eco, o *leitor-modelo* é previsto pelo texto através das suposições do autor sobre a movimentação interpretativa do leitor, ou seja, sua competência para construir sentido através das indicações verbais – autor e leitor modelos são estratégias textuais que cooperam para alcançar o potencial do texto. As estratégias do texto, por assim dizer, prevêm os movimentos do receptor. A conexão entre os polos dar-se-ia, então, quando o leitor empírico coincidissem com esse modelo previsto pelo texto. De forma similar, Iuri Lotman^{xxix} defende que o sentido de um objeto artístico é alcançado quando os códigos do autor e do leitor se cruzam, formando um conjunto estrutural – o texto concretizado. Tanto o pensamento que supõe como polos, de um lado, o leitor e, de outro, o texto, como aquele que coloca em contraste os horizontes do autor e do leitor, conjeturam a existência de um terceiro elemento, um *espírito*, que induz a que se estabeleçam as conexões capazes de conduzir a leitura a produzir significado para o objeto.

Atribuir a constituição de sentido a um sujeito leitor – um leitor imanente que deve ser encontrado pelo leitor empírico, ou mesmo descrito pelo leitor-crítico –

remete-nos novamente à questão da subjetividade do ato interpretativo e suas múltiplas possibilidades. Umberto Eco propõe que as estratégias do texto devem conduzir a interpretações que, embora plurais, não se excluam, mas ecoem entre si. Assim, só o leitor postulado pelo texto é capaz de produzir aquele objeto; caso contrário, ou a obra torna-se outra, ou o texto torna-se ilegível. Tal estratégia, portanto, não apenas abre possibilidades ao leitor, como limita sua conduta. No caso de *Harry Potter*, esse leitor-modelo dialoga com milhares de leitores empíricos muito diferentes, permitindo conexões que levam ao sentido – e ao prazer que ele provoca – através do cruzamento de universos os mais distintos. O diálogo estabelecido entre esse leitor-modelo e os vários leitores empíricos diferentes não parece desvirtuar o sentido do texto, tampouco impossibilita uma concretização aproximada entre as múltiplas que provoca¹¹⁹.

A pergunta que então cabe é se esse sujeito não-empírico – ou a estratégia do leitor-modelo – pode ser *visto* no texto. É uma questão também proposta por Wolfgang Iser: “o que realmente acontece entre texto e leitor?”^{xxx}. Se Umberto Eco cita os não-ditos do texto como os elementos que justamente provocam o movimento do leitor, cooperando com a constituição do texto através de sua atualização, Wolfgang Iser mais peremptoriamente estabelece os vazios do texto como a *condição fundamental* para a constituição de sentido pelo leitor. Embora acentue que não seja possível localizar formalmente o vazio no texto, Iser demonstra que ele é perceptível, durante o ato de leitura, diferentemente pelos leitores: lacunas que exigem sua entrada, como uma pergunta invoca uma resposta, quer ela seja dada ou não.

O caminho para se chegar à significação de uma obra literária dá-se por etapas e é descrito por Iser como resultado do processo fenomenológico da leitura. Esse processo ocorre durante a percepção dos *aspectos esquematizados*¹²⁰ que se formam

¹¹⁹ Essa pode ser uma característica que se costuma atribuir à literatura de massa, que não possibilita concretizações distantes. No capítulo 4, discuto essa questão.

¹²⁰ O termo “aspecto esquematizado”, amplamente utilizado na teoria iseriana, foi introduzido por Ingarden em *A criação da obra literária*, e serve para designar o estrato em que as objetividades do texto tomam aparência para o leitor, que “visualiza” o objeto da representação. Os aspectos são, assim, a sequência de ditos do texto, construídos em um esquema sintático-semântico através de um código inteligível. Esse termo, “aspecto”, será amplamente utilizado para designar cada dito do texto, desde uma simples palavra, até a inclusão de um personagem.

pelas objetividades apresentadas pelo texto e as conexões entre elas – palavras que vão adquirindo significado conforme vão se unindo a outras e formando o todo da significação. O texto literário é responsável por constituir um objeto – a fábula – que não tem correspondente exato no mundo concreto; para tal, fornece ao leitor a substância desse objeto, configurando-o paulatinamente. Na conformação e ligação entre esses aspectos oferecidos pelo texto, formam-se lacunas, ou *lugares vazios*, como chama Iser,¹²¹ que devem ser preenchidas no ato da leitura pelo leitor. De acordo com ele, quanto mais *aspectos esquematizados*, mais indeterminação se forma, oferecendo ao leitor um livre jogo de interpretação. A obra de valor, segundo Iser, é aquela cujo grau de indeterminação provoque a inferência do leitor sem permitir que ele perca a linha de sentido: “Assim, pode ser dito que a indeterminação é a pré-condição fundamental para a participação do leitor”^{xxxii}. E, para ele, o fato de a obra permitir que o leitor interfira em sua construção, através do preenchimento de lacunas, é essencial para sua qualidade e resistência ao curso do tempo.

Iser distingue *lugares indeterminados*, da teoria proposta por Ingarden, de *lugares vazios*. Os primeiros constituem-se de uma carência na determinação do objeto e exigem uma complementação por parte do leitor para que o sentido seja completo; os lugares vazios não exigem essa determinação, e sim uma combinação entre os esquemas do texto a fim de gerar novas representações. Os vazios do texto literários são uma possibilidade de conexão entre os segmentos textuais, o estímulo para que entre em funcionamento a seleção, o raciocínio e a articulação do leitor. Ambos conceitos levam ao acontecimento da indeterminação no texto, que aqui trato como a qualidade do não-determinado na constituição do objeto literário, a motivação para a interação entre o texto e o leitor – aquele *espírito* capaz de provocar o cruzamento entre códigos, horizontes e enciclopédias, através da participação do leitor, conduzindo-o em direção aos sentidos e a um sentido particular do texto.

Iser enumera algumas condições formais que propiciam o surgimento de indeterminação no texto; a primeira delas é a organização da história em partes,

¹²¹ Ou ainda indeterminação, conforme o termo criado pelo filósofo polonês Roman Ingarden, como explica em *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. No entanto, cabe explicar aqui que os vazios ou lacunas *determinam* o grau de indeterminação de um texto, conforme Iser, já que, para ele, são conceitos distintos, mas relacionados.

capítulos ou séries, recortados e disponibilizados ao leitor em porções capazes de despertar o desejo pela continuação. Essa forma de publicação era usual no século XIX, como os folhetins, e Iser^{xxxii} cita o caso de Dickens, que buscava a reação de seus leitores no período entre cada texto de uma história. No Brasil, temos vários exemplos, entre eles o de Machado de Assis, que publicou grande parte de seus romances através de jornais, mantendo em suspense seus leitores semana a semana. Mas não basta apenas seccionar a história; para aumentar o grau de indeterminação, é necessário saber o momento exato de fazer o corte, interrompendo a ação justamente quando há a necessidade de um desfecho ou reviravolta.

Um exemplo contemporâneo de construção textual em que essa estratégia pode ser constatada é a série literária *Crepúsculo*¹²², de Stephenie Meyer, que tem conquistado, na esteira de *Harry Potter*, fãs-leitores pelo mundo todo. Escrita em quatro volumes, cada um deles conduz à leitura do seguinte, pela grande quantidade de indeterminação sobre o desfecho dos acontecimentos. Para inserir esses vazios, o narrador-personagem, a protagonista da série, abre o texto com um prólogo em que se desloca para o epílogo da história, para então narrá-la através de analepse. A antecipação *sutil* do desfecho da história provoca o leitor a estabelecer suposições durante toda a leitura, relacionando os acontecimentos àquilo que foi anacronicamente consumado.

A construção de cada volume em capítulos também insere cortes nos momentos de decisão da fábula, o que induz a leitura continuada, a fim de preencher os esquemas semânticos da narrativa. Por fim, ou para desconstruir esse fim, ao término de cada volume há a inclusão do primeiro capítulo do seguinte, aí uma estratégia mercadológica paratextual que leva o leitor a adquirir o próximo livro mal ele termina o anterior. Esse espaço que a autora (e seus agentes) deixa entre as publicações auxilia, certamente, a aumentar a busca pelo novo volume. É uma jogada estratégica, sobre a qual Iser já falava: “a publicidade tem um papel importante nesse

¹²² Série cujo primeiro volume foi lançado em 2005, *Crepúsculo*, seguido de *Lua nova* (2006), *Eclipse* (2007) e *Amanhecer* (2008). São narrativas interdependentes, embora cada uma tenha uma ação que desenvolve um nó e um desenlace específicos, sobre o romance entre uma jovem estudante e um vampiro, membro de uma espécie supostamente existente entre os humanos. A adaptação fílmica do primeiro volume é de 2009.

tipo de publicação: o romance precisa ser apresentado, a fim de atrair um público para si”^{xxxiii}.

Essa foi a estratégia de Rowling na série *Harry Potter*. Além de toda uma campanha em torno da chegada de uma nova história de Harry e a anexação de uma vasta quantia de produtos ligados ao bruxinho – a sedução mercadológica –, há o estímulo pela curiosidade; afinal, que leitor não deseja saber o *grand finale* daquele que já tomou e conquistou grande parte de seu tempo? Refeitos do gasto com o livro anterior – outra tática –, correm todos à livraria, ávidos por uma nova aventura, garantindo também o assunto para muitas conversas. Assim, podemos dizer que o espaço entre textos – uma lacuna concreta – permite ao leitor uma série de inferências, conexões e troca de informações, que acabam por aumentar o grau de indeterminação; pois, como diz Iser:

(...) isso ocorre, principalmente, porque introduz lacunas adicionais, ou alternativamente, acentua lacunas existentes, por meio de uma pausa, até o próximo fascículo.^{xxxiv}

Rowling, ao construir a história de Harry Potter, organizou-a em partes, optando, desde o princípio, por uma estrutura única que fosse dividida em sete volumes. Marc Shapiro, em *J. K. Rowling, the wizard behind Harry Potter*^{xxxv}, informa que a autora teria escrito o último capítulo antes dos volumes anteriores, temendo perder-se – ou à criatividade – em meio ao emaranhado de enredos e detalhes para o qual ela já havia previsto determinado desfecho. O fato de ter estruturado, originalmente, a narrativa dessa forma permite a Rowling introduzir explícita e propositalmente lacunas no texto; afinal, ela já tem formatado o esquema do futuro. Desse modo, lhe é possível, por exemplo, citar displicentemente o nome de uma personagem em meio a um diálogo sem nenhuma intenção aparente e nenhuma explicação. Mais tarde, essa personagem ressurgue, com sobrenome, endereço e função, e tudo se encaixa perfeitamente. O leitor, na formalidade da apresentação, fica com a sensação de conhecer aquela *figura* de algum lugar e, se a memória não ajuda, resta buscar a lembrança em outra página ou volume.

Embora capaz de estimular o leitor a pensar sobre a história e, portanto, a preencher mais lacunas, esse tipo de texto, acrescenta Iser, não se torna

necessariamente superior. Ele pode *parecer* melhor porque justamente reforça a sua ligação com o leitor ao exigir mais sua participação, mas não tem sua qualidade literária alterada^{xxxvi}. E aqui certamente está uma das explicações para o fato de que a obra de Rowling sofra críticas por parte de alguns estudiosos e literatos, enquanto aumenta dia-a-dia seu prestígio junto ao público receptor: a comunicação texto/leitor, instigada pela indeterminação.

Mas, se não devo julgar a qualidade literária de um texto que é muito lido somente por instigar a curiosidade de seus leitores entre um capítulo e outro, há que analisar, minimamente, de que forma o leitor responde a esse tipo de estratégia. Partindo de noções de Umberto Eco sobre a leitura – “[...] uma competência circunstancial diversificada, uma capacidade de pôr em funcionamento certos pressupostos [...]”^{xxxvii} – e Wolfgang Iser – “o texto é o processo integral, que abrange desde a reação do autor ao mundo até sua experiência pelo leitor. [...] então a práxis da interpretação, que dele deriva, visa principalmente ao acontecimento da formação de sentido”^{xxxviii} –, podemos afirmar a pluralidade de aspectos que envolvem a concretização dos textos pelo receptor, idiosincrasias que têm início no efeito da realidade sobre o autor até a reação do leitor a partir da leitura, culminando, assim, no efeito último: a resposta, que é circunstancial.

Descrever esse efeito, como pretende a prática da crítica literária voltada à instância do leitor como elemento construtor de sentido, permanece difuso. De um lado, a possibilidade de questionar o leitor empírico como forma de constituir concretizações de leitura, embasando-a em entrevistas; de outro, a vertente que permanece voltada ao texto, buscando nele os vestígios do leitor e estabelecendo apenas possibilidades de leitura. Teorias sobre esse leitor intrínseco abrem um leque de ideias sobre o funcionamento dessa estrutura textual que inclui em si a instância da recepção – leitor modelo, leitor implícito, enfim, mas, em todas, o *vazio* permanece como uma possível pista de sua existência.

Quando a própria Estética da Recepção permite que pensemos a apreensão da formação de sentido como uma descrição do *efeito* do texto sobre o leitor – o que acontece com ele através da leitura –, é possível considerar não apenas de que forma convenções e expectativas entram em jogo no ato da recepção, através da formatação

de esquemas e do preenchimento de lacunas¹²³, mas pensar a concretização do texto também na perspectiva de que a resposta do leitor pode extrapolar o nível do virtual e acontecer *materialmente*¹²⁴. Como anota Chartier sobre a interferência dos novos suportes nos procedimentos de leitura, a zona de ação não mais se restringiria às bordas do texto, pois “o leitor não é mais constringido a intervir na margem, no sentido literal ou no sentido figurado. Ele pode intervir no coração, no centro”^{xxxix}. Como supõe o Reader-Response Criticism, ler e escrever tornam-se uma atividade única no ato de interpretação¹²⁵.

A escrita do leitor registra, também nas páginas, as formulações que ele realiza para interpretar o texto. Alcançar a formação de sentido é, assim, construir uma história de leitura, em que todas as instâncias do sistema literário – autor, texto, leitor, crítica – devem ser vistas sob a premissa da transformação, incluindo os modos de recepção, constantemente afetados pelas modificações nos suportes, caso do texto digital e da hipermídia, últimos a ameaçarem a supremacia do livro.

Faz-se possível – talvez necessário – pensar a questão da formação de sentido de um texto também pela análise da resposta de seu leitor, ou o efeito que o texto invoca, como afirma Iser. Se o conceito *efeito* parece possuir tanta subjetividade quanto supomos da própria concretização, acrescenta-se ainda a vastidão de sentidos do próprio vocábulo: “produto necessário ou fortuito de uma causa; efetivação; resultado; destino; eficácia”^{xl}. Tudo aquilo por que passa o leitor durante a leitura – suas conjeturas e concretizações – e ainda o que ele faz com esse sentido virtual concretizado – o texto, quando, enfim, ele se torna um *objeto estético* – pode configurar-se como *efeito*, tornando-se um componente avaliável pela Estética da Recepção, mais precisamente pela Teoria do Efeito, de Iser.

¹²³ Frisando: conforme Wolfgang Iser, teórico da Estética da Recepção e autor da Teoria do Efeito, a participação do leitor na formação do sentido se dá principalmente através do preenchimento de vazios, as lacunas entre os esquemas do texto, os não-ditos. Quanto maior o volume de lacunas, maior o grau de indeterminação do texto, por conseguinte, maior é a atividade do leitor para concretizá-lo.

¹²⁴ Tal como acontece no caso da *fanfiction*, em que o leitor responde sobre sua leitura através da escrita de outras histórias.

¹²⁵ “Reading and writing join hands, change places, and finally become distinguishable only as two names for the same activity”. (TOMPKINS, Jane. An introduction to Reader-response Criticism. In: TOMPKINS, Jane (Org.). *Reader-response Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980, p. X.)

É importante, aqui, esclarecer que esse pensamento não foi postulado por Iser; por *efeito*, ele define, em sentido restrito, a concretização do texto, o sentido que ele toma, como objeto final, diante do leitor que o interpreta. O significado do termo é justamente aqui ampliado como uma possibilidade de compreender os modos de resposta atuais diante do literário (e muito provavelmente de toda manifestação cultural e artística). O conceito, assim desdobrado, permite pensar em sentidos não apenas para o texto, como também para a leitura – na possibilidade de analisar suas transformações como *procedimento* – e no leitor, então um ser empírico capaz de tornar visíveis seus processos de formação de sentido.

A proposição da Estética da Recepção volta-se à inclusão do leitor num eixo diacrônico, postulando uma teoria que comporte modos de análise na medida de alcançar as várias interpretações de um mesmo texto em contextos diferentes. Neste postulado teórico, o leitor *atualiza* o texto através da interação entre o seu repertório¹²⁶ e o do texto e das combinações sugeridas pelas estratégias textuais. A história do efeito, por assim dizer, demonstraria a mudança dos sentidos de um texto e a consequente transformação no horizonte de expectativas do próprio leitor.

A Teoria do Efeito, se demanda interpretações horizontais, distingue-se por não impetrar o viés historicista em primeiro plano, permitindo, que a interação entre o texto e um leitor específico seja tomada em sua validade na formação de um sentido particular. A atualização, por conseguinte, ocorre através do preenchimento da indeterminação pelo leitor, através de sua interação com texto; e o efeito é o acontecimento vertical do sentido. Certamente que, a partir do contexto que envolve essa leitura individual, é possível exercer um pensamento histórico, estabelecendo significados para um seguimento de leituras e suas relações. Ressalte-se, portanto, que o leitor, para a Estética da Recepção, é um indivíduo histórico, ainda que visto através do texto, enquanto que, para a Teoria do Efeito, de Iser, ele é, antes, uma presença no texto, a possibilidade de um efeito particular.

¹²⁶ Cada uma das perspectivas esquematizadas pelo narrador, que vão construindo um seguimento esquemático do texto, como personagens, espaço físico e temporal, ações, e mesmo o próprio narrador, que vai sendo conformado à medida que narra, mostrando-se como uma perspectiva através de seu ponto de vista. O repertório do texto é a seleção erigida pelo narrador. O repertório do leitor é todo o conhecimento que ele tem do mundo – real e imaginário –, que ele seleciona durante a leitura a fim de configurar o fictício.

A criação do leitor – tudo aquilo que é criado a partir do *objeto estético* – configura-se, assim, em possibilidade material para conceber o texto como um processo, tal como aqui a fanfiction constitui-se em polo de análise para a compreensão da formação de sentido do texto original, aquele a que ela responde. Essa escrita do leitor na internet apresenta certamente elementos idiossincráticos que possibilitam observar aspectos da concretização do texto pelo leitor e, como foi aqui dito, pensar o efeito do texto também como uma resposta material.

Essa manifestação concreta de um ato de leitura, que acontece através da escrita, diferentemente da recepção ordinária, que termina com o livro na estante, é instigada pelas estratégias do texto, principalmente pela indeterminação, descrita por Iser como provocadora de respostas por parte do leitor. Além da estratégia do corte e segmentação – a quebra da continuidade, os ganchos que desencadeiam outros significados, o suspense que incita ao prosseguimento da leitura –, Iser enumera outros procedimentos que podem favorecer o surgimento de indeterminação no texto: a introdução repentina de novos personagens, a entrada inesperada de novas linhas de enredo, os comentários do narrador, as mudanças de atitude, a tática de construção de confiabilidade, a contradição. Todos esses artifícios podem ser percebidos nas narrativas de Rowling, mobilizando a imaginação do leitor ao inserirem lacunas, seguindo a ideia de Iser:

Daí resulta todo um complexo tecido de possíveis ligações que incentivam o leitor a que ele mesmo produza as conexões ainda não totalmente formuladas.^{xli}

Os lugares vazios regulam a oscilação do ponto de vista do leitor, estimulando a transformação dos segmentos do texto de *tema* para *horizonte*. O *tema* é uma perspectiva que está sendo enfocada pelo leitor que, ao entrar em choque com outra, cede seu espaço para o segmento seguinte, passando ao status de *horizonte*; esse, ultrapassado por novos elementos inseridos pelo texto, fica à margem da zona de sentido. Conforme Iser, esse tipo de lugar vazio funciona no eixo sintagmático da leitura:

[...] porque aqui os lugares vazios regulam apenas a mudança de perspectivas, sem dizer nada sobre as modificações a que

os conteúdos das posições são necessariamente submetidos em tal interação.^{xlii}

No eixo paradigmático da leitura, Iser apresenta a *negação* como a outra estrutura básica da indeterminação do texto literário. Ela ocorre quando o repertório do texto, familiar ao do leitor, contradiz as expectativas do mesmo, evocando uma nova formação de sentido. Assim, quando, no processo de leitura, o leitor se depara com perspectivas que negam suas concepções e referências, a sua capacidade de combinação¹²⁷ dos segmentos do texto fica paralisada em virtude da oposição entre polos. Resta-lhe, para a produção de sentido, formar novas representações, que não estão puramente em seu repertório nem no do texto – o leitor formula, assim, o não-dado, aumentando a sua participação.

Por não possuírem um conteúdo determinado, os lugares vazios não podem ser descritos, mas justamente encontram-se entre os segmentos do texto cuja combinação exige a entrada do repertório e das estratégias do leitor – sua definição, então, resume-se a encontrar o lugar do receptor no texto e descrever as possibilidades de leitura, ou, de que forma a relação entre as perspectivas e os segmentos do texto foram realizadas para a construção de sentido. É preciso, dessa forma, colocar-se no lugar do leitor e erigir as perguntas que o texto provoca e que estimulam o engenho imaginativo, pois:

Apenas a imaginação é capaz de captar o não-dado, de modo que a estrutura do texto, ao estimular uma sequência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor.^{xliii}

O procedimento metodológico da Estética da Recepção é sugerido pela hermenêutica literária e objetiva colocar em evidência a troca da obra com o receptor, a partir da lógica da pergunta e da resposta dentro do próprio texto – imanente, portanto. O princípio da pergunta e da resposta, que se define metodologicamente como dialético, já acompanhava Jauss como instrumental teórico, por possibilitar a

¹²⁷ Ação própria da leitura, em que o leitor estabelece relações entre as perspectivas do texto num eixo sintagmático – entre os elementos da estrutura textual e entre ela e seu próprio repertório. As ações de seleção e combinação acontecem tanto no processo de escrita – quando o repertório é esquematizado no texto – quanto no de leitura. A combinação na esfera da recepção é aquela que estabelece o objeto estético – o sentido do texto – através da atualização sintagmática.

explicitação do processo de interpretação dos textos e da natureza dialógica da literatura.

Analisando os pressupostos de Iser na Teoria do Efeito, Hans Ulrich Gumbrecht sinaliza para a introdução de “dois termos aparentemente sinônimos”^{xliv} – “leitor implícito” e “papel do leitor” –, inconsistência terminológica que ele julga como um sintoma do problema não resolvido no plano metodológico. Perguntando-se sobre a aplicabilidade da teoria, Gumbrecht coloca em questão se o conceito permite formular modelos, ou “estruturas de sentido meta-historicamente válidas”, que possam ser extraídos dos textos. A resposta, ele mesmo a erige em seguida: “é impossível desenvolver um modelo transcendental de leitor a ponto de poder derivar constantes meta-históricas de sentido, a partir de sua aplicação a quaisquer textos”^{xlv}.

Duas questões podem ser apontadas aqui: a primeira delas, como uma forma de resolver a duplicidade do termo, embora não julgue relevante para o desenvolvimento deste trabalho. Ainda que eu considere que a palavra eleita pelo próprio Gumbrecht – *transcendental* – talvez fosse uma forma de cooptar essas instâncias *não-paupáveis* de leitor em apenas uma, derivando da sua condição de inapreensível, tenho utilizado o termo “leitor invisível” para designar aquele que, desde Jauss, foi descrito como uma instância textual, em contrapartida ao leitor empírico – o hiperleitor –, que responde ao texto através de sua escrita. O termo aplicável, no entanto, àquele leitor presente nas lacunas do texto, inerente à indeterminação e à assimetria, seria “leitor implícito”. O “papel do leitor”, julgo, está relacionado às suas entradas, como o próprio Gumbrecht interpõe, citando Iser, ao “processo de transferência”, ação em que as estruturas textuais se movem para o campo de referências da recepção.

A outra questão refere-se à proposição de *estruturas constantes*, pela Estética do Efeito, ou da impossibilidade de elas serem definidas de modo a que sua repetição seja verificável nos textos literários – constatação inegável. Se a instância do leitor foi, em princípio, a justificativa para a incontestável instabilidade do texto, decerto não o foi por impor objetividade, mas justamente pelo fato irrefutável de que o texto existe apenas na mente de um leitor – e que, portanto, sua configuração exata nunca pode ser medida. Como encontrar, dessa forma, estruturas constantes desse *leitor implícito*,

como paralelismo ou substituição às estruturas textuais? Pergunta respondida por Gumbrecht, como mostro na página anterior. O *objeto estético* a que esta tese procura visualizar, portanto, não é mensurável por quaisquer constantes, mas pressentível na interação entre aquele *leitor implícito* – a estrutura de indeterminação do texto (o leitor invisível) – e a resposta do leitor real (o escritor) – a fanfiction.

Sabe-se das dificuldades do exercício de uma análise crítica a partir da esfera da recepção. É justamente o entendimento de que seu principal eixo avaliativo – o leitor implícito¹²⁸ – é, ao mesmo tempo, a *metáfora*¹²⁹ que a sustenta como teoria e o entrave para o procedimento metodológico, que inibe uma prática fundada na introdução da subjetividade para um alcance que deve ser objetivo. Talvez em função dessa dificuldade, Iser acabou por invocar outros conceitos-chave para a teoria literária, numa forma de não apenas abarcar diferentes abordagens do texto, mas também de ampliar o próprio objetivo da crítica – a busca pelo sentido. Em texto do final da década de 1970, Iser discute os problemas da teoria da literatura em vista de seus diferentes conceitos, tão dilatados a ponto de culminarem na *pluralidade*, como justificativa para a “incapacidade de relacionar entre si a multiplicidade das formas concorrentes de acesso à literatura”^{xlvi}. Dentro desse panorama, os princípios determinantes que subjazem a todas essas concepções do literário, para Iser, resumem-se aos conceitos de *estrutura*, *função* e *comunicação*; todo método atinente às teorias da literatura, acrescenta ele, está relacionado a uma dessas “marcas da época”^{xlvii}.

Sem a preocupação de relacionar cada um dos termos a qualquer teoria específica, mas ressaltando sua sucessão histórica, Iser indica uma interdependência entre eles, sugerindo-a como a possível “orientação central da Teoria da Literatura contemporânea”^{xlviii}. Todas as entradas para o texto estariam aí compreendidas, desde a imanência até a experiência, tomando o *sentido* como uma ação provocada pela *interpretação*. O discurso da teoria sobre a ficção, diferente do discurso da própria

¹²⁸ É a instância textual do leitor, como já descrevemos.

¹²⁹ Conforme Iser: “A metáfora aqui funciona como o arremate do sistema, pelo qual uma teoria alcança este patamar”. Ou seja, uma representação que possibilite à teoria descrever o fato. ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. (In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. p. 927-953. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 934.)

ficção, toma o *sentido* do texto como instância final, de maneira a torná-lo traduzível. Para Iser, a dimensão última da literatura não é o *sentido*, mas o *imaginário*, sua explicação para as diversas configurações a que assume a ficção. Enquanto a recepção é a configuração do *imaginário*¹³⁰ pelo leitor, a interpretação é a transferência semântica desse *imaginário* – a tomada de *sentido* – pelo crítico.

É importante perceber que, embora Iser não o declare exatamente, o caminho da significação do texto literário acaba sempre por desembocar no viés da leitura como *interpretação*, em que toda forma de abordar o texto apoia-se no eixo da interação: entre a estrutura e suas partes, entre o texto e seu contexto, e entre o texto e seu leitor – respectivamente, *estrutura*, *função* e *comunicação*: “O conceito de estrutura abre a possibilidade de descrever a produção do sentido, o conceito de função de preencher a determinação concreta do sentido e o de comunicação, o de elucidar a experiência do sentido.”^{xlix} Porquanto esteja descrevendo o discurso da teoria, Iser apenas sugere como o método deve tomar dos conceitos que ela elabora – as *metáforas* ou *chaves* – para alcançar a superação do *imaginário*. Se a *recepção* é a experiência do *imaginário*, é possível inferir que a tarefa da *interpretação* (como ação *semantizadora* da recepção, conforme Iser) deve sempre passar pela instância do leitor – aquela que transforma o texto em experiência, ou, se quisermos arbitrar de metáforas, como propunha Iser: o velho e conhecido *efeito*. *Interpretar*, assim, é dar sentido ao *imaginário* concretizado pelo leitor.

Isso significa também um procedimento metodológico que é sempre redutor, na medida em que toda interpretação demanda escolhas; como *tradução*, a interpretação é sempre semanticamente orientada pelo texto, mas precisa fechar seus *abismos*. Recaímos, novamente, na questão sobre a arbitrariedade – seja do sentido ou do *imaginário* – e na aplicação do método. Para Iser, é o próprio texto que indica a forma de abordagem que lhe é própria; no entanto, por seu caráter reducionista, em que são postos em relevo certos elementos em detrimento de outros, nenhum

¹³⁰ Em *O fictício e o imaginário*, Iser introduz essas noções de forma que o fictício é a concretização do imaginário do leitor pela tradução do texto em relação ao real.

método analítico pode alcançar o objeto em sua totalidade.¹³¹ Dessa forma, é inevitável lançar sobre a série *Harry Potter* questões que tomem o eixo daquelas perguntas já mencionadas sobre seu sucesso junto ao público leitor e, renunciando à busca por um *scripto sensu*, evocar sentidos mais amplos para o texto.

Através de uma abordagem situada no nível da interação entre texto e leitor, é possível pensar na leitura como um procedimento em que tanto a indeterminação do texto evoca o preenchimento pelo seu leitor – ao nível da *recepção* –, como também provoca uma reação – no plano da *interpretação*, através de um discurso que lhe é peculiar¹³². Ao mesmo tempo, pensar essa interação a partir de seu aspecto *comunicacional* permite expandir as perspectivas metodológicas, focando no diálogo que o leitor estabelece com o texto em suas mais diversas manifestações, como é possível pela proposta de Iser: “[...] uma abordagem do tipo comunicacional renuncia de antemão a premissas determinadas, pois visa apenas organizar os processos de transmissão e recepção”¹.

Ao inserir o conceito de comunicação na teoria literária, Iser parece denotá-lo como o resultado do processo de *interação* entre texto e leitor, no que se depreende que sejam eles o emissor e o receptor, respectivamente. Como pensar essa relação numa perspectiva comunicacional, sem que a instância do autor esteja em um dos lados do processo? Embora para mim seja possível pensar no texto como o polo comunicante, é necessário justificar essa escolha, em detrimento de um emissor usual. Utilizando o mesmo recurso da teoria da literatura, sinalizado por Iser, é possível a instituição de uma metáfora, como forma de elaborar um conceito para o qual é preciso certa dose de abstração. A *morte* do autor encaixa-se nessa proposição. Ou, o autor, como polo emissor, passa a figurar como instância do texto, tal qual o leitor?

Nos postulados de Iser, a palavra para o acontecimento da comunicação – que seria, na teoria específica, a transferência de informações entre um pólo e outro – é

¹³¹ Como a própria fenomenologia descreve, a leitura erige-se daquilo que o leitor “percebe”. O fenômeno se dá, pois, sempre a partir de um ponto de vista, que está relacionado com as questões que o leitor busca, inconscientemente, no texto. Como diz Rothe do “círculo hermenêutico”: “percebo num texto apenas aquilo que me diz respeito”. (ROTHER, Arnold. O papel do leitor na crítica alemã contemporânea. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, n. 39, mar. 1980, p. 7-18, p.10).

¹³² Perspectiva que será ampliada no capítulo 4.

sempre *interação*. Os elementos do processo não são referidos como emissor, receptor, mensagem, enfim, como os conceitos próprios das teorias da Comunicação¹³³. Contrariando minhas expectativas, ele não insere postulados dessas teorias, embora utilize, em sentido lato, termos como “código” e “sistema”, por exemplo. Foi preciso elaborar pragmaticamente o que Iser imagina no plano metafórico, para tornar possível um método aplicável de análise. Dessa forma, quando pensamos em instâncias textuais, temos, de um lado, o narrador como emissor e, de outro, o leitor implícito como receptor. No entanto, pensando na palavra *interação* como um jogo recíproco entre texto e leitor e, ainda, relacionando a abordagem comunicacional à Estética do Efeito, podemos estabelecer outras conjeturas.

Quando formula a hipótese da interação entre texto e leitor numa perspectiva da “teoria da comunicação”¹³⁴, Iser repete os conceitos formulados em *Ato de leitura*, apenas renomeando-os. Permanecem as noções já aqui explicitadas de *repertório*, *seleção*, *combinação*, *atualização*, *tema* e *horizonte*, nas mesmas medidas e funções: a atualização, como procedimento de significação, vai sendo erigida pelo leitor à medida que ele invoca seu próprio repertório para preencher a indeterminação, combinando tanto os aspectos esquematizados do texto entre eles mesmos, como entre sua seleção dos aspectos textuais e seu próprio repertório. Na Estética do Efeito, é a estrutura de indeterminação do texto que *conversa* com o leitor, ou que, nas palavras de Iser, invoca sua resposta. Tal resposta é o preenchimento do leitor.

O polo emissor é, assim, a estrutura esquematizada pelo narrador, que seleciona e combina as perspectivas que ele insere no texto, construindo uma tessitura lacunar. E o polo receptor é o preenchimento de lacunas pelo leitor. O *caráter de reciprocidade* da interação prevê que, da mesma forma, o leitor selecione e combine tais esquemas, em que compreendemos também o *texto literário como um processo*. Na Estética do Efeito, o sentido que resulta da interação entre texto e leitor é o *efeito*,

¹³³ “Teorias da Comunicação” referem-se, aqui, como aquelas teorias que integram o campo da Comunicação, em seu sentido amplo. Grande parte dos termos específicos dessa área foi retirada da Enciclopédia Intercom de Comunicação.

¹³⁴ Essa é a forma referida por Iser. Embora ele não especifique que teoria, entre as da Comunicação, ele utiliza, fica subentendido que se tratam daqueles postulados que se referem aos processos de comunicação, seus elementos, práticas e sentidos – em que ele toma texto e leitor como parâmetros. Essa é também a “teoria da comunicação” a que este trabalho se refere.

o *objeto estético* final, aquilo que *acontece* entre eles, também um processo. As categorias, portanto, não são estáticas, mas “procedimentos”.

Nessa abordagem de Iser, “o sentido não é o horizonte final do texto literário”^{li}, mas sim o *imaginário*. O conceito de *imaginário* é recorrente na teoria iseriana, embora o próprio autor o considere no âmbito do inapreensível. Em ensaio posterior^{lii}, Iser desenvolve ainda mais a relação entre ficção e imaginário, apresentando uma perspectiva da transformação histórica de seu significado – sempre relacionado à fantasia e à imaginação. Enquanto conexa à hierarquia do sujeito, como faculdade, a validade da *imaginação*¹³⁵ perpassa pelos mesmos enfoques com os quais a questão do sujeito é abordada. O conceito forma-se na noção primeira de “associação de ideias” e de um “poder”, seja o de formar imagens ideais, associadas àquele juízo de perfeição da arte, seja o de presentificar o ausente, até a faculdade de criar. O passo seguinte foi perceber a imaginação como mais do que uma força combinatória de elementos do repertório do real, pela compreensão de sua condição de auto-ilusão, aparente no limite de fusão entre tais elementos – o que permite a visão de algo que só ali tem existência. Daí a ideia de que a imaginação não é apenas uma, mas faculdades plurais – de percepção, de reconcepção e de compreensão – ativadas por processos conscientes e distintos.

Para Iser, o imaginário só alcança existência na sua manifestação, evidenciada pela experiência (como ato) da ideia, do sonho, da fantasia, da percepção, da alucinação. É, ainda, um processo que necessita de ativação externa, controlado pela consciência. Em *Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época*, Iser já afirma a relação entre imaginário e ficção, apresentando a literatura como o estímulo ideal para a sua realização, pois coloca em funcionamento o imaginário como forma de sua própria concretização. Na ficção, o imaginário tanto tem revelada sua aparência, como também organiza as modalidades de real que ela apresenta:

¹³⁵ O percurso histórico acompanha a formação dos conceitos de “imaginação” e “fantasia”, ora sinônimos também de imaginário, que, enfim, adquire uma conotação própria na teoria iseriana. Atualmente, o termo imaginação está relacionado mais à ação que provoca a formação de imagens e produz fantasias, e o imaginário a um repertório, ou “matéria-prima”, conforme Iser.

Comprova-se que a ficção é a configuração do imaginário ao se notar que ela não se deixa determinar como uma correspondência contra-factual da realidade existente. A ficção mobiliza o imaginário como uma reserva de uso específico a uma situação. No entanto, a configuração que o imaginário ganha pela ficção não reconduz à modalidade do real que, através do uso do imaginário, deve ser justamente revelado.^{liii}

Nessa relação, o imaginário é, assim, tanto um repertório (reserva) de imagens associadas ao real, ativado pela ficção, quanto a combinação dos elementos desse repertório e a possibilidade de sua configuração em algo – o texto. No entanto, esse objeto (a ficção), como representação, não é idêntico nem ao imaginário, nem ao real – tem uma forma, diferente do caráter difuso do imaginário, e é *irreal* –, alcançando uma dimensão de experiência: a “possibilidade de relacionar o representado a outra coisa”^{liv}, diferente daquela que o texto intenciona, ou, como prefere Iser o “como se”. Como dimensão última do texto, o imaginário é o *fim* da interação entre aquele e o leitor, o “aqui/agora” da comunicação, a assimetria que conduz ao jogo, o próprio processo de recepção rumo à experiência do texto.

Surge, então, a necessidade de uma interrogação sobre esse *vácuo* entre texto e leitor, o *algo* da troca que ali se estabelece – aquele *espírito* –, não apenas para que possamos elaborar o processo de interação, mas porque ali supomos um *conteúdo*, relacionado com o objetivo do ato comunicacional – a mensagem. Para as teorias da Comunicação, *mensagem* é um “conjunto ordenado de elementos de percepção recolhidos de um ‘repertório’ e reunidos numa estrutura”^{lv}, o que combina perfeitamente com a noção de texto, particularmente do aqui proposto. Paralelamente, e confirmando a ideia de Iser sobre o texto literário como um *processo*, a mesma teoria formula também o pressuposto de que “a mensagem situa-se ‘entre’ emissor e receptor”^{lvi}. Dessa forma, a mensagem é a própria interação entre os polos, o *acontecimento* da significação – *efeito, imaginário* – que se estabelece durante a leitura, controlada pela *assimetria* entre texto e leitor, que tem seu fim na configuração do *objeto estético*.

A mensagem torna-se esse procedimento de diferença, falta, estranheza, a necessidade de um devir que se estabelece na interação – *inter-ação* – entre a estrutura de indeterminação do texto e o preenchimento do leitor. O imaginário é

acionado constantemente, como forma de dar aparência a este *algo* que sucede durante a leitura. A pergunta da Teoria do Efeito, sobre o que acontece entre texto e leitor, é substituída (ou atualizada, para usar um termo apropriado), na abordagem comunicacional de Iser, por: “qual a validade da obra literária?”^{lvii} Se o fim do texto é o imaginário – difuso e inapreensível –, é a *interpretação* que assegura sua semantização – seu sentido:

O sentido não é o horizonte final do texto literário, mas apenas dos discursos da teoria da literatura, que assim agem para que o texto se torne traduzível. Tal transferência pressupõe que exista no texto uma dimensão que necessita da transferência semântica, para que esta se encaixe nos quadros de referência dominantes. Por conseguinte, a dimensão última do texto não pode ser de natureza semântica. Descrevêmo-la como o imaginário, com o que, ao mesmo tempo, apontamos para a origem do discurso ficcional.^{lviii}

O horizonte final da interpretação é a tomada pragmática do texto, só alcançada através do olhar sobre a recepção. Sua análise como processo, na abordagem comunicacional prevista por Wolfgang Iser, deve voltar-se para esse processo da interação, esse “entre” onde o imaginário se configura. A escrita do leitor, assim, pode ser pensada como uma forma de *aparência* do que se estabelece como interação.

Seguindo essa premissa, é possível tratar a estrutura de indeterminação do texto, de um lado, e a fanfiction, de outro, pragmaticamente, e buscar a configuração que a interação entre texto e leitor alcança: “Para uma abordagem do tipo comunicacional, as estruturas têm o caráter de indicações pelas quais o texto se converte em objeto imaginário, na consciência de seu receptor”^{lix}. O *imaginário* do leitor, ao ser transposto para um outro texto, torna-se visível, ou, quando adota o mesmo *meio*¹³⁶ de seu interlocutor, converte-se em *fictício* novamente.

¹³⁶ “Meio”, aqui, em sentido *representativo* – “que usam convenções culturais e estéticas para um criarem um <texto> de qualquer natureza” –, que toma tanto o gênero narrativo como um suporte para a resposta do leitor, como a própria linguagem ficcional, diferente da cotidiana e mesmo diversa daquela que guarda uma intenção crítica em seu sentido restrito, de comentário do texto. (FREIXO, João Vaz. *Teorias e modelos de comunicação*. Lisboa: Instituto Piaget, 2006, p. 149.)

Cabe ainda acrescentar que se, de um lado, eu enxergo o leitor que responde ao texto através do ato de escrever como um leitor real – e parte desta proposta é justamente analisá-lo como um novo tipo de leitor –, de outro, a escrita desse leitor é vista numa perspectiva imanente – seu preenchimento do texto original através de uma estrutura também textual, a fanfiction. Simplificando, a análise do processo de interação acaba por ser textual, e ambos leitores são instâncias do texto. Em outra medida, dessa imanência desencadeia a ação do fanficcer, que se torna a possibilidade de avaliar um novo procedimento de leitura, marcado por uma figura empírica.

É forçoso pensar que mais do que a análise do sentido do texto, como estrutura que tem determinada função diante do contexto com o qual se relaciona, é a imanência mesma da ficção como processo comunicativo – a premissa de que o algo que o texto é (a mensagem, o objeto estético) está entre ele e o leitor – que importa no ato de leitura. E mais: que o sentido está muito mais relacionado com o algo que o leitor enxerga e faz de si mesmo diante desse processo do que qualquer sentido que um outro – o teórico, o crítico – supõe lhe seja dado.

O contorno maior desta tese abrange a resposta do leitor como *prática* leitora, seu interesse final. No entanto, para alcançá-la, é preciso compreender as questões que a série original propõe, que motivam a reação do leitor – um leitor inicialmente invisível, que enxerga um chamado para sua ação dentro do texto: a possibilidade de tornar concreta sua leitura.

^{xxviii} ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Lisboa: Presença, 1979, p. 37.

-
- ^{xxix} LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978, p. 62.
- ^{xxx} Iser, Wolfgang. *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS Série Traduções. Tradução de Maria Aparecida Pereira. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999, p. 2.
- ^{xxxi} Iser, Wolfgang. *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS Série Traduções. Tradução de Maria Aparecida Pereira. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999, p. 13.
- ^{xxxii} Iser, Wolfgang. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*. v. 2. São Paulo: 34, 1999.
- ^{xxxiii} Iser, Wolfgang. *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS Série Traduções. Tradução de Maria Aparecida Pereira. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999, p. 13.
- ^{xxxiv} Iser, Wolfgang. *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS Série Traduções. Tradução de Maria Aparecida Pereira. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999, p. 15.
- ^{xxxv} SHAPIRO, Marc. J. K. Rowling, the wizard behind Harry Potter. In: *Revista Mundo Estranho*. Harry Potter. Coleção 100 respostas, ed.especial. v.1. São Paulo: Abril, s.d.
- ^{xxxvi} Iser, Wolfgang. *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS Série Traduções. Tradução de Maria Aparecida Pereira. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999.
- ^{xxxvii} ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Lisboa: Presença, 1979, p.56.
- ^{xxxviii} Iser, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. I. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996, p. 13.
- ^{xxxix} CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1999, p. 91.
- ^{xl} FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 619.
- ^{xli} Iser, Wolfgang. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*. v. 2. São Paulo: 34, 1999, p. 140.
- ^{xlii} Iser, Wolfgang. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*. v. 1. São Paulo: 34, 1996, p.
- ^{xliiii} Iser, Wolfgang. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*, v. 1. São Paulo: 34, 1996, p. 70.
- ^{xliv} GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. p. 989-1011. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 994.
- ^{xlv} GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. p. 989-1011. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 1005.
- ^{xlvi} Iser, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. p. 927-953. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 934.
- ^{xlvii} Iser, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. p. 927-953. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 935.

^{xlviii} ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. p. 927-953. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 945.

^{xlix} ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. p. 927-953. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 947.

^l ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. p. 927-953. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 944.

^{li} ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. p. 927-953. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 948.

^{lii} ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. De Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

^{liii} ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. p. 927-953. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 948.

^{liv} ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. p. 927-953. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 949.

^{lv} FREIXO, Manuel João Vaz. *Teorias e modelos de comunicação*. Lisboa: Instituto Piaget, 2006, p. 278.

^{lvi} FREIXO, Manuel João Vaz. *Teorias e modelos de comunicação*. Lisboa: Instituto Piaget, 2006, p. 279.

^{lvii} ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. p. 927-953. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 945.

^{lviii} ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. p. 927-953. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 948.

^{lix} ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. p. 927-953. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 944.

2.3 O leitor invisível

O primeiro indício de que haverá um jogo de esconde-esconde em *Harry Potter e a pedra filosofal*, primeiro livro da série, já está no título do capítulo inicial: “O menino que sobreviveu”. Saber quem é esse menino e a que ele sobreviveu não é tarefa difícil, pois em breve temos essa informação da boca de uma não menos curiosa

personagem, que faz a pergunta por nós, leitores,¹³⁷ àquele que é o detentor de muitos segredos da trama, o sábio professor Dumbledore.¹³⁸ Manter desperta essa curiosidade do leitor em conhecer o desfecho de cada ação, capítulo, volume e, finalmente, da série completa, é apenas uma das táticas da autora, que utilizou, por exemplo, títulos de capítulos como esse – uma frase enigmática, embora resuma todo o diferencial que torna Harry o herói da história.

Logo em seguida, a resposta do Diretor de Hogwarts àquela pergunta dá ao leitor uma grande indicação sobre seu próprio papel e o de sua leitura na história: “Só podemos imaginar – [...] – Talvez nunca cheguemos a saber”¹³⁹. O que ela perguntou, afinal? Ora, como foi que ele sobreviveu. A resposta, como sugere Dumbledore, talvez o leitor nunca a tenha completamente. Nesse momento, se estabelece um acordo entre o narrador e o leitor: para seguir a história, é preciso participar, é preciso “imaginar”. Da mesma forma, é a personagem Minerva que, ao assumir o lugar do leitor, fazendo a pergunta, dá outra sugestão muito importante: Também é necessário o aval de Dumbledore – “Era óbvio que seja o que fosse que ‘todos’ estavam dizendo, ela não iria acreditar até que Dumbledore confirmasse ser verdade”¹⁴⁰. Hagrid, próximo bruxo a entrar na história, e a quem Dumbledore “confiaria a sua vida”, também parece ter o Diretor em alta consideração: “ – NUNCA – trovejou – INSULTE... ALVO DUMBLEDORE... NA MINHA FRENTE!”¹⁴¹.

A situação que o narrador apresenta ao leitor é polarizada, desde o início, entre aqueles que creem em Dumbledore, e que também são dignos de sua confiança, e os outros, aqueles que o desacreditam ou se interpõem entre ele e seus objetivos, caso da família Dursley. O narrador leva o leitor a assumir determinada posição, que, evidentemente, é extremamente importante para a constituição da história de uma forma que, para o leitor infantil, pode parecer mesmo sutil. Ao mostrar como Harry – o herói da história – é maltratado por sua família postiça, enquanto que, pelo contrário,

¹³⁷ Permitir-me-ei, daqui em diante, minha inclusão entre os leitores, utilizando a forma da 1ª pessoa do plural quando referir-me à recepção do texto, e na 1ª pessoa do singular ao apontar minhas considerações e interpretações.

¹³⁸ Diretor da Escola de Magia de Hogwarts.

¹³⁹ HP 1, p. 7.

¹⁴⁰ HP 1, p. 15.

¹⁴¹ HP 1, p. 55.

é admirado pelos bruxos, para quem a opinião de Dumbledore é muito importante, ele induz a que o leitor construa determinado caminho de leitura, em que as concretizações erigem-se na perspectiva da negação daqueles aspectos que contrariam a voz eleita como verdadeira.

O preenchimento das lacunas, dessa forma, acontece sempre de maneira a equilibrar esse eixo, firmado pelo acordo, em que a solução para a história pende para o lado dos “ditos” de Dumbledore. Quando o narrador acrescenta o fato de que Valter *não aprovava a* imaginação – que é o que o leitor está fazendo –, o efeito que isso causa a quem lê é posicionar-se, a partir daí, ao lado do narrador, mantendo uma posição de hostilidade em relação aos donos da casa. Em contrapartida, o leitor agora simpatiza com a parte esquisita da história e vai estar receptivo para tudo que lhe for apresentado que não combine com os padrões dos Dursley: os bruxos.

O nível de indeterminação da história é controlado pelo narrador. Sobre ele, o leitor realmente nada sabe. É bruxo ou trouxa? Como ele conheceu a história? Participou dela? À medida que segue a perspectiva do protagonista Harry, o narrador somente dá a conhecer ao leitor aquilo que é revelado ao herói ou que ele venha a descobrir. A partir do primeiro capítulo, o narrador assume a perspectiva do herói: o que Harry ouve, vê e sente nos será dado a conhecer. Praticamente todos os capítulos têm a ação ou a presença de Harry¹⁴², e os olhos do narrador acompanham-no, perscrutam a mente do protagonista, sem que, no entanto, ele seja capaz de ouvir os sussurros de quaisquer personagens cujas palavras não possam ser ouvidas ou decifradas por Harry Potter. Dessa forma, de um lado, o narrador insere uma distância entre ele e o leitor, como se a ele não fosse permitido opinar, indicando uma narração isenta, que observa imparcialmente as situações. De outro, ao acompanhar o herói, o narrador aproxima-o do leitor, fazendo-o crer que aquilo que Harry vê, ouve e mesmo

¹⁴² No primeiro capítulo do quarto volume, é narrado o episódio da morte da família Riddle – o avô, a avó e o pai de Voldemort – e ainda, na mesma mansão abandonada, cinquenta anos depois, a reunião de Voldemort com Rabicho e Nagine, quando eles matam o jardineiro Franco. Harry não está presente, no entanto, de certa forma, participa da ação, porque ele, em sonho, acompanha a perspectiva da cobra Nagini. Em outro capítulo, no sexto livro, finalmente Harry não participa da ação, quando é narrado o encontro entre o Primeiro Ministro Britânico e o Ministro da Magia. É interessante anotar que o acontecimento se dá no mundo não-bruxo.

pensa ou interpreta é “fato” – como se o estivéssemos seguindo – e não a interpretação do narrador sobre o fato.

Aqui é utilizado um recurso de narração que foi relacionado por Wolfgang Iser^{lx} como uma das formas de direcionar a resposta do leitor: a posição que o narrador manifesta em relação aos acontecimentos. Para Iser, os comentários do narrador geralmente servem para que o autor preencha lacunas quando julgar necessário; mas o ideal é aquela observação que parece ser uma mera hipótese, que manifesta vários pontos de vista e, às vezes, até contradiz algumas informações, deixando assim que o leitor tire suas conclusões. A não-interpretação e o não-julgamento dos eventos por parte do narrador possibilitam, conforme Iser, a permanência da obra em épocas distintas.

O narrador em *Harry Potter* ora parece circular de capa da invisibilidade entre os bruxos, ao lado de Harry, ora parece estar dentro do herói. Há um momento, no primeiro volume – “na terça feira monótona e cinzenta em que a nossa história começa”¹⁴³ –, em que o narrador deixa escapar uma informação que demonstra que ele sabe algo que nós – ingênuos leitores – ainda não conhecemos. Ao descrever a impressão de Valter Dursley sobre os estranhos acontecimentos do dia, o narrador revela sua opinião sobre as ideias do personagem: “Como estava enganado”¹⁴⁴. Pode parecer, dessa forma, que o narrador, ao contar uma história que já aconteceu, é onisciente e pode testemunhar objetivamente o quanto aqueles fatos viriam a afetar a vida dos Dursley. Apesar de ser uma manifestação subjetiva, essa nota do narrador apenas joga-o para uma narração presentificada, já que aquele acontecimento é anterior à história que será narrada.

Esse tipo de observação é único na narração de *Harry Potter*, pois o narrador restringe-se a descrever as cenas e acontecimentos como alguém que observa, deixando que os detalhes da história sejam contados pelas próprias personagens. No parágrafo seguinte a essa observação, ele flutua na incerteza: “O Sr. Dursley *talvez* estivesse mergulhado num sono inquieto”¹⁴⁵, levando o leitor a pensar que ele não

¹⁴³ HP 1, p. 7,8.

¹⁴⁴ HP 1, p. 12.

¹⁴⁵ HP 1, p. 12. Grifo meu.

tem poderes sobrenaturais, que é um mero contador *trouxa* da história e que, assim, cabe ao leitor fazer relações entre os acontecimentos que ele vai narrar. O esforço do leitor tem início na percepção de que há algo que, antes de ser revelado, precisa ser descoberto.

A atitude do narrador em *Harry Potter* leva-nos a duas interpretações diferentes: a primeira nos conduz a crer que ele tem opiniões avaliativas sobre os acontecimentos que está narrando e que vai divulgá-las; já a segunda mostra-nos que ele ignora muitos detalhes dessa história e, ao mesmo tempo, exime-se de manifestar o que pensa sobre ela. Essa postura contraditória do narrador estimula a participação do leitor, porque o obriga a manter uma posição de desconfiança, estimulando-o a pensar sobre o que lê antes de cada avaliação. Por outro lado, confere certa expectativa ao leitor diante da hipótese de que possa ser agraciado com novos comentários nas próximas linhas, o que o colocaria em vantagem em relação às próprias personagens. Sobre essa perspectiva, declara Iser:

Assim, o narrador regula a distância entre o leitor e os eventos e, ao fazê-lo, produz o efeito estético da história. Ao leitor é dada apenas informação suficiente para mantê-lo orientado e interessado, mas o narrador, deliberadamente, deixa abertas as inferências que deverão ser extraídas dessa informação. Em consequência, espaços vazios são levados a ocorrer, estimulando a imaginação do leitor a averiguar a assunção que poderia ter motivado a atitude do narrador. Dessa forma, nos envolvemos porque reagimos aos pontos de vista antecipados pelo narrador.^{lxi}

Para o teórico alemão, esses comentários que levam a suposições – “estava enganado” – podem fazer o leitor perceber que há alguém se interpondo entre ele e a história, como se o autor fosse o mediador e exigisse atenção para ele tanto quanto para a narrativa. Em *Harry Potter*, não há uma intromissão nesse nível, já que é seguida uma fórmula parecida com a dos contos de fadas. Nesses, o narrador apenas narra as ações, eximindo-se de manifestar opinião; no entanto, seu posicionamento fica claro pela forma com que faz essa narração – descrevendo a princesa como bela e a bruxa como horrível, por exemplo.

Nas narrativas de J. K. Rowling, não há o maniqueísmo dos contos de fadas, em que os maus são sempre castigados. Embora seja evidente que o leitor identifica-se

com o herói,¹⁴⁶ torcendo por ele contra o vilão, não é apenas essa dualidade o motivo da narrativa. Há uma infinidade de personagens extremamente humanas e, portanto, suscetíveis a erros e falhas de caráter – ninguém é completamente bom ou mau, nem mesmo Harry, o herói. A credibilidade do protagonista, no entanto, nunca é abalada diante do leitor, que, postando-se ao seu lado, vai configurando todos os meandros que compõem a narrativa a partir apenas da perspectiva do herói, como se esta fosse uma das opções – e a opção correta –, e não a única possibilidade de leitura que nos apresenta o narrador.

A perspectiva do narrador, portanto, é extremamente lacunar, permitindo ao leitor uma série de inferências sobre o contexto e a relação entre os acontecimentos, as opiniões e os sentimentos das personagens, mesmo depois que a história foi toda contada. É possível regressar a acontecimentos passados e explicar a atitude de personagens, seus pensamentos e sensações, mesmo sobre fatos que já foram levados a termo. Esse não-dizer do narrador – sua *aparente ineficácia* em fazer relações – recebe uma conotação que vai além do vazio; a indeterminação, ali, torna-se um chamado ao leitor. A própria posição do narrador é uma lacuna e invoca a que o leitor tome para si a tarefa de estabelecer conexões.

Em *Harry Potter*, fica evidente que o narrador deixa *abertas as inferências* quando não esclarece os diálogos misteriosos entre as personagens, principais responsáveis por manter o leitor informado. Dessa forma, na dúvida se deve ou não confiar no narrador – uma presença tão sutil que não damos por conta de sua voz – e na expectativa dos segredos que poderão ser-lhe confiados, esse leitor busca preencher os vazios por conta própria. Em *Harry Potter*, ele terá um aliado, que já lhe foi apresentado: Alvo Dumbledore. Embora de forma sutil, o narrador coloca-nos na mesma posição da professora McGonagall: primeiro, curiosos – o gato em cima do muro, enchendo Alvo de perguntas; a seguir, quando ela manifesta opinião parecida à do narrador em relação aos Dursley, essa posição é reforçada. À medida que é

¹⁴⁶ Essa identificação ocorre em vários níveis: para o leitor infantil, pela idade e fase vivida na escola, ou ainda porque Harry vence os obstáculos e possui poderes que lhe permitem subjugar o mundo adulto – coisa que qualquer criança gostaria; para o leitor adulto, além da identificação através da memória da infância, o processo também ocorre em relação às injustiças que ele vivencia e que é capaz de corrigir.

Dumbledore quem esclarece as dúvidas e tem, portanto, a confiabilidade de Minerva (e também a do narrador), o leitor vai ficar atento às palavras do mestre diretor de Hogwarts. Assim, o narrador transfere a Dumbledore a responsabilidade de saber e dar a conhecer os pormenores da história, e tudo aquilo que nos for por ele confiado terá o peso da verdade. Além disso, a professora Minerva McGonagall havia deixado o leitor a par de importante informação sobre o mestre, antes daquele instigante questionamento: “– Mas você é diferente. Todo o mundo sabe que é o único de quem Você-sabe... ah, está bem, de quem Voldemort tem medo”¹⁴⁷. A seguir, diante da modéstia de Alvo, Minerva acrescenta que ele é muito *nobre* para usar os mesmos poderes que o tal Voldemort usou.

Confiando em Dumbledore e acompanhando Harry, o leitor sente-se à frente do narrador, como se apenas ele fosse capaz de compreender aquilo que o narrador apenas vê e não enxerga. É o leitor que olha no espelho de Ojesed junto com Harry, que circula pelos corredores de Hogwarts embaixo da capa de invisibilidade, que penetra na penseira de Dumbledore, que vê o rosto de Sírius pela última vez atravessando o véu. É o leitor que rasteja com Harry no corpo de Nagini, e que com ele penetra na mente de Voldemort. É o leitor que, paralisado ao corpo de Harry junto à parede da Torre, assiste inerte à morte de Dumbledore e tem “a sensação de que ele também estava sendo arremessado pelo espaço”¹⁴⁸.

Parece, ao leitor, que o narrador entrega-lhe a varinha – o poder de decifrar –, abdicando da magia e assumindo uma postura terceira, de observador. Como se, ao perscrutar a mente de Harry, o narrador encontrasse o leitor, e este se tornasse o informante que o conduz na continuidade da história. O narrador torna-se, assim, um par de olhos, enquanto o leitor é a mente, a quem cabe processar os esquemas do texto que só ele pode ler. O leitor sente-se tomado de um poder que ultrapassa o de qualquer personagem, pois só ele tem acesso aos esquemas da história que o tornam capaz de montar o todo. Da forma como o narrador conta a história, nem mesmo Dumbledore sabe o que Harry pensa. O leitor, enxergando pelos olhos de Harry, sente que ele, sim, observa as engrenagens do herói funcionando.

¹⁴⁷ HP 1, p. 15.

¹⁴⁸ HP6, p. 469.

A história terminada, o leitor já sabe que, como indicado pelo narrador no início da série, ele podia ter mesmo confiado em Dumbledore e, portanto, também em Severo Snape, como o próprio Diretor de Hogwarts pedia a Harry. No entanto, o narrador induzia-nos a ficar contra Snape, posicionando-nos ao lado de Harry e suas suspeitas. Desde o primeiro capítulo, o leitor é confrontado pela dubiedade da posição de Dumbledore em relação a Snape: confiar em Dumbledore parece significar o descrédito de Snape, mas o Diretor de Hogwarts instiga a confiança de Harry no mestre de Poções. E o leitor precisa acreditar no herói.

O narrador reveste-se de imparcialidade, como se ele desconhecesse o desfecho e não exercesse qualquer reflexão sobre os acontecimentos narrados, mas os aspectos da história que ele seleciona para sua narrativa é uma forma de jogo, que conduz a determinado caminho de leitura. Dessa forma, o narrador induz o leitor a pensar que o controle é seu, e não dele, do *desatento* contador da história. O leitor considera a si mesmo como parte integrante do mistério, já que só ele é capaz de cotejar as informações que recebe e tecer *admiráveis* conclusões. O narrador, assim, leva ao leitor a sensação de que ele é capaz de captar o não-dito nas entrelinhas e controlar os significados do texto, promovendo uma maior participação.

O mistério fascina; como dizia Barthes, é a intermitência que seduz^{lxii}. No entanto, aqui, não se trata do interstício da linguagem, “onde o vestuário se entreabre”^{lxiii}, mas uma capa intencionalmente vestida e esvoaçante, um controle erigido pelo narrador através do fio da narrativa, com que ele brinca de desenrolar e suspender. O narrador é o caçador atrás da árvore, o leitor, a presa na ponta do fio, perseguindo a *satisfação romanesca* de conhecer o fim da história. Ele crê que descobriu o fio entrecoberto, cujas pistas ele soube decifrar, mas elas foram cuidadosamente mal apagadas, e o fio é que conduz o leitor.

Esse controle a que o leitor da série *Harry Potter* é induzido a sentir sobre o texto não é, assim, o erotismo da *fenda*, tampouco o *prazer do strip-tease*^{lxiv}, este, típico das narrativas de suspense. A diferença, que afasta a série tanto da literatura de gozo, como também da literatura de prazer (de massa, conforme Barthes), é que se trata de literatura juvenil. Sua estrutura, portanto, é armada para esse leitor. Na primeira camada do texto, portanto, aquela em que a temporalidade da narrativa

constrói uma história legível, deve haver um caminho estável para o leitor, que permita seu pisar firme. A descida para instâncias mais profundas, possível ao leitor adulto, deve ser, para o leitor juvenil, uma opção, e a resistência do texto à sua entrada deve estar à altura dessa vontade.

Assim, por um lado, “nada a ver com a profunda rasgadura que o texto da fruição imprime à própria linguagem”^{lxv}, já que é preciso estabelecer um diálogo com o leitor. A proposição de uma linguagem de desconstrução da narratividade, voltada para si mesma, a burlar os sentidos, afastaria o leitor juvenil. Os vazios não podem causar erosão no texto, de modo a dificultar o ritmo de leitura, mas, sim, promover a vontade do leitor em nele penetrar, preenchendo-os.

De outro lado, diferente da literatura de massa, cuja temporalidade de leitura, como diz Barthes, permite saltos quantitativos sem que se perca o fio, o leitor de Harry Potter não é incentivado a correr pelo texto, em busca do sentido final. Ao contrário, incentivado pelo narrador misterioso, que propõe a confiança em Dumbledore ao mesmo tempo em que insere a dúvida em relação ao seu aliado Snape, e que não contrapõe nem avalia os acontecimentos, o leitor debruça-se sobre o texto numa leitura cuidadosa. Cada palavra pode ser uma chave, uma palavra mágica que permita a abertura de portas, passagens para o lado das descobertas.

O suspense que o narrador constrói pela ausência de informações e pela recusa em cotejá-las não é apenas um corte folhetinesco, pois insere indeterminação também pela ambiguidade das personagens e dos fatos. O suspense, aí, não está no modo de leitura, em que o controle do leitor se resume a apressar a passagem para chegar ao desfecho, mas justamente na condição da participação, exigindo que o leitor responda às perguntas do texto, a partir de uma leitura intensiva. O nível de indeterminação alterna-se em camadas, possibilitando a leitura participativa desde os mais jovens até os adultos, de acordo com o repertório de cada leitor. O preenchimento é condicionado pelo conhecimento do receptor dos aspectos do texto, desde o mundo mágico dos contos de fadas até a relação com a mitologia e as referências a outros textos, por exemplo, e pelo seu interesse em formatar uma história significativa a partir do que ele é capaz de acrescentar e cotejar.

As lacunas no texto *Harry Potter* predominam nos campos semântico e pragmático, conforme classificação de Iser¹⁴⁹, que inclui ainda o campo sintático. Nesse último – relação entre os aspectos¹⁴⁹ do texto –, a ocorrência é mínima na série, já que a seleção e a combinação de palavras devem implicar um nível elevado de determinação na linguagem, para que seja coerente e lógica ao receptor infantil e juvenil. A indeterminação no nível sintático implicaria a reversão da sintaxe do texto, de uma simples frase (sujeito e predicado) até a estrutura textual ampla (relação entre os acontecimentos, temporalidade, início-meio-fim), podendo, ainda, promover desde a ironia até o absurdo. A elipse do sujeito, na frase, por exemplo, é uma forma de lacuna cujo nível de indeterminação permite a inferência do leitor infantil, capaz de buscar o termo a ser preenchido, como o exemplo da observação do narrador, “Como estava enganado”, que se refere ao Sr. Dursley, embora esteja no parágrafo seguinte, sem expressar o sujeito “ele”.

Como todos os níveis – sintático, semântico e pragmático – estão interligados, também as lacunas nesses campos conectam-se, exigindo a participação do leitor simultaneamente. No campo semântico, a indeterminação ocorre na relação entre aspecto e objeto, ou seja, nas perspectivas criadas pelo texto na configuração de cada aspecto esquematizado da história. Ela é introduzida pelos enunciados do texto, na relação que o leitor estabelece entre aquilo que o texto conforma e aquilo que existe em seu repertório. Os vazios exigem a entrada do leitor para formatar personagens, lugares, enfim, todo o universo que compõe a história, provocando a formação de *imagens*¹⁵⁰ pelo leitor. Aqui, a participação do leitor infantil pode ser extensa, porque, mais do que a capacidade linguística de compor a estrutura do texto ou, pragmaticamente, dar sentido ao esquema que ele organiza, o que é exigido é uma intensa capacidade de imaginação. É o que acontece com a concretização do edifício da Escola de Magia de Hogwarts, por exemplo, sobre o qual pouco descreve o narrador, além de que era imenso e tinha *muitas torres e torrinhas* e janelas

¹⁴⁹ Essa é a minha interpretação da teoria. No texto, os aspectos esquematizados têm, sintaticamente, relação entre si, semanticamente, relação entre eles e o objeto a que representam, pragmaticamente, entre eles e a representação do leitor, aqui, já como um sentido amplo em relação ao texto – história.

¹⁵⁰ “Imagem”, aqui, não significa, especificamente, o “visual”, mas impõe o sentido de o esquema “alcançar existência” no imaginário do leitor.

iluminadas. No primeiro volume da série, a turma novata deixa escapar um *Aooooooh muito alto* quando avista o castelo junto a um lago “Encarrapitado no alto de um penhasco na margem oposta”¹⁵¹. Essa exclamação é a forma que o leitor tem para tentar se surpreender também com a visão do castelo – que imagem seria capaz de fazê-los exclamar assim? O repertório do leitor infantil é fértil em mundos e seres fantásticos; acionada sua habilidade imaginativa, ele é capaz de responder ativamente ao texto.

As lacunas que ocorrem no campo pragmático geram indeterminação na relação de sentido entre o esquema do texto e seu interpretante – o receptor. Essas exigem mais do leitor, porque são lacunas em sua própria representação das perspectivas geridas pelo texto, para as quais ele não encontrou correspondente em seu repertório, ou são lacunas no significado da história. No campo semântico, também pode haver lacunas pragmáticas, quando a representação de algum dos esquemas do texto exige do leitor simultaneamente as habilidades de relacionar e construir o não-dado. Dessa forma, quando o narrador descreve um *apagueiro* – objeto inexistente no mundo real –, é intenção dele que cheguemos a um determinado significado que nos ajude a formalizar seu conceito; as lacunas nessa descrição permitem que o façamos ao nosso modo, mas sem fugir do funcionamento que esse objeto tem na narrativa. No entanto, porque não existe um correlato para a representação do leitor, a sua participação será mais intensa.

A indeterminação é inerente a todo discurso, mas, na ficção, ela é a possibilidade de o leitor desejar a história, já que não haveria outro motivo que não esse para ela ser contada: o desejo de ouvi-la – que não a informação. O leitor precisa enxergar-se naquele universo ficcional, e isso é possível através das lacunas, os lugares onde o leitor penetra na história, para torná-la sua, para vivenciá-la. O campo pragmático, pois, é o lugar do leitor invisível. Aí, a recusa ou dificuldade do leitor em preencher as lacunas torna inviável a existência da história como um todo. Durante a leitura, enquanto são preenchidos os vazios sintáticos e semânticos, configura-se uma

¹⁵¹ HP 1, p. 19.

narrativa, esquematizada pelo repertório do texto e do leitor; o *efeito estético*, no entanto, só alcança sua existência pelo preenchimento das lacunas pragmáticas.

A indeterminação no campo pragmático gera interrogações pontuais ao leitor, estabelecendo a continuidade da história – perguntas que deslocam o eixo de horizonte de sentido do leitor, levando-o a respostas e à sua permanência no texto, ou provocando seu abandono. Dessa forma, o lugar do leitor no texto torna-se perceptível, pois a própria história, para existir, exige a entrada do leitor. São as lacunas pragmáticas que induzem o leitor a pensar que está no controle no processo de significação, pois elas exigem dele procedimentos de relação e cotejo entre as perspectivas do texto e entre essas e as possibilidades para a montagem conexa do objeto estético.

Se, durante a leitura, o leitor não percebe que continuamente preenche os vazios do texto, configurando a narrativa, o preenchimento das lacunas pragmáticas torna-se um processo consciente, por isso estabelecendo o lugar do leitor no texto. O preenchimento das lacunas semânticas pode erigir-se de forma automática – o imaginário é acionado como uma espécie de percepção –, à medida que os aspectos do texto vão-se somando, pois aí os signos têm valor em si mesmos. Quando, por exemplo, o narrador apresenta-nos o herói,

Harry tinha um rosto magro, joelhos ossudos, cabelos negros e olhos muito verdes. Usava óculos redondos, remendados com fita adesiva, por causa das muitas vezes que o Duda o socara no nariz. A única coisa que Harry gostava em sua aparência era uma cicatriz fininha na testa que tinha a forma de um raio.¹⁵²

a formatação imagética da personagem é a resposta imediata do leitor. Já a questão da cicatriz em forma de raio invoca uma pergunta, levando o leitor a procurar uma resposta no texto – deslocando-se nele, cotejando seus aspectos, evocando seu repertório e também o dele próprio. Não basta, aí, a imagem da cicatriz em Harry, é preciso justificar sua existência.

Esta pode ser uma explicação para o interesse provocado pela série em leitores heterogêneos: as diferentes camadas lacunares. Eu considero que o texto alcance seu

¹⁵² HP 1, p. 22.

leitor ideal¹⁵³ no receptor juvenil, mas é provado que ele agrada indivíduos de ambos sexos, todas as idades, camadas sociais e culturas distintas. Isso ocorre não apenas porque o repertório do texto agrega temas que interessam desde as crianças até aos adultos, mas também porque o nível de indeterminação nos campos sintático, semântico e pragmático permite a participação de uma forma hierarquizada, sem que o sentido do texto seja perdido. O maior número de leitores encontra-se a partir dos dez, onze anos, até a faixa etária dos dezoito¹⁵⁴, embora a série seja lida por um grande número de leitores adultos.

No campo sintático, não há lacunas que impeçam a compreensão do leitor infantil daquela faixa etária citada, principalmente nos três primeiros volumes, o que é natural na literatura voltada aos jovens, como já expliquei. A ausência ou o nível mínimo de indeterminação nesse campo também é o que faz com que alguns críticos aproximem a literatura juvenil da literatura de massa – a fluência de leitura. Também por isso vale a questão sobre o fã adulto da série: seria literatura de massa, já que é consumida *extensamente* por adultos? Por outro lado, os vazios sintáticos que, a partir, principalmente, do quarto e quinto livros, começam a se intensificar, exigem outra espécie de participação, a que o leitor adulto responde (e que a ele agradam, pois as lacunas inserem também indeterminação pragmática, invocando-lhe poder), afastando muitos dos leitores infantis, principalmente de idade inferior a dez anos. Exemplo disso são o rompimento da linearidade da narrativa, caso da analepse, no quarto livro, em que é narrada a história da morte dos avós e do pai de Tom Riddle, ocorrida cinquenta anos antes, e o deslocamento espacial da narrativa para a casa dos Riddle, em que Voldemort mata o jardineiro. Essas, que também são lacunas sintáticas, exigem do leitor o trabalho de restabelecer a linearidade da história, remontando uma conexão temporal entre os fatos.

¹⁵³ Novamente, “ideal” não como uma categoria de leitor, mas como aquele leitor a quem o texto mais agrada, desconsiderando a questão de uma interpretação perfeita.

¹⁵⁴ Informação amplamente divulgada, perceptível principalmente no ambiente escolar e no mercado editorial. O número de fanficcors também é maior nessa faixa etária, o que indica a participação mais efetiva desse grupo de leitores, justamente por que a indeterminação provoca sua resposta. Também é interessante perceber que a faixa etária corresponde à idade de Harry na narrativa, já que a história principal ocorre entre os onze e dezessete anos do protagonista. A identificação do leitor com o herói – também relacionada com o repertório e com a indeterminação do texto – também é outra forma de explicar o sucesso da série nessa faixa etária.

No campo semântico, a indeterminação pede ao leitor uma participação espontânea, cujas respostas o leitor não precisa controlar em relação ao texto. Formar uma imagem de Harry ou de um sereiano não é uma exigência da história, é uma brincadeira, a que os leitores mais jovens acedem com vontade. Assim é imaginar os corredores de Hogwarts, a alvura de Fleur ou o cheiro do trasgo. As correções que o texto faz às configurações dadas pelo leitor raramente alteram os sentidos, e o leitor recebe liberdade para criar. Enquanto o leitor infantil busca no repertório dos contos de fadas e o leitor juvenil, em séries e jogos, o leitor adulto pode encontrar suas referências na mitologia e em outros textos. Quando, nos últimos livros da série, a indeterminação semântica diminui – porque já formatado todo o universo espaço-temporal da narrativa, incluindo personagens, espaço, objetos, etc. –, dando lugar para as lacunas pragmáticas, o leitor infantil perde um tanto de interesse. O leitor juvenil, além de identificar-se com os conflitos do protagonista – também um adolescente –, é evocado tanto pela indeterminação sintática – os cortes temporais e espaciais estão à altura de sua capacidade cognitiva – quanto pragmática – que o habilita a ser um leitor competente, pois ele sente-se capaz de erigir as relações necessárias à compreensão do texto. Essa participação guia a comunicação que se estabelece entre texto e leitor, que se sente um jogador hábil. É um diálogo em que o leitor juvenil também é emissor.

A curiosidade em conhecer o desfecho também está relacionada à necessidade do leitor em provar ser eficaz a sua leitura – que o levou a encontrar o sentido *correto* do texto, respondendo aos enigmas antes que eles fossem revelados. Essa é uma questão que, controlada pela indeterminação pragmática, agrada principalmente ao leitor juvenil e adulto. Para esse, o sentido do texto pode alcançar camadas cujo nível de indeterminação oculte as perguntas aos leitores mais jovens, caso da relação entre os sonserinos e os nazistas, ou entre o ataque dos bruxos e o terrorismo, ou mesmo as questões psicológicas que envolvem a formação de identidade do protagonista. Os diferentes níveis de indeterminação, portanto, é que evocam a participação de diferentes leitores.

Essa classificação proposta por Iser, que situa a ocorrência de lacunas entre os campos sintático, semântico e pragmático, é muito importante para a compreensão da

estrutura do apelo da série *Harry Potter*, uma vez que situa o lugar de distintos leitores invisíveis no texto, que participam diferentemente da sua concretização. No entanto, meu interesse recai mais especificamente sobre os procedimentos como um *todo* que gera o processo comunicativo do texto, levando o leitor a erigir respostas. Especificar exatamente em que ponto desse processo (sintático, semântico ou pragmático) incide a lacuna não é, pois, o principal propósito, até porque, separadamente, são praticamente indistinguíveis no processo da leitura, mas, sim, perscrutar os locais em que o repertório e a estratégia do leitor entram em ação para a tomada de sentido do texto.

Ao estabelecer como um dos eixos deste trabalho o processo de comunicação entre texto e leitor, é na resposta desse que busco encontrar a pergunta do texto, ou seja, lá, onde o leitor se torna visível, em sua própria escrita. As lacunas que persistem no texto, terminada a série, são, portanto, observáveis no tipo de resposta que o fanficcer erige em seus textos, como apresento no capítulo 4. Aqui, mostro como é possível ter algumas indicações desse leitor invisível no texto de *Harry Potter*, que depois se torna visível através da fanfiction.

Enquanto algumas perguntas do leitor são respondidas, muitas outras surgem, de forma que uma resposta pode gerar ainda mais indeterminação, a exemplo da atitude de Dumbledore em deixar o protagonista afastado daqueles que comemoram seu heroísmo. No primeiro livro, Hagrid questiona, surpreso, a decisão de Dumbledore de entregar o pequeno aos Dursley; embora tenha providenciado uma resposta relativamente racional, é incongruente responsabilizar os tios pela educação de Harry, justamente eles que abominam tudo que é estranho. Sabendo, depois, que a casa dos Dursley esconde uma poderosa proteção que incide sobre Harry, ainda assim esse posicionamento constitui-se como uma indeterminação construída através de um procedimento que Iser chama de *negação*, que afeta a aceitação das perspectivas e a compreensão do leitor em certo sentido.

Embora o preenchimento dessa lacuna evidentemente signifique a elaboração de um quadro parcialmente determinado, ele colabora bastante para o surgimento de indeterminação. A estratégia narrativa colocou o leitor ao lado de Dumbledore, Minerva, Hagrid e Harry, em oposição aos Dursley, o que em princípio é natural ao

mundo dos contos de fadas – a família como antagonista, caso de *Branca de Neve*, *A Bela Adormecida*, *Rapunzel*, *João e Maria* e muitos outros. No entanto, mesmo nos casos em que a família se opõe ao universo infantil, o mal sempre é representado pelos *estranhos*: os vampiros, os lobisomens, os monstros, os bruxos.

Os seres mágicos que interagem positivamente ao lado do herói costumam ser fadas, duendes e magos, embora a literatura infantil moderna tenha tentado reverter gradualmente esse maniqueísmo, como é o caso de histórias como *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado. Narrativas como essa, no entanto, costumam reverter apenas a posição de um indivíduo – uma bruxinha – em relação aos outros, que permanecem no lado antagônico –, mesmo caso da bruxinha Aline, a personagem de *A menina que queria ser bruxa*, de Giselda Laporta Nicoletis, que é aconselhada a ir para a escola de fadas porque é muito boazinha. Nas histórias da *Bruxa Onilda*, de Enric Larreula e Roser Capdevila, a personagem principal é uma bruxa simpática e aventureira, uma exceção entre suas parentas. E a escritora Lya Luft, em sua primeira obra infantil, precisou colocar um adjetivo no título para mostrar que sua bruxa era diferente em *Histórias da bruxa boa*.

Na literatura juvenil, a relação entre bem e mal também não é diversa quando há seres mágicos em jogo, como no clássico de C.S. Lewis, *As crônicas de Nárnia*, em que a feiticeira provoca um inverno eterno, delimitando para o leitor a exata posição do mal. No entanto, a partir da conquista de milhares de leitores (e novos leitores) pela série de Rowling, a literatura juvenil parece ter dado uma guinada para temas específicos, em uma espécie de caracterização própria. Grande parte desses temas está relacionada ao mundo do sobrenatural, em que se convertem os dogmas e mitos entre o bem e o mal.

A partir do sucesso da série, muitas obras vieram para desconstruir a polaridade entre bruxos, vampiros e lobisomens e os seres humanos. Um pouco distinta da série *X-Man*¹⁵⁵, em que os “diferentes” tinham de esconder seus poderes para evitarem o preconceito, as ligações com o plano do fantástico começaram a

¹⁵⁵ Série de quadrinhos da Marvel Comics, publicada a partir de 1963, transformada em desenho animado para a televisão na década de 90 e, já em 2000, transposta para o cinema, em uma série de três filmes.

tornar mais atraentes os protagonistas. É o caso, por exemplo, da série *Vampire Diaries*, em que dois vampiros irmãos são antagonistas, um é do bem e o outro é do mal. Embora o livro de L. J. Smith seja de 1991, e não tenha feito muito sucesso, acabou convertendo-se em programa para a televisão em 2009, na *febre do sobrenatural*, e tem um público cativo, principalmente de adolescentes. No ano anterior, os livros de Charlaine Harris, a série *Southern Vampires*, publicados a partir de 2001, também foram transpostos para a televisão, com o título de *True Blood*, cujo enredo igualmente gira em torno da convivência entre seres sobrenaturais e os humanos. A série juvenil de Rick Riordan, *Percy Jackson e os olímpianos*, começou a ser publicada em 2005 e logo virou filme, para o contentamento de seus milhares de leitores, fãs do semideus Percy, filho do deus mitológico Perseu com uma humana. Os poderes de Percy incluem respirar embaixo d'água, caminhar sobre o oceano e conversar telepaticamente com os animais marinhos. Sem esquecer de mencionar o *best seller Crepúsculo*, outras obras e ainda diversas séries para televisão apresentam vampiros, monstros e seres híbridos – ainda mais sedutores que o Conde Drácula ou Wolverine –, sem a distinção entre bem e mal, que se recusam a dominar a humanidade, preferindo enturmar-se e conquistar amigos e, principalmente, a mocinha.

Os bruxos, em *Harry Potter*, parecem não ter abandonado o caldeirão e as receitas com morcegos para conquistarem uma posição no outro lado. Aqui, o leitor posiciona-se em um dos mundos que exercem oposição entre si, ao lado do protagonista – o mundo bruxo. Certamente que se trata de um plano ficcional, mas que nasceu das concepções sociais do mundo ocidental em que a bruxaria opõe-se à religião e, portanto, a Deus – a representação-mor do bem. O repertório do leitor que diz respeito à luta entre bem e mal – príncipes e princesas versus bruxos – é anulado, o que caracteriza a formação de um lugar vazio condicionado pela *negação*, como explica Iser:

A posição do leitor certamente será afetada por esse processo. Perceber as normas do nosso próprio mundo social enquanto tais abre a possibilidade de adquirir consciência daquilo em que estamos envolvidos. A consciência será maior quando a validade das normas selecionadas for negada no repertório do texto. Pois o que é familiar ao leitor é agora transgredido e se

desloca ao “passado”; o leitor ocupa assim uma posição posterior ao que lhe é familiar.^{lxvii}

A partir desse momento, em que o repertório do texto nega o do leitor, este precisará reformular suas concepções para que seja possível experienciar o efeito do texto, o que amplia a sua participação. Para Iser, “a negação é um impulso decisivo para os atos de representação do leitor, estimulando-o a constituir o tema não-formulado e não-dado da negação enquanto objeto imaginário”^{lxviii}. A imaginação do leitor, nesse caso, é forçosamente estimulada a compor o objeto estético, de tal forma que talvez seja necessário reposicionar-se e perceber os segmentos de outros ângulos. Dessa forma, ao mesmo tempo em que constrói a imagem de um Harry bruxo, o leitor percebe que o herói não repudia Hagrid – cujo aspecto não é agradável – como fazem os tios; ao contrário, ele deposita naquele homem completamente estranho toda a sua confiança.

Com o fim da série e a crescente onda de bons bruxos e vampiros que transitam entre páginas e telas, certamente a perspectiva da negação deixa de existir, alterando o nível de indeterminação. Para o leitor, que leu e releu a série inteira e, ainda, buscou outras obras em que haja esse tipo de desconstrução – como as estantes de livrarias estão deixando aparecer¹⁵⁶, dificilmente haverá uma expectativa não confirmada de que os bruxos sejam do mal, ou que a desconfiança em relação aos seres estranhos venha a introduzir indeterminação no texto. A lacuna sobre o fato de Harry ter passado a infância com os tios, no entanto, pode permanecer em dois planos. No primeiro, porque o texto não apresentou uma justificativa capaz de convencer o leitor de que o melhor para o protagonista tenha sido crescer sob a responsabilidade dos tios trouxas. Além disso, o fato de que Harry, apesar de todo o sofrimento, tenha alcançado uma maturidade fora do comum insere indeterminação

¹⁵⁶ No dia 17 de outubro do ano de 2010, estive na Fnac paulista, observando as estantes de literatura juvenil, agora bem demarcadas em relação à infantil. No estande central, no corredor, onde as obras ficam mais expostas, como uma vitrina, são oferecidos livros que giram em torno de três temas centrais: sobrenatural, aventura e o próprio contexto juvenil real. Ali estavam *Percy Jackson*, *Diário do Vampiro*, *Dragões de Éter*, *Lenda dos Guardiães*, *O herdeiro guerreiro*, *O resgate*, *Lendas urbanas*, *Justin Bieber*, *Perfeitos*, *Os sete hábitos das crianças felizes* e *Vida de rockstar*. No mês de dezembro do mesmo ano, observei as estantes da Fnac em Porto Alegre e da Livraria Cultura, também em Porto Alegre. Embora tenham aparecido novos títulos, os temas eram os mesmos, com destaque para os vampiros.

ainda pelo processo de negação, instigando o leitor a buscar ele mesmo respostas para a questão, que o texto não apresenta.

No segundo plano, há uma extensa lacuna temporal – a vida de Harry entre seu primeiro ano de vida até o dia em que recebe a carta de Hogwarts e a visita de Hagrid. Entre o trecho inicial da história, em que o pequeno Harry é entregue à família, e o capítulo seguinte, a partir de onde é iniciada a narração, numa sequência linear, entrecortada por analepses, há uma lacuna de “quase dez anos”, aproximadamente. O que aconteceu ao menino durante esse intervalo temporal parece não importar para a história, e apenas pequenos detalhes são narrados – dois eventos que ajudam a justificar o fato de o menino ser realmente um bruxo, como lhe é revelado em seu aniversário de onze anos.

No primeiro evento, ainda no primeiro livro, justamente no dia em que Hagrid conta a Harry que ele é um bruxo, o garoto recorda-se das coisas estranhas que às vezes aconteciam com ele ou que ele fazia sem querer, como escapar da turma de Duda, voando até o telhado, ou fazer seus cabelos crescerem ou encolher um macacão que o obrigavam a vestir. As lembranças ainda incluem a pintura dos cabelos de um professor, que ele jura não entender como foi possível. No segundo evento, Harry comenta sobre os aniversários de Duda, quando, todos os anos, ele era obrigado a ficar com a Sra. Figg, “uma velha maluca que morava ali perto”, cuja casa cheirava a repolho e onde havia muitos gatos.

Além disso, o narrador anota alguns detalhes sobre o passado e a rotina de Harry junto aos Dursley: o fato de não haver nenhuma foto do menino pela casa, que ele sempre “fora pequeno e muito magro para a idade”¹⁵⁷, que seus cabelos cresciam mais do que o normal, que dormia no armário sob a escada, onde já tinha se acostumado com aranhas, que sempre aconteciam coisas estranhas com ele, que ele sempre usava as roupas velhas do Duda e não ganhava presentes de aniversário. O próprio Harry informa que “ninguém nunca acreditava”¹⁵⁸ nele. Assim, além de uma extensa lacuna temporal na vida do herói da história, alguns detalhes dão margem a que se imagine

¹⁵⁷ HP 1, p. 22.

¹⁵⁸ HP 1, p. 25

uma vida estranha e ainda infeliz para o menino durante esse período, em que ele é ora maltratado, ora ignorado pela família. A pergunta, aquém do vazio histórico de Harry, é como pôde ele ter-se tornado *o menino que sobreviveu*, inteligente, bondoso, extremamente humano, como a história comprova nos volumes seguintes, vivendo dessa maneira.

Sobre esse intervalo temporal, assim, o leitor recebe poucas informações, aquelas mesmas que o herói consegue recordar: sempre os acontecimentos estranhos que ele protagoniza e não entende. Tal como o leitor, ele está cheio de dúvidas sobre o passado e sobre sua própria identidade, e, como nós, não tem a quem questionar: “E não faça perguntas”, repreende-o a tia¹⁵⁹. O leitor aproxima-se do menino e, assim como Harry, pressente que terá que encontrar por conta própria as respostas.

Da mesma forma, há lacunas temporais entre os acontecimentos narrados em analepse, como aqueles que são vistos por Harry na penseira: a visita de Dumbledore ao menino Tom Riddle no orfanato, a expulsão de Hagrid da escola, ou ainda aqueles que as personagens relatam, como o assassinato dos pais de Tom. Os intervalos temporais são o campo de liberdade do fanficcer. Mais do que a participação do leitor em preencher os não-ditos, estabelecidos entre os esquemas do texto, o vazio temporal é um convite à criação – as fronteiras da narrativa abrem-se às invenções do fanficcer, porque há pouco controle do texto sobre suas respostas.

A comunicação que se estabelece entre leitor e texto ao final da série modifica-se intensamente. Na falta de respostas do texto, o leitor pode retornar a ele e rever suas concepções, mas há um momento em que o texto silencia, deixando o leitor em suas próprias suposições. Para o fanficcer, essa lacuna é a motivação para continuar a *ler* uma história cuja narração foi interrompida. No entanto, talvez seja possível perceber que o leitor invisível do texto escolhe permanecer na página fechada, dando forma apenas às criações autorizadas pelo texto, caso das lacunas temporais, dispostas entre o passado e o futuro.

Outra extensa lacuna temporal da história é o intervalo de dezenove anos entre a morte de Voldemort e o final da história. Durante esses anos, Harry e Gina casaram-

¹⁵⁹ HP 1, p. 22.

se e tiveram filhos e também Rony e Hermione. Através dos nomes dos herdeiros do herói, evidencia-se toda a carga do passado sobre a identidade – e a vida presente – de Harry: o primeiro filho homenageia seu pai, Tiago, o segundo, “dois grandes diretores de Hogwarts”, Alvo Severo, e a caçula, a mãe, Lilian. O menino do meio parece ser aquele que mais se aproxima ao pai, fisicamente, e também pela hesitação frente ao desconhecido mundo de Hogwarts, que eles partilham na chegada à Estação King Cross. A pequena Lilian, por sua vez, repete a vontade de sua mãe, Gina, manifestada muitos anos atrás, de seguir os irmãos na viagem pelo Expresso de Hogwarts, momento em que ela reconhecia o menino da cicatriz como sendo o famoso Harry Potter.

Os filhos de Rony e Hermione, Hugo e Rosa, não trazem em seus nomes a marca da circularidade da vida, provavelmente nem o peso que toda a geração de Harry carregará sobre si, inferida no temor do pequeno Alvo Severo pelo trestálio. Enquanto Hugo parece ter herdado a dispersão do pai, Rosinha é inteligente como a mãe.

O filho de Tonks e Remo Lupin, Teddy, namora a prima das crianças, Victoire, como revela o fofoqueiro Tiago. A namoradeira Victoire, pelo parentesco e por seu nome de origem francesa, parece ser a filha de Fleur e Gui Weasley. O lado Grifinória permanece unido entre si, construindo outras espécies de relação, como se atraídos por estigmas que a eterna cicatriz de Harry não deixará que se apaguem. Neville é o novo professor de Herbologia, seguindo a habilidade manifestada desde os primeiros anos na escola, quando ele ajudou Harry a vencer um dos desafios do Torneio Tribuxo, fornecendo-lhe a preciosa dica do musgo.

O filho de Draco, aparentemente único como o pai, tem mantida a tradição forte e sugestiva dos nomes: Escópio. Os Malfoy seguirão sendo uma família puro sangue, eternos sonserinos, mas o cumprimento entre Draco e Harry, embora distante, sinaliza o fim, ou a trégua!, de uma relação antagônica entre os diferentes lados do mundo bruxo, que permanece, pelo evidente sentido de circularidade presente no último trecho da série.

Embora o destino das personagens esteja selado pela tranquilidade aparentada por Harry: “Tudo estava bem”¹⁶⁰, há muitas perguntas sobre como eles chegaram até ali. Se é possível pensar, sobre qualquer narrativa, o futuro de seus personagens além da história narrada, a série *Harry Potter*, muito mais do que isso, dá indicações sobre para onde os dezenove anos passados levaram os protagonistas. Sobre o que é dito deles há ainda muita indeterminação – Harry tornou-se um auror como era de seu desejo? Sobre os outros personagens, tudo pode ser imaginado. Esse rol incontável de nomes é outro mote para a escrita do leitor, que pode inventar *álbuns* para cada um deles, seguindo (ou não) as poucas indicações que o texto oferece. Desde personagens importantes, cujas vidas são extremamente lacunares para o leitor, caso de Petúnia, por exemplo, até personagens que apenas atravessam a história e que, nas mãos do leitor, podem receber outra posição e outros valores, caso de Mark Evans¹⁶¹, nome apenas citado no quinto livro.

A introdução repentina de personagens é um dos procedimentos formais relatados por Iser dentre as estratégias de narração capazes de provocar indeterminação^{lxix}. A personagem que penetra na história sem a devida apresentação do narrador introduz lacunas no texto não apenas pela falta de dados a seu respeito, mas também pela não definição de seu papel na narrativa, mobilizando a expectativa do receptor. Tal personagem, cujo caráter e cujas referências – passado, importância, relação com protagonistas e antagonistas – são desconhecidos para o leitor, provoca-o a buscar no texto pistas que possam ajudá-lo a fazer as conexões necessárias para formatá-lo dentro da história.

Talvez, na saga de Harry Potter, o mais interessante não seja propriamente a introdução repentina de personagens, mas o uso que a autora fez de um rol deles, que

¹⁶⁰ HP 7, p. 590.

¹⁶¹ Em agosto de 2004, a autora, em entrevista no Festival do Livro em Edimburgo, na Escócia, declarou que o leitor ficara esperto demais e que não desejaria responder à pergunta sobre quem é a personagem de Mark Evans, citado no quinto livro. Ela percebeu que o leitor estava adiantando-se a uma de suas técnicas, que é a de introduzir personagens aparentemente sem importância, revelando-os muito mais tarde, em outro livro. Para o *leitor esperto*, que conhece os meandros da obra, ficou óbvio que ela não escolheu o sobrenome do garoto, o mesmo da mãe de Harry, à toa; certamente ela pretendia *deixá-lo de molho* e trazê-lo à vida depois. Por isso, de nada adiantou ela dizer que o nome Evans é comum na Grã-Bretanha e que isso não quer dizer nada: ela se obrigou a mudar o rumo de sua história. Culpa do leitor!

entraram e saíram da história sem as devidas apresentações e despedidas. Em *Harry Potter* há vários exemplos dessa estratégia – nomes que são citados brevemente e deixados de lado, para surgirem em outros livros prontos para mostrar a que vieram –, começando pelo caso da aparentemente insignificante babá, a Sra. Figg, que é citada apenas como responsável por cuidar de Harry quando os Dursley vão passear, já que eles nunca o levam junto (Harry não tem direito à diversão). É apenas uma breve citação, e o leitor fica sabendo que a Sra. Figg é uma velha maluca que mora próximo, tem muitos gatos e sua casa cheira a repolho. Ela não participa de nenhuma ação e sequer é mencionada no segundo e terceiro livros. No quarto livro, o narrador menciona o fato de que Harry nunca tinha acampado porque na ocasião em que os Dursley faziam isso, ele ficava na casa da “Sra. Figg, uma velha vizinha”¹⁶².

No mesmo livro, o leitor desatento pode nem perceber o significado escondido por trás da fala de Dumbledore: “Preciso que você comece imediatamente. Alerta Remo Lupin, Arabella Figg, Mundungo Fletcher, a turma antiga”¹⁶³. Na verdade, Harry, ouvindo a conversa, também não percebeu a menção do nome da sua babá. Então, no quinto livro, o leitor fica sabendo, juntamente com o protagonista, que ela é...uma bruxa! E fica ciente ainda de que ela é responsável pela segurança de Harry no mundo dos *trouxas*; ela o vigia. E o leitor atento nem fica surpreso, como acontece com Harry, na ocasião em que Arabela Figg aparece para ajudá-lo, quando ele é atacado pelos dementadores, impedindo que ele guarde a varinha que tentava esconder. Harry pode ser distraído, às vezes, e acaba colocando o leitor – que sempre acompanha seu raciocínio – em ciladas desse tipo.

Terminada a história, morto o vilão, mortos personagens importantes, como Remo, Tonks e Fred Weasley, os sobreviventes ainda têm muita história pela frente. Fechados no livro, não é possível apenas prever seus destinos, mas retornar aos seus passados e configurar-lhes uma vida não dada pelo texto. O leitor pode continuar imaginando os episódios em que Harry teve de ficar aos cuidados da Sra. Figg, quando ele não tinha a menor suspeita de que ela fosse o que ele mesmo era sem saber – um bruxo, ou desconfiando da estranheza da vizinha e seus muitos gatos, como ele

¹⁶² HP 4, p. 67.

¹⁶³ HP 4, p. 556.

desconfiava de sua própria. São lacunas que o texto deixou *ad infinitum* e que possibilitam que o processo de criação pelo imaginário do leitor permaneça ativo mesmo com o fim da série.

A indeterminação inserida por essas lacunas não afeta mais a configuração do objeto estético, mas elas ainda persistem, alargando a história para espaços não previstos pelo texto. Enquanto as lacunas sobre os Marotos, por exemplo, afetavam a compreensão dos laços entre Pedro Petigrew, Sírius, Tiago e Remo e ainda da promessa, da profecia, da traição e tantos outros esquemas do texto, com o fim da história e a determinação desses aspectos, resta ao leitor ainda muitas lacunas a serem preenchidas.

Há histórias possíveis para os Marotos, um grupo de colegas de escola – com poderes mágicos! – com personalidades diferentes, cheios de ideias e vontades, e ainda uma inteligente e bela garota, a possibilidade de um triângulo amoroso, incluindo um jovem estranho e suspeito. O texto sugere o necessário, e o resto fica por conta do leitor. Existe, aí, uma infinidade de possibilidades para aquilo que o texto apenas indica, como as desavenças entre Snape e Tiago, as aventuras do quarteto – que fabricou o Mapa do Maroto para poder deslocar-se imune pelos corredores de Hogwarts. E a capa da invisibilidade, como chegou até Tiago? Que artimanhas eles puderam realizar com ela?

A relação entre as irmãs Lilian e Petúnia, uma bruxa e uma trouxa, também é uma lacuna que se manteve durante toda a história, gerando indeterminação, principalmente, na estranha convivência entre a tia e o sobrinho, nas motivações para Harry estar na casa dos Dursley e no desamor de Petúnia pelo filho da própria irmã. O ódio de Petúnia por Lilian, ou a inveja, o rancor, não foi determinado pelo texto e essa foi uma das grandes motivações para a escrita do leitor, como eu pude observar durante a pesquisa para a dissertação. Cada vez que, no texto, aparecia alguma referência ao relacionamento entre os Dursley e os Potter, surgia o leitor invisível entre as interrogações, estabelecendo um lugar possível para suas entradas. E o fanficcer preenchia em seus textos: inveja de Petúnia porque Lilian foi escolhida para

estudar em Hogwarts; Petúnia, um aborto¹⁶⁴; Petúnia, também uma bruxa, que renegava os poderes pelo casamento com o trouxa Valter, enfim, era preciso encontrar uma resposta para uma tia odiar seu sobrinho, temê-lo, rejeitá-lo.

A indeterminação sobre Dumbledore também não se extinguiu com o fim da série. As lacunas sobre sua família, a morte da irmã, a relação com o irmão, parcialmente esclarecidos pelo texto, elevaram o grau de indeterminação sobre sua personalidade de tal maneira que os leitores passaram a questionar mesmo sua opção sexual. Embora o texto nunca tenha revelado nada que pudesse transformar-se numa pergunta desse tipo, a marcante figura que ele se tornou fez com que o leitor buscasse o máximo de informações a seu respeito. A falta de determinação, no texto, sobre sua vida pessoal, somada à dubiedade de algumas de suas decisões, levou ao preenchimento de uma possível homossexualidade. Boatos surgiram na internet e, para a surpresa de alguns e a certeza de outros, Rowling declarou que “sim,” Dumbledore era gay. No mesmo momento, percebendo a implicação, exclamou: “Oh, meu Deus, a fanfiction!”, ao lembrar que há tempo os fanficcers escreviam sobre isso¹⁶⁵. Onde estaria essa indeterminação sobre o Diretor de Hogwarts? Teria sido plantada no texto pelo leitor invisível? E mais: quem, no mundo real, entre as pessoas com as quais convivem os britânicos mais tradicionais pode revelar-se um bruxo, já que, na história, até mesmo o guarda-costas do Primeiro Ministro é um deles, escalado pelo próprio Ministro da Magia? O leitor pode desconfiar de qualquer um.

A inclusão de novas linhas de enredo é outro procedimento gerador de indeterminação descrito por Iser^{lx}: “Essa técnica desperta expectativas as quais nunca devem ser inteiramente atendidas, se é para o romance ter qualquer valor real”. Certamente, toda personagem tem a sua história individual, e a de Hagrid, outro bom exemplo, vai continuar em suspense para sempre. Nas narrativas de *Harry Potter* é precisamente na forma como essas histórias se cruzam e como são estabelecidas conexões entre elas que é provocada a participação do leitor. Ao final de cada livro, e da série, todos os elos se juntaram e a narrativa reuniu todos os elementos numa

¹⁶⁴ Bruxo sem poderes mágicos.

¹⁶⁵ Numa conferência dirigida às crianças, em 19 de outubro de 2007, no Carnegie Hall, em Nova York, Rowling declarou: “Dumbledore is gay”, acrescentando que o amor de Dumbledore por Grindelwald foi sua grande tragédia. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/7053982.stm>. Acesso em: dez. 2010.

trama única, que foi ficando cada vez mais densa à medida que os livros foram sendo publicados. No entanto, permaneceu indeterminado todo um conjunto de enredos paralelos, cujos fios o leitor pode enrolar e desenrolar à vontade, sem comprometer, ou mesmo para confirmar, o objeto estético.

A sonegação temporária de informações é outra técnica amplamente utilizada na narração de *Harry Potter* e provoca, justamente, que as várias linhas de enredo encontrem-se apenas no final, gerando uma inquietação e um suspense que aumentam a participação do leitor. Se o leitor soubesse, por exemplo, já no primeiro livro, dos motivos que levaram Hagrid a ser expulso de Hogwarts, então a história do segundo livro perderia muito de seu mistério. A verdade sobre Tom Marvolo Riddle – Lord Voldemort – e sua família também pode ser considerada um enredo à parte – de uma mãe solteira que abandona o filho em um orfanato, e o filho, quando cresce, resolve se vingar do pai, matando-o e deixando um mistério sem solução na cidade de Little Hangleton. Mas o ódio que consumiu Tom durante muitos anos é que o transformou em Lord Voldemort, ponto esse em que as histórias se cruzam e voltam a se cruzar quando Você-Sabe-Quem escolhe a casa do pai como seu esconderijo, matando mais um habitante da cidade, já no quinto livro. Essa sonegação de informações não ocorre apenas entre um livro e outro, mas também dentro de um mesmo volume – caso daquele embrulhinho muito bem guardado no bolso de Hagrid, no primeiro livro, cujo conteúdo – a pedra filosofal do título – fia muita linha para tecer a história. Os aspectos determinados pelo texto, e as lacunas entre eles, são tantos e tão cuidadosamente emaranhados, que só o leitor atento tem pronto no bolso da memória um detalhe tão importante como aquele.

Se o leitor pensa que há muita coisa para lembrar, o que dirá de Harry, que encontra dificuldade até para se movimentar no imenso castelo, como nos conta o narrador:

Havia cento e quarenta e duas escadas em Hogwarts: largas e imponentes; estreitas e precárias; umas que levavam a um lugar diferente às sextas-feiras; outras com um degrau no meio que desaparecia e a pessoa tinha que se lembrar de saltar por cima. Além disso, havia portas que não abriam a não ser que a pessoa pedisse por favor, ou fizesse cócegas nelas no lugar certo, e portas que não eram bem portas, mas paredes sólidas

que fingiam ser portas. Era também muito difícil lembrar onde ficavam as coisas, porque tudo parecia mudar frequentemente de lugar. As pessoas nos retratos saíam para se visitar e Harry tinha certeza de que os brasões andavam.¹⁶⁶

As intermináveis salas, escadas, portas e aposentos escondidos não são os únicos “lugares indeterminados” do texto. Cada um deles tem sua quota lacunar – uma cor, um quadro, um móvel – e fornece, ainda, espaço para constantes anexos e ampliações da planta do castelo, de suas imediações e mesmo do lugar onde ele se localiza – um mistério a que nenhum trouxa soube desvendar. Hogwarts fica a algumas horas de trem de Londres. Quantas horas? Por que caminho? E que trem é esse, cuja estação esconde-se no entrelugar de colunas enfeitadas? A própria Londres torna-se um lugar mágico, onde, como indica a história, pode haver uma passagem para o mundo bruxo, bares e hotéis nada convencionais, lojas, mercados, livrarias, bancos, hospitais...

Durante os primeiros capítulos do primeiro volume, o herói não podia ajudar o leitor no preenchimento de lacunas, que então precisa formatar à sua maneira muitos esquemas trazidos pelo texto, com a pequena ajuda do narrador: construir um castelo, compor a imagem de mais de setenta personagens, tecer os fios do enredo, relacionar nomes, dados, datas e fatos. Os vazios, pródigos em ativar a imaginação entre os aspectos esquematizados do texto, também provocaram um nível de indeterminação cujo efeito – o suspense – é um importante estímulo à curiosidade do receptor. Harry, nesse processo, é apenas um par de olhos e ouvidos usados pelo narrador e, à medida que o protagonista vê e aprende sobre o novo mundo diante de seus olhos, o leitor compõe-no em seu imaginário. Logo Harry toma para si a tarefa de fazer perguntas, o que não impede o leitor de continuar fazendo as suas, porque o herói esteve preocupado em provar para si que é realmente quem pensavam que ele fosse – e as suas dúvidas sempre levaram-no a esclarecer somente aquilo que poderia ajudá-lo nessa tarefa.

Colocando-se como um narrador ou inventando outro, o fanficcer tem à disposição, assim, todo um esquema altamente indeterminado, apesar da história

¹⁶⁶ HP 1, p. 116.

completa. A sua resposta, através da escrita de fanfics, inclui o modo como ele estabelece mesmo a posição do narrador frente à narrativa. O fanficcer pode corroborar aquela postura do narrador de *Harry Potter*, preenchendo as lacunas do texto apenas como se o narrador obtivesse outro ângulo de visão, acompanhando Harry ou não. Pode instituir a si mesmo poderes que o texto autorizou e dar voz às suas inferências e ao cotejo que ele próprio realizou entre os aspectos do texto. Pode ainda, satisfazer as lacunas temporais e preencher com novos enredos, outros personagens, outras tramas, e ainda outras tantas lacunas, numa cadeia infinita de leitores invisíveis percorrendo o texto.

^{lx} ISER, Wolfgang. *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS Série Traduções. Tradução de Maria Aparecida Pereira. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999.

^{lxi} ISER, Wolfgang. *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS Série Traduções. Tradução de Maria Aparecida Pereira. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999, p.26.

^{lxii} BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, p. 16.

^{lxiii} BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, p. 16.

^{lxiv} BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, p. 15.

^{lxv} BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, p. 19.

^{lxvi} ISER, Wolfgang. *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS Série Traduções. Tradução de Maria Aparecida Pereira. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999.

^{lxvii} ISER, Wolfgang. *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS Série Traduções. Tradução de Maria Aparecida Pereira. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999, p. 171.

^{lxviii} ISER, Wolfgang. *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS Série Traduções. Tradução de Maria Aparecida Pereira. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999, p. 172.

^{lxix} ISER, Wolfgang. *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS Série Traduções. Tradução de Maria Aparecida Pereira. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999.

^{lxx} ISER, Wolfgang. *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS Série Traduções. Tradução de Maria Aparecida Pereira. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999, p. 14.

3 A INTERMIDIALIDADE

“Usar um produto é, necessariamente, interpretá-lo.”

Nicolas BOURRIAUD

3.1 Da resposta intertextual à intermidiática

Para as teorias da Comunicação, o termo intermedialidade esteve sempre relacionado, desde sua introdução, nos anos 80 do século XX, com a materialidade dos meios de comunicação e as relações entre eles, tornando-se o paralelismo *tecnológico*, por assim dizer, da intertextualidade. A diferença entre os conceitos reside na mudança de paradigma – da linguagem para o meio: enquanto a intertextualidade tem como eixo central a *significação* de *textos* em sua interrelação, fixando-se na consideração de *signo* e *discurso*, a intermedialidade enfoca a própria *interrelação* entre as mídias:

Dentro do paradigma da intermedialidade, o importante passa a ser o modo como os diferentes meios (livro, cinema, tevê, rádio, internet, teatro, etc) tematizam uns aos outros, ou se fundem e/ou se imbricam enquanto meios isolados ou enquanto sistemas mediáticos, através de processos de citação, adaptação e hibridização.^{lxxi}

Conforme Irina Rajewski, dentro dos estudos de Literatura Comparada, num sentido amplo, intermedialidade¹⁶⁷ “pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter*) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias”^{lxxii}, significando o cruzamento de fronteiras entre elas. Nesses termos, o conceito se torna uma categoria que permite fazer distinções entre fenômenos *intra*, *inter* e *trans* mídias. Mesmo em sentido amplo, as várias disciplinas que trabalham com esses fenômenos – nas áreas de comunicação, tecnologia da informação e artes, por exemplo – têm visto essas relações entre mídias

¹⁶⁷ “Finalmente o conceito de intermedialidade pode ser aplicado de maneira mais ampla do que conceitos usados anteriormente, abrindo possibilidades para relacionar uma variedade maior de disciplinas e para desenvolver teorias de intermedialidade gerais, relevantes em seu aspecto transmediático.” (RAJEWSKI, Irina O. “Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis de RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. In: DESPOIX, Phillippe et SPIELMANN, Yvonne. *Remédier*. Quebec: Fides, s/d.)

a partir de seus objetos de estudo. Em sentido restrito, Rajewski aponta que a intermedialidade, funcionando como uma categoria crítica de análise desses fenômenos, pode ser concebida a partir de diferentes abordagens.

O fenômeno da intermedialidade pode ser observado amplamente nas manifestações estéticas de todas as épocas¹⁶⁸, mas seu conceito só recentemente começou a ser delineado nas diversas áreas do conhecimento em que ele é observado, como a Teoria da Literatura ou as Ciências da Informática. Ao pensar no termo “intermedialidade” significando as relações e interações entre mídias, tal como proposto por Rajewski, é preciso, antes, definir o conceito de “mídia”. Para Claus Clüver, é o significado de mídia como “mídia de comunicação” o mais apropriado para os estudos intermediáticos:

É um significado complexo, que precisa de mais de uma frase para defini-lo. Como ponto de partida podemos citar a definição proposta anos atrás por três estudiosos alemães: “Aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais”. (BOHN, MÜLLER, RUPPERT, 1988, p. 10; trad. nossa).^{lxxiii}

Para Clüver, a dança é uma mídia, que transmite a coreografia – como processo significante – de um corpo (individual ou plural) para uma platéia. Em relação às artes, o termo adquire uma conotação que pode parecer antagônica: de um lado, a intenção que parece ser a de utilizar o termo como um sinônimo do próprio conceito de arte (como materialização da expressão humana) e, de outro, a tentativa de categorizar seus diversos procedimentos em submídias, por exemplo: a litografia, a xilogravura, como submídias da mídia “artes da impressão”.

Observando as posições da teoria, o termo mídia, neste trabalho, significa o meio de transmissão entre um emissor e um receptor, em seu sentido material – um livro, o papel, o computador... – como transferência de conteúdo (palavra, imagem, som, vídeo) em um ato comunicativo, conforme observa Santaella:

¹⁶⁸ Por exemplo, a passagem da narrativa bíblica para imagens, a exemplo da *Via Crucis*, presentes nas Igrejas católicas, possibilitando aos iletrados ler trechos da Bíblia.

Hoje, o termo é rotineiramente empregado para se referir a quaisquer meios de comunicação de massa – impressos, visuais, audiovisuais, publicitários – e até mesmo para se referir a aparelhos, dispositivos e programas auxiliares de comunicação.^{lxxiv}

O sentido, por tal, é bastante amplo, e não visa distinguir os campos da comunicação e das artes e sua expressão, mas conotar os “suportes” que atuam como mediadores entre o texto e seu receptor. Atualmente, isso inclui o computador e mesmo o ciberespaço como mídias de comunicação, também como anota Santaella.

No campo de pesquisa norte-americano de intermedialidade, permanece aquela vertente que sobrepõe os Estudos Interartes em relação às outras pesquisas do eixo da comparação, dentro da concepção que confronta a arte a *outras* expressões. Na vertente alemã, há muito tempo os pesquisadores falam em *intermedialität* – termo que, para Claus Clüver e os pesquisadores do grupo brasileiro Intermídia¹⁶⁹, abrange todo o campo de estudo, já que “diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como ‘artes’ [...], mas também às mídias e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais”.^{lxxv}

A coerência em invocar essa conotação mais ampla nos estudos comparativos também se revela na interpretação de que toda interação entre artes comporta um caráter intermediático – na medida em que toda arte *acontece* através de seu suporte –, enquanto o contrário não se realiza – as relações entre as mídias não supõem sempre o viés da arte^{lxxvi}. Consideram-se objetos de estudo da Intermidialidade¹⁷⁰ as formas de expressão e de comunicação em suas relações – em que o termo mídia abrange categorias distintas, cujas idiossincrasias devem ser apontadas apenas quando pertinentes ao estudo dessas interações.

O conceito de intermedialidade, assim, envolve, conforme Clüver, três espécies de interação: entre mídias em geral, nas transposições de uma mídia para outra e nas fusões entre mídias^{lxxvii}. O processo pode ocorrer – e ser analisado – no nível da produção, ao do próprio objeto (efeito) ou no plano da recepção. Todo fenômeno

¹⁶⁹ Grupo do CNPq, coordenado por Claus Clüver, da Indiana University, e Thaís Flores Nogueira Diniz, da UFMG.

¹⁷⁰ Intermidialidade, aqui, significando o nome próprio do campo teórico que discute as relações entre mídias.

intermediático pressupõe um ato interpretativo inerente ao procedimento de produção, pois ocorre sempre no eixo *inter* mídias, naquele espaço onde se dá o processo de troca, de transposição, de fusão. Produzir um objeto através da interação entre mídias supõe, minimamente, a análise e compreensão de uma anterioridade, um *texto* cuja existência foi transformada pela interação e que, por isso, necessitou ser interpretado. Sempre haverá, portanto, um caráter interpretativo nos estudos de Intermidialidade; este trabalho debruça-se, entretanto, inteiramente sobre o eixo da recepção, mesmo em seu aspecto da análise de produção de um objeto intermediático.

“Texto” e “mídia”, para os estudos de Intermidialidade, alcançam seus respectivos sentidos sempre na comparação entre os objetos de análise – seja a tessitura, o material, o suporte. O sentido de texto como o de uma mídia, nessa perspectiva, tem um caráter duplo: como estrutura linguística significativa e como suporte – materialidade técnica – para a própria estrutura. Em sentido amplo, mídia é tanto o meio material quanto a abstração que ele sustenta, por exemplo, a película do filme e ainda o próprio filme – como suporte de uma narrativa. Mídia, como “meios de comunicação”, são tanto os “instrumentos tecnológicos que servem para a difusão de mensagens” – a rede de televisão, por exemplo –, quanto “a interface, mediação, entre emissor e receptor de uma mensagem” – a tela da televisão.^{lxxviii}

Quando a mídia de um objeto estético é analisada na perspectiva da sua significância como suporte, essa mídia é um texto a ser interpretado. Assim, quando o pesquisador deseja interpretar uma animação digital, a tecnologia digital – uma mídia – passa a ser um texto sob sua análise. Sob esse prisma, também toda relação intermediática, ao ser interpretada, pressupõe a intertextualidade, já que a mídia, como condutora de sentidos, torna-se um texto a ser lido – interpretado – pelo pesquisador. A diferença reside que, nos estudos de Intermidialidade, o interesse pode recair sobre a representação, ou mesmo a aparição, de uma mídia *dentro* de outra. É o caso, por exemplo, de cenas de filmes em que aparece uma tela de televisão, um espetáculo teatral em que a cena estática imita um quadro, uma descrição textual que faz referência a uma cena de um filme, ou uma página de computador que representa uma página de caderno. Essas mídias *in* mídias inserem sentidos nos textos que suportam. Ressaltando: conceito de “mídia”, neste trabalho, funciona em seu aspecto

amplo, como meio de comunicação – tecnologia, aparato material –, como suporte do texto. E “texto” é a estrutura significante que essa mídia carrega.

A preocupação com essas definições demonstra o grau de determinação que os estudos de Intermidialidade devem manter diante das idiossincrasias de cada uma das produções que analisa, sob a ameaça do embaçamento dos limites entre as artes e entre as manifestações culturais no panorama da convergência das mídias. Quando observamos fenômenos *inter* mídias, desde a sugestão de uma partitura musical no texto de um romance até a gritante aparência multimidiática¹⁷¹ do grafite animado¹⁷², abrem-se aos sentidos uma ampla série de perspectivas de análise das relações que ali se estabelecem. Simultaneamente, surgem daí outras tantas questões sobre as práticas de recepção que realizam essas abordagens. E a pergunta recai sobre como os leitores leem esses objetos hibridizados, a exemplo da hipermídia.

Teodore Nelson lançou o conceito de hipermídia nos anos 1960, mas o termo alcançou seu sentido já nos anos 80, quando foi justamente confrontado com hipertexto. Novamente entra em jogo a concorrência entre “texto” e “mídia”, num debate *semiótico* sobre qual tem mais poder de abrangência no espaço *inter* da *net*. Em síntese, hipertexto é a conexão entre textos, enquanto hipermídia é a conexão entre mídias, isso quando pensamos o sentido do primeiro como “tessitura linguística virtual” e, do segundo, como “meio”, materialidade técnica. Mas isso não desfaz a constante confusão entre os novos conceitos tecnológicos, alvos da própria virtualidade e da inconstância do ambiente que os revela, frente à permanente transformação dos meios de comunicação. Há, ainda, a versão de Vaughan, para quem “a multimídia torna-se hipermídia quando seu projetista oferece uma estrutura de elementos interconectados através da qual um usuário pode navegar e interagir”.^{lxxix} Enfim, este trabalho também mostra como a convergência de mídias termina por hibridizar os sentidos ou as diferenças entre texto e mídia, fato consumado e irrevogável.

¹⁷¹ Como podemos ver em: <http://www.samshiraishi.com/se-nao-se-espalha-ja-era-cultura-da-convergencia-henryjenkinsbr/>. Acesso em: dez. 2010.

¹⁷² Como, por exemplo, os trabalhos do artista argentino Blu. Assistir em: http://www.youtube.com/watch?v=H5JU9vXK_Ak. Acesso em: dez. 2010.

Para muitos estudiosos, inclusive para Theodor Nelson e Pierre Levy, *proprietários intelectuais da marca*¹⁷³, o conceito de hipertexto nunca foi colocado em prática na forma como previsto, o que hoje nem seria viável. Para eles, o hipertexto deveria permitir que o próprio usuário – e não apenas o programador – inserisse links, mas sempre de forma que toda a rede interligada por eles terminasse em alterar o conteúdo – ou influenciar o sentido – do texto fundamental, numa via que sempre a ele retorne. De forma simplista – e aceitando a existência do hipertexto como uma rede de textos interligados de forma não linear –, podemos tomar como exemplo clássico uma enciclopédia em cd-rom como sua possibilidade¹⁷⁴.

Pensando a web.2¹⁷⁵ como a arquitetura que transformou o ciberespaço¹⁷⁶ no ambiente de convergência de mídias e produção de conteúdo – também pelo usuário –, chegamos à tese de que a realização do hipertexto, como pensado por Nelson e Levy, deu-se com a hipermídia. No entanto, para estabelecer, definitivamente, a diferença entre texto, hipertexto, multimídia e hipermídia no contexto deste trabalho, o conceito de Vicente Gosciola para o último termo é pontual e esclarecedor:

Hipermídia é o conjunto de meios que permite acesso simultâneo a textos, imagens e sons de modo interativo e não linear, possibilitando fazer links entre elementos de mídia, controlar a própria navegação e, até, extrair textos, imagens e

¹⁷³ A ideia de hipertexto, como uma rede de textos conectados entre si, é muito antiga e remonta até mesmo ao manuscrito, quando os leitores faziam anotações nas bordas do texto, alterando os sentidos do primeiro. Em 1945, o matemático Vannevar Bush propôs a criação do Memex, um dispositivo que possibilitava ao leitor criar conexões entre textos de forma associativa, como uma rede, rompendo com a ideia de uma leitura linear. Além disso, os caminhos construídos pelos leitores podiam ser arquivados e trocados entre os usuários, propondo uma construção coletiva de dados. Ted Nelson, em 1965, coloca em prática a invenção de Bush, criando um sistema, então computadorizado, de leitura não-linear de textos, o Projeto Xanadu. Amparado pela tecnologia da web, Pierre Levy enxergou no ciberespaço a possibilidade de um hiper-cérebro – a inteligência coletiva –, capaz de utilizar a forma do hipertexto como ferramenta para a construção de conteúdos coletivos. (RIBEIRO, Ana Elisa; COSCARELLI, Carla Viana (Org.). *Hipertexto em tradução*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2007.)

¹⁷⁴ Qualquer texto pode se tornar hipertexto através da leitura, em que, virtualmente, o leitor circula por citações e referências mentais. Não é este o caso aqui. O Hipertexto digital faz referência a outros textos, que ele permite sejam acessados a partir dele. Sua não linearidade, portanto, é limitada por ele mesmo, e não pelo leitor.

¹⁷⁵ A web.2 é a configuração atual da internet, com a inclusão das redes sociais, em que o usuário produz e publica conteúdo. Com a web.2, a internet passa a ser uma plataforma hábil para a produção, armazenamento, publicação e compartilhamento de conteúdo por qualquer internauta. Ler: <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html>. Acesso em: out. 2010.

¹⁷⁶ Lembrando: o espaço em que se conectam, virtualmente, os internautas, possibilitando a leitura e construção (ou visualização) da hipermídia.

sons cuja sequência constituirá uma versão pessoal desenvolvida pelo usuário.^{lxxx}

A hipermídia, assim, tanto é a ocorrência do entrecruzamento simultâneo ou sequencial de mídias num mesmo espaço (físico ou temporal), como também o produto dessa relação pela interferência do usuário – o texto hipermidiático, que é sempre uma versão particular. Num paralelo com o hipertexto – que apenas oferece *opções* ao receptor –, o exemplo clássico de hipermídia é a Wikipédia, onde os dados¹⁷⁷ são manipulados pelos usuários, de forma coletiva, e os links conectam o texto a todo tipo de mídia – texto escrito, música, imagem, vídeo, fotografia, em uma rede infinita. Para alguns teóricos, isso também pode ser chamado de multimídia – o espaço de múltiplas mídias, no que discordo. A multimídia apenas dispõe ao receptor mídias diferentes – a televisão, por exemplo, que disponibiliza imagem, som e texto – mas não possibilita a intervenção do usuário na composição do texto que essas mídias podem formar¹⁷⁸. Para grande parte dos pesquisadores, multimídia é isso – a recepção simultânea de múltiplas mídias –, e a hipermídia existe nesta convergência atual¹⁷⁹, em que o usuário é agente, ideias aqui pertinentes.

Se existe um lugar possível para tal convergência, ele é o ciberespaço – no computador, no smartphone ou nos tablets de leitura. É ali, na tela plana, que todas as mídias interagem sem esquemas hierárquicos – dados em código binário – em um processo de imbricamento cujo resultado por vezes é percebido numa forma única: o texto hipermídia, construído através da navegação do leitor pelos caminhos interconectados das mídias e seus conteúdos. É a revolução da informação e da comunicação¹⁸⁰, em cujo cerne está “a possibilidade aberta pelo computador de converter toda informação – texto, som, imagem, vídeo – em uma mesma linguagem universal”^{lxxx}.

¹⁷⁷ Tudo aquilo que pode ser armazenado digitalmente.

¹⁷⁸ Parece-me congruente pensar, assim, em *receptor* de multimídia e *usuário* de hipermídia, supondo a interatividade do último e a passividade do primeiro, mas essa distinção não será feita neste trabalho.

¹⁷⁹ Gosto particularmente da definição de hipermídia por Santaella, embora ela a chame de linguagem e, por tal, de hibridização de linguagens: “A hipermídia mescla textos, imagens fixas e animadas, vídeos, sons, ruídos em um todo complexo”. (SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no ciberespaço*. O perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004, p. 47, 48.)

¹⁸⁰ Que Santaella chama de Revolução digital.

Existem inúmeras formas de escrita no ciberespaço, ou melhor, existem os mais variados tipos de mídias – formas diferentes de expressão, meios de comunicação, textos de todos os gêneros. Alguns são versões digitais de objetos que já existem desde há muito em outros suportes, caso do jornal e do blog¹⁸¹, por exemplo. O jornalismo digital surgiu nos anos 1990, quando a união do computador pessoal com a internet começou a transformar os hábitos e as relações sociais. Os primeiros webjornais apenas disponibilizavam na internet parte do conteúdo impresso, depois, passaram a utilizar os recursos do ciberespaço, inserindo outras mídias – som, imagem, vídeo. A terceira geração de jornais digitais tem suas versões específicas para a internet, incluindo canais de comunicação com leitores e interrelação com redes sociais, como o Twitter e o Facebook.^{lxxxii}

Alguns jornais passaram a oferecer sua versão impressa também digitalizada – como imagens digitalizadas da versão em papel –, possibilitando a que o leitor *folheie* usando o mouse – numa evidente prática intermediática, de uma mídia digital fazendo referência a outra em papel. Por outro lado – mas reforçando o interrelacionamento –, as versões on line, em seu aspecto multimídia, acabaram por influenciar a forma das versões impressas. Para manter seus leitores (dos quais muitos leem hipermídia), foi preciso *hiperdinamizar* a leitura: aumentar o número de páginas coloridas, inserir um maior número de imagens e adaptar os textos (tornando-os mais curtos, condensados, com fontes maiores) aos praticantes da leitura ágil e fragmentada do ciberespaço.

Os blogs são a versão digital para os velhos diários, com a contradição da função: antes, escrever um diário significava conferir uma espécie de aura do inenarrável ao texto, um segredo abrigado da curiosidade alheia – curiosidade esta que hoje movimenta os blogs. Esses diários digitais são feitos para serem bisbilhotados por qualquer um – seu leitor modelo é o curioso. Neles, as pessoas narram suas intimidades e espelham suas pretensões literárias ao desabrigo público. Incluindo nesse rol as redes sociais, em que o objetivo é estar conectado ao maior número de

¹⁸¹ Texto eletrônico disponibilizado em sites específicos que tem o formato similar ao de um diário pessoal.

internautas – os amigos¹⁸² – e ser mais requisitado e mais comentado, seriam necessárias outras teses para que fosse possível chegar a conclusões sobre que funções essas escritas exercem na vida das pessoas.

Há certamente uma conexão entre as motivações que levam os internautas a postarem os mais diversos conteúdos na internet, desde uma reclamação no SAC da página on line de uma empresa até uma obra criativa – um poema, um vídeo, uma intervenção numa pintura, uma música – e ainda toda a série de conversas trocadas pela internet ou postadas na solidão de um blog. Em todas, é possível inferir o desejo de estabelecer um canal com um receptor ativo, que responda (poste, curta¹⁸³, compartilhe, linke), dando continuidade à rede sináptica de sentidos coletivos. Escrever na rede é compartilhar algo de si, valorado na hipótese de uma resposta. Ser lido significa *ser*, expressa a impositação de um *perfil*¹⁸⁴, de um estilo, de uma identidade – é o *fazer parte*.

A escrita na internet adquire esse caráter hiper (de hipertexto e hipermídia)¹⁸⁵ pelo *locus* onde se realiza: produção, objeto e recepção *acontecem* pela convergência – de mídias, de textos e ainda de pessoas – e nela encontram seus procedimentos e sua razão de ser:

O primeiro fator de definição da hipermídia como rede está na hibridização de linguagens, processos sígnicos, códigos, mídias que ela aciona e, conseqüentemente, na mistura de sentidos receptores, na sensorialidade global, sinestesia reverberante que ela é capaz de produzir, na medida mesma em que o receptor ou leitor imersivo interage com ela, cooperando na sua realização.^{lxxxiii}

¹⁸² *Perfis* pessoais – nome, características – que podem ou não corresponder a indivíduos reais. Às vezes são casais, grupos, associações, empresas, ou mesmo uma *persona*, uma personagem interpretada por alguém, ou um *fake*, falso perfil, feito para enganar.

¹⁸³ “Curtir” é uma expressão utilizada em algumas redes sociais, como o Facebook, que significa concordar, divertir-se, interessar-se por aquela questão. Frequentemente é uma opção selecionável do site, bastando clicá-la para “curtir”.

¹⁸⁴ Aqui, um sentido duplo, já que “perfil” é como são chamadas as páginas em que o usuário fornece informações pessoais, como idade, profissão, estado civil e, ainda, fotografias.

¹⁸⁵ “O prefixo *hiper*, de acordo com Michael Heim, significa estendido, ampliado. Isso sugere, portanto, que hipermídia são meios estendidos, ampliados.” (GOSCIOLA, Vicente. *Roteiro para as novas mídias*. Do game à TV interativa. São Paulo: SENAC, 2003, p. 27.)

Conforme Santaella, ainda dois fatores definem a hipermídia: sua capacidade de armazenamento de informações em uma estrutura que permite a organização significativa pela co-criação do usuário; e a necessidade de mapeamento, através da criação de mapas de navegação, que permitem ao internauta selecionar e demarcar seus fluxos de formação de sentido. Pela afluência de diferentes mídias, múltiplos gêneros e uma multiplicidade de formas, a linguagem hipermidiática é essencialmente híbrida.^{lxxxiv}

A fanfiction – como objeto textual – não tem necessariamente uma constituição hipermidiática – basicamente, ela pode restar em ser uma narrativa digitalizada, disponível para ser lida no ciberespaço – sua mídia de acesso (de visualização, que substitui o livro). A mídia de produção e recepção é o texto – estrutura linguística – similar aos textos escritos em papel.¹⁸⁶ Assim, a perspectiva de uma interação entre mídias é, do ponto de vista de sua materialização, um tanto rasa¹⁸⁷. Este trabalho, pois, analisa o aspecto intermediático no nível da recepção – a relação hipermidiática da interpretação – leitura/escritura – do texto *Harry Potter*. A intermedialidade – como categoria de relacionamento de mídias –, por outro lado, cumpre-se na perspectiva de sua produção e recepção – respectivamente, na sua interação com a mídia original (texto em livro) e na forma como é tecida e no estabelecimento de uma rede cooperativa de sentidos. Essas são as interações entre mídias que se estabelecem na fanfiction, de maneiras distintas dependendo das formas que ela toma, e são esses os fenômenos intermediáticos que eu busco analisar.

A escrita de fanfictions tem objetivos e procedimentos variados, em que umas se diferenciam das outras conforme a relação que estabelecem com o original.^{lxxxv} A questão é, pois, como proceder a taxonomia dessa relação, como estabelecer parâmetros para compreender que espécie de analogias a escrita do leitor constitui com o texto ao qual responde, qual é o grau de transitividade – e, por conseguinte, intermedialidade – entre elas. Para compreender as relações intermediáticas, para Clüver, é necessário “[...], de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões

¹⁸⁶ Aliás, é essencial frisar que o hipotexto – texto do qual se originam as fanfictions aqui analisadas – é um texto em livro (papel), a série *Harry Potter*.

¹⁸⁷ Não é o caso aqui de, por exemplo, analisar questões como cor, pano de fundo, fonte, etc, questões que não são da alçada deste trabalho nem contribuem para o preenchimento da hipótese da tese.

que levaram ao formato adquirido na nova mídia”.^{lxxxvi} Além disso, uma interpretação literária de acordo com a Teoria do Efeito Estético, conforme Iser:

Visa à *função*, que os textos desempenham em contextos, à *comunicação*, por meio da qual os textos transmitem experiências que, apesar de não-familiares, são contudo compreensíveis, e à *assimilação* do texto, através da qual se evidenciam a prefiguração da recepção do texto, bem como as faculdades e competências do leitor por ela estimuladas.^{lxxxvii}

Alcançar as competências do leitor no processo de recepção é tarefa da “interpretação”, significando, conforme prevê Iser, tanto colocar em evidência a “estrutura de efeito dos textos”, como a “reação do leitor”^{lxxxviii}. Para encontrar as capacidades que o leitor habilitou para reagir ao texto, é necessário não apenas interpelar sua resposta, mas ainda o texto original, buscando a prefiguração de sua recepção, ou os lugares do leitor no texto – as lacunas ou espaços vazios, conforme a Teoria do Efeito. Interpretar, aqui, significa tornar visível o efeito do texto original configurado pela ação do leitor – sua escrita –, que, na mesma medida, também se configura como um ato segundo, interpretativo – pós-recepção –, porque baseado em procedimentos de mediação e apropriação:

Por conseguinte, todos os conceitos de sentido que a interpretação postula como sendo o horizonte final do texto são, em última instância, conceitos de mediação e apropriação, que permitem, pelo ato de compreensão, ligar a dimensão imaginária do texto aos quadros de referência existentes.^{lxxxix}

Para Iser, o texto ficcional apresenta uma estrutura carente, que emite perguntas ao leitor, cujo imaginário é ativado por elas. Da assimetria entre o não-dado do texto e as suposições do leitor, estabelece-se a comunicação, num jogo duplo, já que o leitor também pergunta ao texto. Para Aristóteles, a palavra para o incitamento da ação comunicativa é “persuasão”, à medida que o emissor (em papéis alternados) deseja o consenso^{xc}. Na teoria da comunicação, a eficiência do procedimento é garantida à medida que são atendidas as expectativas do receptor^{xcii}, que, suprida sua necessidade por significados, configura o sentido. O texto, enquanto estrutura de indeterminação, também necessita do preenchimento do leitor, enquanto assume o polo de receptor. Quanto mais o leitor for provocado a assumir o papel de emissor no

jogo de interação, mais ele se sente capaz de dominar o processo de configuração de sentidos.¹⁸⁸ Assim aconteceu com o fanficcer de *Harry Potter* enquanto a série não tinha seu último volume lançado: escrevendo fanfics, ele acreditava estar participando ativamente da produção de sentido, através da interpretação do texto em relação a suas suposições. Mesmo com o fim da série, permanecem abertas muitas lacunas, em que o texto persiste em questionar o leitor, persuadindo-o a uma posição de consenso – o êxito no processo. No outro polo, a persuasão do leitor manifesta-se na escrita de fanfics.

Quando o fanficcer configura materialmente sua resposta, ele mesmo interpreta a comunicação – o processo de mediação entre o esquema do texto e seu repertório e as apropriações de sentido que o processo de recepção realiza para ativar a formação do imaginário – como forma de erigir o novo texto. A indeterminação – causada por aquela estrutura lacunar da ficção – provoca a participação do leitor no ato da recepção e ainda o estimula no ato da interpretação, quando ele deseja materializar o seu imaginário através da escrita.

A indeterminação presente na série *Harry Potter*, formulada através de um imenso e intertextual repertório, invoca uma recepção ativa desde o primeiro volume, quando o leitor é chamado a ativar seu imaginário constantemente, preenchendo as lacunas do texto. A participação do leitor intensificou-se, desenvolvendo novos contornos – a prática leitora como ação e não apenas como imaginação –, a partir do lançamento do quarto volume, em 2001, quando a narrativa atingiu sua atual forma transmidiática – filme, games, narrativas paralelas. O universo da narrativa alcançou novas proporções, estimulando o leitor em várias mídias.

Para Jenkins, “os consumidores estão lutando pelo direito de participar mais plenamente de sua cultura”^{xcii}: são ativos, migratórios, mais conectados socialmente, barulhentos e públicos. Esse *consumidor* analisado por Jenkins é tanto o espectador de *Survivor*, *American Idol* ou *Matrix*, como o cineasta Quentin Tarantino, o usuário de Photoshop e o leitor de *Harry Potter*. Mas também pode ser um cidadão que frequenta a ópera ou lê histórias em quadrinhos. São todos consumidores de produtos

¹⁸⁸ Aprofundo a questão em seguida.

culturais¹⁸⁹, que, na perspectiva dos produtores, cada vez mais invocam múltiplos e diferenciados conteúdos e canais de resposta para aquilo que consomem. Efeito da convergência de mídias, que lhes permitiu “arquivar e comentar conteúdos, apropriar-se deles e colocá-los de volta em circulação de novas e poderosas formas”^{xciii}.

O conceito de narrativa transmídia¹⁹⁰ transformou-se em palavra mágica no ramo do entretenimento¹⁹¹ e em toda a série de nichos comerciais que envolvem o campo “lazer e cultura”: um produto cujo conteúdo é transportado por várias mídias, intensificando seu significado e alcançando um maior número de consumidores diferentes. O objetivo do investimento na criação de possibilidades transmídias é claro para os especialistas: “Tudo isto é pensado em termos estratégicos: abordar conteúdos em diversas mídias, gerar interação e envolvimento, impactar o maior número de pessoas das mais variadas formas e, com isso, obter o maior lucro possível”^{xciv}.

Quando empresas do porte da Fox¹⁹² decidem apostar na narrativa transmídia, elas não estão apenas criando novos produtos, mas acrescentando-lhes conteúdo e permitindo que o consumidor interfira nessa produção, através da abertura de canais com seu público. Foi assim com o seriado *Heroes*, cuja narrativa foi transposta¹⁹³, quase que simultaneamente à sua exibição na tevê, para histórias em quadrinhos e internet, provocando a criação de inúmeras comunidades na rede, que demandavam outras formas de estar em contato com a narrativa. “Transformar marcas em contadoras de histórias”, o lema da The Alchemists¹⁹⁴, pode parecer estranho quando relacionado a uma estratégia de marketing, mas é isso que as empresas desejam: fazer com que os consumidores *enredem-se* cada vez mais em torno de seus produtos.

¹⁸⁹ Será que ainda não é possível inserir as séries televisivas dentro do campo da “cultura”? Ou devo sempre acrescentar o termo “entretenimento”? Na perspectiva do próprio trabalho, escolho “cultura”.

¹⁹⁰ Termo que tem significado distinto para a teoria da intermedialidade, como mostro em seguida.

¹⁹¹ Aqui, sim, esse é o termo, pois significa um campo mais amplo, incluindo, por exemplo, os parques temáticos.

¹⁹² Produtora norte-americana de séries e filmes.

¹⁹³ Os profissionais do ramo evitam termos como tradução ou adaptação, que, para os teóricos das áreas da comunicação e da teoria, seria usual.

¹⁹⁴ Empresa com sede no Rio de Janeiro e em Los Angeles, fundada pelo brasileiro Maurício Mota e pelo norte-americano Mark Warshaw, que desenvolve recursos de publicidade e criação de marcas através de desdobramentos transmídia de produtos.

Não é a toa que uma das primeiras narrativas transmídia a ser referida é *Star Trek*, que impulsionou a escrita de fanfics. Tampouco é coincidência que, no encontro promovido pela Rede Globo para anunciar sua nova área de comunicação transmídia, estejam presentes, além dos fundadores da The Alchemist, o pesquisador da cultura de convergência, Henry Jenkins, e Madeleine Flourist, fundadora da maior comunidade de fãs de *Harry Potter* do mundo. Convergem, naquele espaço, hipermediáticos da comunicação, da publicidade e uma leitora, que não é uma leitora comum, mas aquela que a indústria de entretenimento deseja: uma fã.

Em artigo intitulado *Intermedial practises of fandom*^{xcv}, Kaarina Nikunen discute a formação de uma nova espécie de recepção, em que a cultura de fã está no centro da transformação dos meios, incorporando a convergência tecnológica, principalmente no uso paralelo da televisão e da internet, e, assim, remodelando as práticas do público. A cultura de fã estaria configurando uma audiência futura, em que toda prática receptiva estaria previamente associada a uma resposta. A hipermidialidade e a interatividade, possíveis através da convergência midiática, estão no eixo dessa transformação, que Nikunen nomeia como “fanificação”.

Tal contexto, para Henry Jenkins, a que ele chama de “cultura participatória”, denota o embaçamento dos limites entre as instâncias de produtor e receptor, em que as práticas de recepção de textos supõem como ato interpretativo uma resposta ativa. O leitor passa a ser uma instância criadora, autorizada a manifestar os sentidos do texto:

Sem o reconhecimento das instituições e da academia, os fãs afirmam seu próprio direito a formar interpretações, a propor avaliações e a construir cânones culturais. Sem se deixar levar por concepções tradicionais sobre o literário e a propriedade intelectual, fãs incursionam pela cultura de massa, reivindicando seus materiais para uso próprio, tornando-os base para sua própria criação cultural e suas interações sociais.¹⁹⁵

¹⁹⁵ “Unimpressed by institutional authority and expertise, the fans assert their own right to form interpretations, to offer evaluations and to construct cultural canons. Undaunted by traditional conceptions of literary and intellectual property, fans raid mass culture, claiming its materials for their own use, reworking them as the basis for their own cultural creations and social interactions.” Tradução

No caso específico da escrita de fanfictions, outra questão que se estabelece é a compreensão do meio – o ciberespaço – como um fator preponderante na formação de sentido do texto original e na produção de novas narrativas, visto que ele promove o desenvolvimento de um fandom, que traduz acordos coletivos de interpretação e, conseqüentemente, interage no processo de criação. Assim, se o leitor está sendo chamado pelo texto, ele dispõe não apenas de um canal de resposta, mas de um espaço para o debate e, mais ainda, de um ambiente para ser lido e interpretado também.

A perspectiva da intermedialidade é ideal para se perceber os produtos culturais da contemporaneidade, cuja gênese se relaciona tanto à convergência de mídias e à utilização plural de mídias quanto ao aspecto intertextual. Todo objeto cultural intermediário resulta da leitura de outro, seja pela remediação do suporte, seja por seu conteúdo intertextual; portanto, a Teoria do Efeito ajusta-se como ferramenta de análise que compreende as relações entre o texto fonte e o texto alvo, na medida em que elas existem numa perspectiva transitiva: em que o autor de um texto segundo é leitor de um texto anterior. Para o teórico Roland Barthes, a intertextualidade¹⁹⁶ está presente em todo texto, que é um tecido composto de citações e referências a outros textos, numa perspectiva de reformulação:

Uma das vias dessa reconstrução é a de permutar textos, fragmentos de textos, que existiram ou existem ao redor do texto considerado, e, por fim, dentro dele mesmo; todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis.^{xvii}

O conceito de intertextualidade pode, como explica Genette^{xviii}, citando Rifaterre, identificar a própria literariedade, indicando a inerência do conteúdo intertextual no texto literário, inerência que pode ser estendida às questões intermediárias, como afirma Clüver:

livre. (JENKINS. Henry. *Textual Poachers: television fans and participatory culture*. London: Routledge, 1992, p. 18.)

¹⁹⁶ Essa intertextualidade foi metaforizada, ou suprametaforizada, por Chesterton: “estão enterradas em cada livro comum as cinco ou seis palavras a partir das quais realmente todo o restante será escrito”. (Apud: MANGUEL, Alberto. *À mesa com o chapeleiro maluco: ensaios sobre corvos e escrivainhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 103).

Esse fenômeno é tão comum que já declarei em outro lugar que “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade” (CLÜVER, 2006, p. 14), usando “intertextualidade” em referência a todos os tipos de texto; é uma forma condensada de dizer que entre os “intertextos” de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias.^{xcviii}

Assim, no campo da Intermedialidade, podemos relacionar como “referência”¹⁹⁷ a presença de um texto em outro, ou de uma mídia em outra, já que as relações entre mídias abrangem textos e mídias, estendendo o conceito de intertextualidade às questões de transposição de fronteiras também entre os suportes, canais, materiais e instrumentos dos objetos artísticos e comunicacionais. No caso específico da fanfiction, quando buscamos as referências ao texto original, ou as formas e os níveis de transitividade entre a série *Harry Potter* e a escrita do leitor na internet, estamos trabalhando na ordem do intertextual – na perspectiva de uma relação transtextual, conforme Genette –, e da intermedialidade – a partir de uma relação intermediática, conforme propõe Irina Rajewski.^{xcix}

O exemplo da fanfiction como forma transitiva a outro texto e que ainda tem sua gênese atrelada à utilização de recursos hipermídia – o ciberespaço – é ideal para que se possa considerar a presença da intermedialidade como um diferencial na produção de objetos culturais na atualidade – caso da narrativa transmídia – e nas possibilidades de intervenção pelas audiências. Focalizando “a intermedialidade como uma categoria para a análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos de mídias”^c, podemos considerar a qualidade das relações intermediáticas que a fanfiction apresenta tanto a partir de uma abordagem sincrônica quanto de uma diacrônica. Sincronicamente, a perspectiva intermediática desse texto está na transposição de uma fábula originalmente presente em livro para o texto digital, pela combinação de mídias e ainda pelas referências a outro texto, questões que podem ser avaliadas individualmente, em cada texto produzido pelo leitor, buscando encontrar que espécies de relações entre mídias há e em que níveis elas se estabelecem.

¹⁹⁷ Uma das categorias das relações intermediáticas propostas por Irina Rajewski no texto citado.

A fanfiction pode ser considerada como um texto entre mídias também numa perspectiva diacrônica, através da remediação do fanzine, a transformação de uma revista em papel para o suporte virtual, em que se mantém a mesma espécie de texto – a resposta do leitor – numa mídia transformada pelas novas condições tecnológicas¹⁹⁸. A presença de características inerentes ao fanzine – produção e distribuição entre fãs – permanece na fanfiction, alterada apenas pela sua condição em uma nova mídia (a hipermídia), então remediada.

Como “remediação”, Bolter^{ci} entende o evento formal através do qual uma mídia remodela uma anterior, representando-a ou incorporando-a ou, ainda, substituindo-a. A remediação funciona tanto em seu aspecto de multiplicadora de novas mídias, por reformulações e recondicionamentos, quanto na perspectiva de um apagamento dos traços de mediação, que permite que meios remediados sejam vistos como “novos”. É o caso, por exemplo, da presença da televisão na web. A transmissão de programas televisivos através da internet guarda características da mídia televisão, sem a suplantá-la, mas reconfigurando seus traços para o meio digital. Muitas aplicações da hipermídia *herdam* e adaptam recursos de outras mídias para o seu meio e propósito. A própria técnica de digitalização – transformar um documento físico em digital – pode desencadear um processo de remediação.

A remediação do fanzine para a fanfiction¹⁹⁹ está relacionada muito mais às vantagens que o ambiente do ciberespaço oferece para a construção coletiva de significados, para sua divulgação e leitura do que propriamente à transformação de uma mídia em outra em seu aspecto formal, caso da remediação do teatro para o cinema, por exemplo.²⁰⁰ É preciso lembrar que, embora presente no espaço virtual, a fanfiction não se constitui como hipertexto conforme o conceito de Ted Nelson, já referido, visto que ela não se constrói por hiperlinks, mas de forma linear. Por outro lado, a partir das premissas de Pierre Levy^{cii}, a fanfiction pode então ser considerada

¹⁹⁸ A partir da configuração atual das mídias digitais, Bolter e Grusin colocam que “*toda* mediação é remediação”. (BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. USA: MIT, 2004, p. 44-50.)

¹⁹⁹ A mídia – revista em papel – utilizada pelo fã foi remodelada para outra, digital – websites de fanfiction.

²⁰⁰ Aqui está o aspecto deste trabalho que é de certo modo ainda estranho aos estudos de intermedialidade: a observação da fanfiction na perspectiva da recepção.

um hipertexto pelo princípio da metamorfose, em que a dinâmica de troca de informações pelo fandom no ciberespaço altera a formação de sentido do texto original pelos leitores, provocando a constante recriação dos seus textos. Nesse caso, o princípio rizomático²⁰¹ está relacionado às conexões que o leitor realiza a partir da leitura e da escrita de fanfictions.

Se o fanzine, oferecido aos leitores em papel e de forma restrita, circulava em um campo reduzido, formando círculos especializados e pequenos grupos de interpretação, a fanfiction estende sua abrangência por um grande número de comunidades leitoras, criando redes de interpretação que se inter-relacionam e se influenciam mutuamente. Essa perspectiva, conforme Booth, é a peculiaridade dos textos criados a partir de fandoms:

Este novo espaço difere conceitualmente do ‘espaço’ da construção do produtor, o espaço em que, como De Certeau (1984) afirma, ‘elabora lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes) capazes de articular uma junção de espaços físicos em que forças são distribuídas’ (p. 38). Além disso, em vez de ‘usurpar-se’ taticamente do texto-fonte, conforme Jenkins (1992), esses novos fãs articulam outros modos de criar sentido: através das relações culturais comuns entre os membros de uma comunidade de fãs. O sentido não é ‘tomado’, ele é formado por essa comunidade. O sentido não é ‘codificado’ ou ‘decodificado,’ mas re-codificado, articulado em um sentido formal através das práticas de fã (Hall, 1980). Como Williams (2005) diria, fans agora estão tratando os textos-fonte não como objetos, mas como ‘práticas’.²⁰²

²⁰¹ Conceito explicitado por Giles Deleuze e Felix Guattari, em *Mil Platôs*, significando um sistema aberto, em que não há centro, mas uma relação não hierárquica de multiplicidade. Essa ideia tem sido seguida pelos teóricos que utilizam a ideia de “rede” como um rizoma em que as conexões se estabelecem acentradas, um sistema de cooperação, um espaço de ideias e falas sem eixos ou bordas.

²⁰² “This new space conceptually differs from the “space” of the producers’ construction, the space in which, as de Certeau (1984) asserts, “elaborate theoretical places (systems and totalizing discourses) capable of articulating an ensemble of physical places in which forces are distributed” exist (p. 38). Thus, instead of tactically poaching the source text, as fan scholars such as Jenkins (1992) have asserted, these new fans articulate another way to create meaning: through the cultural, communal relationships of members of a fan community. Meaning is not “taken,” it is “formed” by the fan community. Meaning is not “encoded” or “decoded,” but rather re-coded, articulated in a formal sense through fan practices (Hall, 1980). As Williams (2005) might say, fans are now treating source texts not as objects, but as ‘practices.’(5).” Tradução livre. (BOOTH, Paul. “Re-reading fandom: My Space character personas and narrative identifications.” *Critical studies in media communication*. 1479-5809, Volume 25, Issue 5, 2008, Pages 514 – 536.) Disponível em: (na página seguinte, por questões de formatação de página)

Para construir sentidos para o texto original, os fãs percorrem a narrativa transmídia não apenas no formato instituído pelo produtor – a autora, a editora, a companhia cinematográfica, as empresas de publicidade – mas também através do conteúdo que ele próprio anexa – suas interpretações e ainda as interpretações que ele erige sobre o conteúdo dos componentes do fandom (também interpretações). Esses procedimentos de compartilhamento, troca, reconfiguração, que se estabelecem entre os fãs, através das várias mídias que eles percorrem para ler o texto, constituem-se em uma ilimitada rede de relacionamentos intermediáticos que se desenrolam na instância da recepção e da interpretação do texto.

Além da remediação, outra forma de relação entre mídias, observada por Rajewski, é a “transposição intermediática”, em que há a transformação de um produto em determinada mídia para outra mídia, sendo que a primeira é fonte para a segunda. Essa é uma condição observável na fanfiction, em que o texto da série original, em livro, serve de base para a sua composição, disponível em outra mídia. Da mesma forma que o aspecto da remediação, a transposição intermediática do conteúdo da narrativa do livro para o texto digital tem também uma premissa relacionada ao aspecto da formação coletiva de sentido pelo fandom. É no ciberespaço que se desenvolve o texto alvo, a partir da colaboração entre interpretações distintas do texto fonte. Essa perspectiva aponta para o fato de que o ciberespaço é a mídia para a resposta desse leitor, e que sua existência é que propicia tal escrita, que acaba adquirindo uma configuração própria, diferente do livro, ou da revista, caso das fanzines.

As relações intermediáticas entre o texto fonte e o texto alvo são previamente estabelecidas na motivação para a escrita, já que a fanfiction precisa ter sua existência atrelada a outro texto, e essa transitividade é explícita: ao abrir-se um dos principais websites que postam fanfiction, é preciso selecionar a opção “book” (livro) e lá escolher o título da obra sobre a qual há fanfictions, que pode ser *O senhor dos anéis*, ou *Alice no país das maravilhas*, ou *Os miseráveis*, etc. É uma referência direta ao texto

original, a que Genette chama de paratextualidade²⁰³, embora numa relação muito mais explícita do que ele supõe:

[...] relação, [...], que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulo, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, [...].^{ciii}

Em seguida, na página inicial de cada um dos textos, dependendo do site, há a informação sobre os direitos da obra original – que “pertencem a Rowling” – reforçando a relação paratextual. Em muitos casos, ainda, os fanficcers anotam as intenções de sua escrita: “O epílogo, pelo ponto de vista de Draco Malfoy”²⁰⁴; ou manifestam a hipótese de seu preenchimento: “O que aconteceria se Lord Voldemort desejasse o filho de Lupin e Tonks como seu seguidor, acreditando que este seria um lobisomem?”, e ainda acrescentam, como neste caso, observações sobre a relação com o hipotexto: “infelizmente, como todos vocês sabem, eles não me pertencem, mas sim pertencem à Rowling (se fossem meus, Lupin e Tonks teriam suas vidas felizes cuidando e educando o Teddy, numa forma que todos nós fãs imaginamos até hoje).”²⁰⁵ São, tais observações, indicativos do processo de comunicação que se estabelece entre o leitor e o texto.

Voltando à questão da hipótese de Iser sobre invocar as teorias da Comunicação nos estudos de interpretação de textos, pressupondo, assim, o fenômeno da recepção como a interação entre texto e leitor, resta que é possível analisar a intermedialidade nos três principais eixos dessa relação: emissor/mensagem/receptor. Na medida em que o texto original é visto sob sua condição de estrutura de indeterminação, e a fanfiction em sua forma de concretização do imaginário, ambos nos polos emissor/receptor, esse processo comunicativo constitui uma relação entre mídias, observável através dos atos de

²⁰³ No capítulo 4, os conceitos de Genette sobre as relações transtextuais serão explicitados.

²⁰⁴ Disponível em: http://www.fanfiction.net/book/Harry_Potter/3/0/8/2/0/0/0/2/0/3/. Acesso: em nov. 2010.

²⁰⁵ Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/6413424/1/Cativeiro_Mal_Sucedido. Acesso em: nov.2010.

interação – lacunas (no texto original, linear, em livro) e preenchimento (na escrita digital do leitor, em rede).

Isoladamente, conforme prevê Clüver, cada um dos textos – a série e a resposta do leitor – também pode ser analisado na perspectiva da intermedialidade, que os traduz como formas “entre” mídias. São previstos quatro tipos de interação intermediária, conforme o grau de ajuste entre as mídias – por transposição, justaposição, combinação ou fusão – respectivamente chamadas de: transmídia, multimídia, mixmídia ou intermídia. Diferente daquela visada pelos profissionais da área do entretenimento, a hipótese para um texto transmídia, dentro dos estudos de Intermedialidade, estabelece um campo de relações mais restrito, como, por exemplo, a transposição da imagem para o texto ou vice-versa. Certamente, partindo do contexto de que o fenômeno da convergência de mídias é um campo recém aberto à análise e que ainda demanda teorias específicas, é exequível a afirmação de que a série *Harry Potter* é uma narrativa transmídia, quando pensamos que seu sentido é certamente ampliado pela simultaneidade de sua recepção em múltiplas mídias, em que cada um dos textos já procede uma interpretação.

Já para os especialistas dessa nova área transdisciplinar – que mistura publicidade, comunicação, marketing, informática e, ainda, cinema, literatura, música, lazer, moda – a série *Harry Potter* é, definitivamente, uma narrativa transmídia. Para eles, as narrativas transmídias não mantêm uma relação hierárquica entre si: não há um texto original em que se revertem suas versões para cinema, teatro ou plataformas de games, mas um *enredo* – e por isso o termo narrativa – que atravessa várias mídias, tornando-se autônomo em cada uma delas. Evitando falar em “adaptação”, eles preferem pensar sempre em “criação”, idealizando formas de acrescentar e ampliar o *conceito*²⁰⁶ de seus produtos de maneira a que diferentes consumidores, usuários de diferentes mídias, possam acessá-los.

A fanfiction, também analisada como texto isolado, e ainda presumindo-se uma ampliação da questão “imagem-texto”, prevista por Clüver nos estudos da Intermedialidade, caracteriza-se como um texto mixmídia, porque é o produto de uma

²⁰⁶ A personalidade do produto, a marca, de forma a que seja identificada pelos fãs.

combinação entre as perspectivas do original (texto) e a concretização do leitor (imaginário) – mas que ainda permite a distinção, sob análise minuciosa, dessas partes que o compõem. Para este trabalho, que analisa a fanfic na perspectiva da recepção, ela é um texto híbrido, como aqui pretendo mostrar, a interação entre criação/crítica/hipermidialidade.

A questão da hipermidialidade volta-se também para o plano da mensagem, outro componente do processo de comunicação. Pensando “mensagem” como aquele espaço “entre” os polos da interação²⁰⁷, a intermidialidade é novamente observável na constituição hipermidiática do espaço, mais especificamente no fandom, como meio²⁰⁸ – espaço de troca – que constitui coletivamente o sentido do texto. Fica visível, então, como as hipóteses deste trabalho envolvem a questão da convergência de mídias: as relações “entre” mídias e seus níveis de intermidialidade, que configuram objetos trans, multi, mix, inter ou hipermidiáticos, estão todas atreladas às novas configurações dos meios de comunicação e dos suportes para os produtos culturais – e no seu irreversível entrelaçamento.

“O texto mudou de natureza, ele brilha. Isso é definitivo.”, diz-nos o investigador da leitura Emmanuel Fraise^{civ}. Para Fraise, a grande mudança que realmente está afetando os procedimentos de leitura é a convergência de mídias que, de um lado, transforma os textos, e, de outro, modifica a relação entre as instâncias de produção e recepção^{cv}. Leitores, prosumidores, internautas, consumidores, produtores – enredados que estão pela extensa trama de dados em que tudo se transforma: textos, conteúdos, mídias, produtos: *dígitos*. Para Nicolas Bourriaud, “à sociedade do espetáculo”, segue-se a sociedade dos figurantes, criada pelos novos espaços de convívio, na “ilusão de uma democracia coletiva”^{cvi}.

No campo da produção artística, Bourriaud enxerga os usuários da rede como “consumidores de quilômetros e seus derivados” ou “consumidores de tempo e

²⁰⁷ “Paralelamente, e confirmando a ideia de Iser sobre o *texto literário* como um *processo*, as Teorias da Comunicação formulam também o pressuposto de que “a mensagem situa-se ‘entre’ emissor e receptor”. Dessa forma, a mensagem é a própria interação entre os polos, o *acontecimento* da significação – *efeito, imaginário* – que se estabelece durante a leitura, controlada pela *assimetria* entre texto e leitor, que tem seu fim na configuração do *objeto estético*”. Página 86 deste trabalho.

²⁰⁸ Também é uma mídia, sob este ponto de vista.

espaço”^{cvii}. Para o crítico, vivenciamos a prática da “bricolagem e da reciclagem do dado cultural”^{cviii}, em que a arte se realiza na esfera dos espaços de convívio, como “experiência”, “urbanização” e “encontro”, o que é uma inversão dos próprios objetivos da arte moderna. A esse novo postulado da arte, Bourriaud chama de Estética Relacional: “que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado”^{cix}.

Embora Bourriaud se situe no campo da arte, em sua moldura conceitual – no espaço de exposições e galerias –, é justamente sua visão de que, hoje, a prática e a observação da Estética Relacional evidenciam as noções de relação, convívio e interação das experiências artísticas que permite que ele entenda essas novas formas que se estabelecem em “modos de contato” como objetos estéticos – incluindo, assim, espaços de convívio como aqueles possibilitados pela internet. Em outras palavras, o crítico também faz referência ao fenômeno da troca, da construção coletiva de sentidos, de uma “cultura interativa”: “No quadro de uma teoria relacionista da arte, a intersubjetividade não representa apenas o quadro social da recepção da arte, que constitui seu ‘meio’, seu ‘campo’ (Bourdieu), mas se torna a própria essência da prática artística”^{cx}.

Partindo dessa concepção de Bourriaud sobre a estética da arte, amplia-se a noção do ciberespaço como um lugar de possibilidades para a prática, se não ainda da produção, mas da realização da arte, como um fenômeno da relação entre as pessoas e o mundo através dos objetos estéticos. A esfera da arte relacional é, para os artistas de hoje, o que a cultura de massa foi para a geração anterior, como possibilidade de extensão das esferas de produção e recepção, em que a arte opera no campo do interstício social. No entanto, sem os aspectos ideológicos da oposição, separação e conflito, que caracterizavam a arte do Modernismo²⁰⁹ – mas de negociação, vínculo e coexistência, a “sensibilidade coletiva”.^{cx}

²⁰⁹ “O fim do *telos* modernista (as noções de progresso e vanguarda) abre um novo espaço para o pensamento: agora é questão de atribuir um valor positivo ao remake, de articular usos, relacionar formas, em lugar da heroica busca do inédito e do sublime que caracterizava o modernismo.”

Para o crítico de arte Bourriaud, a questão do objeto estético que se realiza “a partir” e “dentro” desse interstício social parece estar resolvida; no entanto, ele sinaliza para o embaçamento dos sujeitos, de onde surge a problemática da banalização das relações humanas e na sua transformação em produto. Isso é o que acontece no campo do entretenimento, em que as redes sociais digitais, por exemplo, constituem-se em possibilidade para a inserção de narrativas transmídias. Por outro lado, longe de desdenhar o fenômeno da produção cultural contemporânea, Bourriaud alerta para a necessidade de inventar protocolos de uso para essa atividade.

Se o conceito de transmídia atravessa múltiplas disciplinas, revelando o contexto da convergência, outro termo, também surgido do campo da comunicação (cinema, tevê, rádio), começa a ser utilizado por especialistas do campo cultural e artístico – entre eles Bourriaud – para dar conta da reprogramação dos objetos estéticos contemporâneos: pós-produção²¹⁰. Dentro da mesma concepção que afasta as questões sobre fidelidade e adequação do conceito de narrativa transmídia, a ideia de pós-produção também vai abolir “a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original”, em que não há uma matéria-prima, mas a inserção de objetos em contextos diferentes. A própria noção de criação, no sentido de dar forma a algo novo, perde-se no contexto do ciberespaço – agora o lugar específico da prática teórica de Bourriaud: “a Pós-produção apreende as formas de saber geradas pelo surgimento da rede: em suma, como se orientar no caos cultural e como deduzir novos modos de produção a partir dele”^{cxii}.

Bourriaud oferece uma tipologia da atividade de pós-produção: “reprogramar obras existentes”, “habilitar estilos e formas historicizadas”, “usar as imagens”, “utilizar a sociedade como um repertório de formas” e “recorrer à moda e aos meios de comunicação”. Todas essas práticas mantêm em comum a característica de recorrerem a formas já produzidas. Apesar de não utilizar o conceito de mídia, é possível inferir que, em todos os exemplos utilizados por Bourriaud, é a questão da

(BOURRIAD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009, p. 45.)

²¹⁰ “Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes off, os efeitos especiais.” (BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009, p.7.)

intermedialidade que se estabelece como possibilidade para a pós-produção. Desde a inserção de desenhos infantis numa construção do MoMA, ou um Z de Zorro produzido no estilo característico de um pintor, ou a substituição da trilha sonora e dos diálogos de um filme, ou a apropriação de logomarcas, até o “cruzamento entre a performance e o protocolo de fotografia de moda”, todos os objetos demonstram algum tipo de relacionamento entre mídias^{cxiii}.

A questão que aqui se interpõe é redundante: a interposição entre as instâncias de produção e consumo, a intersubjetividade da criação coletiva, a intermedialidade como ferramenta para a reprogramação das obras e, ainda, a interpretação, como método gerador da atividade cultural no ambiente em rede. A navegação, para Bourriaud, é o “próprio tema da prática artística”^{cxiv}, o jogo contemporâneo onde a única originalidade está no percurso. A obra é o estoque que alimenta e lança o internauta à zona de manobra e bricolagem – ao “entre” meios do espaço em rede.

^{lxxi} MÜLLER, Adalberto. Verbete “Intermedialidade, intermedialidade”. In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). *Dicionário da Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009, p. 190,191.

^{lxxii} RAJEWSKI, Irina O. “Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis de RAJEWSKY, Irina O. *Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality*. In: DESPOIX, Phillippe et SPIELMANN, Yvonne. *Remédier*. Quebec: Fides, s/d.

^{lxxiii} CLÜVER, Claus. “Intermedialidade”. *PÓS: 2*, v. 1. nov. 2008. p. 8-23.

^{lxxiv} SANTAELLA, Lúcia. *Artes e culturas do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003, p. 53.

^{lxxv} CLÜVER, Claus. *Inter textus / inter artes / inter media*. Trad. Elcio Loureiro Cornelsen *et al.* *Aletria*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, Jul.-Dez. 2006, p. 18 (Orig. em alemão, 2001).

^{lxxvi} CLÜVER, Claus. *Inter textus / inter artes / inter media*. Trad. Elcio Loureiro Cornelsen *et al.* *Aletria*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, Jul.-Dez. 2006. (Orig. em alemão, 2001).

^{lxxvii} CLÜVER, Claus. *Inter textus / inter artes / inter media*. Trad. Elcio Loureiro Cornelsen *et al.* *Aletria*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, Jul.-Dez. 2006. (Orig. em alemão, 2001), p. 24.

^{lxxviii} SOUZA, Juliana Pereira. Verbete “Mídia”. In: MELLO, José Marques de et alli (Org.) *Enciclopédia Intercom de Comunicação*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 2010, p.816. Disponível em CD-ROM.

^{lxxix} VAUGHAN, Tay. *Multimídia na prática*. São Paulo: Makron Books, 1994, p. 228.

^{lxxx} GOSCIOLA, Vicente. *Roteiro para as novas mídias*. Do game à TV interativa. São Paulo: SENAC, 2003, p. 34.

^{lxxxii} SANTAELLA, Lúcia. *Artes e culturas do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003, p. 59.

^{lxxxii} QUADROS, Cláudia. Verbetes “Jornalismo digital”. In: MELLO, José Marques de et alli (Org.) *Enciclopédia Intercom de Comunicação*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 2010, p. 732.. Disponível em CD-Rom

^{lxxxiii} SANTAELLA, Lúcia. *Artes e culturas do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003, p. 95.

^{lxxxiv} SANTAELLA, Lúcia. *Artes e culturas do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003,

^{lxxxv} PELISOLI, Ana Cláudia Munari Domingos. *Harry Potter: um chamado ao leitor*. 2006, 219 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2006.

^{lxxxvi} CLUVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. Trad. Elcio Loureiro Cornelsen *et al. Aletria*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, Jul.-Dez. 2006. (Orig. em alemão, 2001), p. 17.

^{lxxxvii} ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*, v. 1. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996, p. 14.

^{lxxxviii} ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*, v. 1, p.51-52.

^{lxxxix} ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. p. 927-953. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 949.

^{xc} SOUSA, Jorge Pedro – *Elementos da teoria e pesquisa da comunicação e dos media*. Porto: Universidade Fernando Pessoa. 2006, p. 23. Apud: HOHLFELDT, Antonio. Verbetes “Comunicação”. In: MELLO, José Marques de et alli (Org.) *Enciclopédia Intercom de Comunicação*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 2010, p. 234, 235. Disponível em CD-ROM.

^{xci} HOHLFELDT, Antonio. Verbetes “Comunicação”. In: MELLO, José Marques de et alli (Org.) *Enciclopédia Intercom de Comunicação*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 2010, p. 234, 235. Disponível em CD-ROM.

^{xcii} JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009, p. 46.

^{xciii} JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009, p. 46.

^{xciv} PEREIRA, Eliane. Mídia e mercado. *Jornal Meio e Mensagem*. Vol , p. 3, 6 de outubro de 2008.

^{xcv} Disponível em: http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/255_nikunen.pdfz. Acesso em: jul. 2009.

^{xcvi} BARTHES, Roland. Verbetes “texte”, *Encyclopaedia Universalis*, 1974. In: KOCH, VILLAÇA, Ingedore. *O texto e a construção do sentido*. São Paulo: Contexto, 2007, p. 59.

^{xcvii} GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do Francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006, p. 8.

^{xcviii} CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. Trad. Elcio Loureiro Cornelsen *et al. Aletria*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, Jul.-Dez. 2006. (Orig. em alemão, 2001).

^{xcix} RAJEWSKI, Irina O. *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis de RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. In: DESPOIX, Phillippe et SPIELMANN, Yvonne. *Remédier*. Quebec: Fides, s/d.

^c RAJEWSKI, Irina O. *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis de RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. In: DESPOIX, Phillippe et SPIELMANN, Yvonne. *Remédier*. Quebec: Fides, s/d.

-
- ^{ci} BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. USA: MIT, 2004, p. 44-50.
- ^{cii} LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- ^{ciii} GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do Francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006, p. 8.
- ^{civ} FRAISSE, Emmanuel. In: ACAUAN, Ana Paula. Os leitores de si mesmo. Entrevista. *PUCRS Informação*. Revista da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Assessoria de Comunicação. Ano XXXIII, n. 150, julho-agosto 2010, p.24.
- ^{cv} FRAISSE, Emmanuel. In: ACAUAN, Ana Paula. Os leitores de si mesmo. Entrevista. *PUCRS Informação*. Revista da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Assessoria de Comunicação. Ano XXXIII, n. 150, julho-agosto 2010, p.24.
- ^{cvi} BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009, p. 36.
- ^{cvi} BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009, p. 11.
- ^{cvi} BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009, p. 19.
- ^{cix} BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009, p. 19-21.
- ^{cx} BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009, p. 31.
- ^{cx} BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009, p. 59-63.
- ^{cxii} BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009, p. 8-9.
- ^{cxiii} BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009, p. 9-12.
- ^{cxiv} BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009, p. 15.

3.2 O hiperleitor

A confluência de mídias e artes no ciberespaço – e os reflexos dessa virtualidade no mundo real – transformou as acepções do termo “leitor”, que atualmente equivale ao “receptor” indistinto desta mistura de artes, gêneros e suportes, mesmo no próprio livro, que tem sua configuração cada vez mais afetada pela convergência. As pesquisas da área de Teoria da Literatura, entretanto, apenas muito recentemente têm analisado esse leitor sob a perspectiva da intermedialidade,

em que a intertextualidade adquire um novo sentido, não apenas pela amplitude do conceito mesmo de texto, mas pela transposição de fronteiras entre artes e seus suportes, as mídias.

Esse entrecruzamento não apenas tornou difícil divisar que espécies de técnicas são utilizadas ou que mídias servem de suporte ou ainda a que gênero pertencem as múltiplas manifestações humanas daquilo que se supõe como *inútil* – a arte, a cultura –, mas ainda intrincou os processos de significação desses objetos pelo receptor. As mídias cruzam-se, aglutinam-se, dialogam, condicionam-se e referem-se umas às outras, e novos objetos surgem diante de seus leitores. Para Clüver, “a determinação da mídia é um ato interpretativo que antecipa a interpretação do texto”^{cxv}, e, acrescento, influencia-o – *o meio é a mensagem*²¹¹, disse há tempos o visionário McLuhan – o que leva a pensar sobre a evidente transformação dos atos de recepção diante do inter, multi, trans ou hipermidiático espaço de confluência de mídias, artes e textos.

Em 1996²¹², Lúcia Santaella já relatava, lendo Ascott²¹³, que a revolução tecnológica que ora ocorria transformava o “cérebro humano (e) estendendo nossa noção de mente, uma mente do tamanho do mundo em corpos que desenvolvem a capacidade de ciberpercepção”^{cxvi}. A convergência de mídias, gêneros e linguagens na página diante do leitor certamente torna a prática leitora um tanto distinta daquela praticada diante de uma página de papel: nossas capacidades de percepção e cognição não são apenas solicitadas diferentemente, mas também acabam sendo alteradas pela própria prática, como bem apontou Santaella em 2004, pesquisando questões como a pluripercepção e a coordenação viso-motora dos navegadores em ambientes multimídias.²¹⁴

²¹¹ McLUHAN, Marshall. *The medium is the message: an inventory of effects*. Harmondsworth: Penguin, 1967.

²¹² Segunda edição, alterada, de *Cultura das mídias*.

²¹³ O texto citado é: ASCOTT, Roy. *Cultivating the hypercortex*. São Paulo: Memorial da América Latina, novembro de 1995.

²¹⁴ Diferentemente da visão que vê no internauta um ser estático, conectado a um mundo virtual apenas pela movimentação dos olhos na tela, com a mente plugada e o corpo inerte, a autora mostra, a partir das teorias de James Gibson, que todo um conjunto de percepções é ativada nesse leitor conectado ao ciberespaço, que lê imagens, acompanha o movimento, ouve sons, lê textos os mais diversos, símbolos, ícones, e, sobretudo, tem o poder de interação através da linguagem hipermídia. Os resultados de suas

O lugar dessa convergência é o ciberespaço. Ler um texto²¹⁵ hipermédia significa estar conectado. Todo receptor de hipermédia reveste-se do *internauta*, a *persona* que navega: olhos na tela, dedos no mouse e no teclado, todos os sentidos convergindo para a hiperpercepção – visão, audição, fala e tato. É o hiperleitor, termo que eu considero apropriado para o receptor de hipermédia, aquele que pratica a hiperleitura, palavras que ainda não são usuais – muitos críticos preferem o termo “leitor de hipertexto”. E é assim que o hiperleitor lê: assistindo, escutando, falando e Tateando. Esse receptor da era cibernética, no entanto, carrega consigo tais atributos e formas de receber mesmo longe da máquina, pois o ciberespaço irradia-se além do hardware, influenciando nossa maneira de perceber e interpretar o mundo – e todos os seus textos.

Ler um texto significa estar diante de um repertório condicionado não apenas por tantos outros textos, mas também pela forma com que cada um deles se relaciona ainda com antecedentes e entre eles. Uma narrativa de um livro traz consigo uma adaptação fílmica, cuja trilha sonora deu um Grammy²¹⁶ para o produtor musical, que tem em seu currículo uma parceria com outro diretor, que, em seu blog, criticou a adaptação, que trouxe um Oscar²¹⁷ para a atriz principal, que adotou uma criança africana, natural de um país sobre o qual um recente documentário foi transmitido na televisão, onde o filme vai integrar uma sessão especial em homenagem ao centenário da morte do autor daquela narrativa, dublado. E a história do século XIX carrega consigo música, filme, internet, rede social, televisão, em sua nova edição, em que a capa traz as formas *photoshopadas* da musa oscarizada, cujos longos cabelos negros deram aparência ao imaginário sobre uma personagem de papel.

pesquisas colocam em evidência questões relacionadas à capacidade motora do leitor imersivo, como a concatenação entre o manuseio do mouse e a percepção visual – habilidades que estamos, nós, sociedade digital, adquirindo ao curso rápido de gigabytes de velocidade. SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

²¹⁵ Enfim, como o próprio Clüver sugere, frente a conotação dos termos da Literatura Comparada, “texto” é qualquer produção em mídia, neste caso, na área da arte e da cultura.

²¹⁶ Prêmio anual concedido pela National Academy of Recording Arts and Sciences, dos Estados Unidos, a várias categorias da indústria fonográfica do mundo todo.

²¹⁷ Prêmio anual concedido pela Academy of Motion Picture Arts and Sciences, também dos Estados Unidos, aos profissionais da indústria cinematográfica que se destacaram durante o ano.

Além de todo o imbricamento que os meios de comunicação e entretenimento podem provocar em relação aos textos, um receptor de qualquer mídia tem à disposição um aparato – outras mídias e outros repertórios – para buscar suas próprias referências: sobre o autor daquela narrativa há um extenso ensaio – infielmente referenciado – na Wikipédia, de onde se pode saltar de link em link até uma rede infinita de alusões, construindo um hipertexto cujos significados alteram exponencialmente o sentido daquele primeiro texto – a clássica narrativa romântica, agora uma narrativa transmídia²¹⁸. O leitor deixou de ser apenas aquele que folheia e imagina, para incluir esse receptor-navegador-emissor de textos. O ambiente hipermediático do ciberespaço está revolucionando não apenas os objetos de nossa leitura – textos hiper ou multi ou mix ou transmídias – mas também a nossa forma de ler.

Ainda é possível ler um romance, longe da tela e de qualquer outra mídia que não o livro (e a escrita), e tocar apenas no seu papel e ouvir apenas o som de nossa própria voz, pronunciando mentalmente as palavras, e ver apenas aquilo que nosso imaginário permite configurar entre o repertório do texto e o nosso. Mas não é razoável pensar que somos aqueles mesmo leitores que a era Gutemberg transformou em silenciosos praticantes de uma leitura extensiva e particular. O leitor então *passivo*²¹⁹, impossibilitado de romper a fronteira entre texto e imaginário, transformou-se neste sujeito ativo do espaço hipermediático, capaz de anotar *dentro* do texto, corrompendo as fronteiras do ato de ler. Que tipo de leitura é essa praticada pelos hiperleitores? Imersiva, conectada, fragmentada, hipermediatizada, *consumidora*?

Dentre as transformações no âmbito da leitura, Roger Chartier destaca que a primeira grande revolução não se deu com a invenção da imprensa por Gutemberg, mas, ainda muito antes, na passagem do texto em rolo para o códice. Foi uma troca de suporte significativa, que modificou amplamente os modos de ler. A principal questão

²¹⁸ “Histórias que se desenrolam em múltiplas plataformas de mídia, cada uma delas contribuindo de forma distinta para nossa compreensão do universo; uma abordagem mais integrada do desenvolvimento de uma franquia do que os modelos baseados em textos originais e produtos acessórios”. (JENKINS, Henry. Glossário. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009, p. 384.)

²¹⁹ Uma metáfora, claro, para o leitor que não pode “agir” diante do texto a não ser através do imaginário, porque não dispõe de um suporte para sua produção, tal como sugerido no capítulo 2.

colocada por Chartier diz respeito ao fato de que o códice “liberou o leitor para escrever ao mesmo tempo em que lê, coisa impossível quando se segurava o rolo com as duas mãos”^{cxvii}. Foi uma liberdade do corpo, sem dúvida, relacionada à configuração material do suporte; a possibilidade de escrita à margem, no entanto, não libertou apenas o corpo do leitor, mas ainda seu pensamento, apto agora a se revelar fora dele mesmo. A leitura então se associava a uma escrita interpretativa.

Mesmo sem a pena como instrumento de resposta, o imaginário do leitor conquistou um espaço mais amplo de fruição com a disseminação da leitura silenciosa, expandida pelo uso do códice. Liberto de uma interpretação coletiva – e geralmente institucionalizada – do texto, podia o leitor ele mesmo estabelecer um diálogo com o escrito e preencher os vazios sem a imposição de leituras pré-estabelecidas, dogmáticas, fechadas. Não é à toa que, quando pôde escolher num universo amplo de livros, já na era pós-Gutenberg, o leitor elegeu o romance para sua leitura extensiva. Havia ali um lugar mais aberto às suas entradas, e o leitor reconheceu-se no texto.

Nessa época, a resposta do leitor ainda consistia basicamente em configurar a história ao nível do pensamento, construindo um sentido, e, mais ativamente, fazer anotações ao pé da página, citações em cartas, referências em conversas. No século XVIII, quando o jornal tornara-se veículo de comunicação diário e incluía a literatura, o leitor pôde dispor de um canal de observação entre o texto e a sua leitura, através da Crítica, cuja interpretação por muito tempo constitui-se como modelar. O leitor podia então conhecer uma concretização – particular ou institucionalizada, enfim – do seu objeto de leitura, e, por vezes, até mesmo responder ao que lia, através de contato com o autor – seja aquele do romance ou do folhetim ou mesmo o do texto crítico – através de cartas.

Histórias de leitura que nos digam não apenas dos modos de ler, mas das concretizações pessoais de leitura de épocas mais distantes, praticamente inexistem. Baseadas no testemunho escrito do leitor, dependiam de livros ou jornais, suportes que, ainda hoje, constituem-se em privilégio para pouquíssimos – pelo menos dispor de meios de editar e distribuir uma obra impressa. A partir do século XX, histórias de leitura começaram a ser publicadas, não apenas facilitadas pelos avanços de novas técnicas de impressão – como o *offset* – que motivaram o crescimento do mercado

editorial, mas justamente porque a instância da recepção, como autoridade no processo de significação, permitiu a elevação da voz do leitor. Além disso, a própria posição da Crítica, como instituição assegurada por teorias e métodos, movimentou a publicação de obras desse tipo.

Temos, dessa forma, o exemplo de críticos e teóricos da literatura que publicaram obras em que suas histórias de leitura vêm à tona como mote e não apenas como instrumento auxiliar. Marisa Lajolo utilizou suas memórias de leitura para justificar *Como e por que ler o romance brasileiro*, a partir dos livros que habitavam a estante do quartinho dos fundos de sua infância: “Não incluo *Inocência* entre os melhores livros que li, mas foi ele que me ensinou a ler romances e a gostar deles: desconfiando primeiro, abrindo trilhas depois e, finalmente, me entregando à história”^{cxviii}.

Harold Bloom também se posiciona, antes, como leitor, ao declarar no prefácio de *Como e por que ler* que os livros ali sugeridos por ele passaram todos por um diabinho que sussurrava “[eu] gosto” em seu ouvido, tal como contava Virgínia Woolf de suas escolhas. O cânone do crítico Bloom é ulterior, portanto, ao gosto do leitor Bloom. E se não há um percurso histórico de suas leituras, mas análises críticas, ainda assim são as leituras de Bloom as responsáveis por sua formação como crítico, evidenciadas mesmo nas ideias que ele tem sobre como e por que ler:

Proponho uma fusão de Bacon, Johnson e Emerson, uma fórmula de leitura: encontrar algo que nos diga respeito, que possa ser utilizado como base para avaliar, refletir, que pareça ser fruto de uma natureza semelhante à nossa, e que seja livre da tirania do tempo.^{cxix}

Se, para Bloom, a literatura é alteridade e satisfação pessoal, além de aliviar a solidão, Ítalo Calvino não se permitiu tal intimidade em seu *Por que ler os clássicos*, talvez justamente para interpor a distância necessária à validação do conceito clássico à sua extensa lista de indicações. No entanto, não é difícil encontrar o leitor Calvino sussurrando pela boca do crítico, mesmo que através de um pretense “nós”, como ao sugerir que *Três contos*, de Flaubert, seja lido todo de uma vez, já que é possível fazê-lo em uma noite – exatamente como ele fez? A história de suas leituras e o efeito delas sobre si mesmo poetiza a análise crítica:

A emoção que o Doutor Jivago de Boris Pasternak (Feltrinelli, Milão, 1956) suscita em nós, seus primeiros leitores, é esta. Em primeiro lugar, uma emoção de ordem literária, portanto não política; mas o termo *literário* ainda diz muito pouco; é na relação leitor e livro que sucede alguma coisa: lançamo-nos à leitura com a ânsia de interrogação das leituras juvenis, de quando – precisamente – líamos pela primeira vez os grandes russos e não buscávamos este ou aquele tipo de “literatura”, mas um discurso direto e geral sobre a vida, capaz de colocar o particular em relação direta com o universal, de conter o futuro na representação do passado.^{cxx}

Alberto Manguel incluiu, em seu *Uma história da leitura*, depoimentos pessoais sobre seus modos de ler e seus objetos de leitura, tornando-se personagem principal dessa história – o ensaísta, tradutor, editor e romancista é, antes, um leitor. O percurso de Manguel não é apenas o seu, já que inicia desde as primeiras placas de argila da Síria – o princípio da escrita –, mas de um leitor que ele faz surgir de suas próprias experiências e mesmo de suas sensações diante das possibilidades de leitura e de textos desconhecidos: “Há algo intensamente comovente nessas placas”.^{cxxi} Se é inevitável, pelo menos subliminarmente, que os estudiosos da literatura e, principalmente, da leitura, utilizem suas experiências como leitores em seus textos, não é tão comum que o façam abertamente, expondo preferências e desacertos. As memórias de leitura são sempre afetivas e, por isso, reveladoras. Descrevê-las significa sempre falarmos de nós mesmos:

A leitura deu-me uma desculpa para a privacidade, ou talvez tenha dado um sentido à privacidade que me foi imposta, uma vez que durante a infância, depois que voltamos para a Argentina, em 1955, vivi separado do resto da família, cuidado por uma babá numa seção separada da casa. Então, meu lugar favorito de leitura era o chão do meu quarto, deitado de barriga para baixo, pés enganchados numa cadeira sob uma cadeira. [...] Não me lembro de jamais ter me sentido sozinho.^{cxxii}

Outro tipo de manifestação sobre práticas de leitura pessoais têm ocorrido também nas academias, onde já é comum que pesquisadores desenvolvam seus trabalhos a partir de relatos de histórias de leitura, caso de Fabiane Burlamaque e Diana Noronha, por exemplo. Burlamaque debruçou-se sobre as experiências de recepção de três gerações de mulheres pertencentes a cinco famílias de Passo Fundo,

no Rio Grande do Sul, Brasil. A partir dos relatos dessas mulheres, a pesquisadora não apenas pôde traçar seus perfis como leitoras, mas reconstruiu um panorama histórico capaz de explicitar os materiais de leitura em circulação, as práticas de leitura sociais e individuais e mesmo certas competências daquele grupo social. Modos de pensar o literário, questões de gênero, cânone e interpretações dos textos também foram evidenciadas através das narrativas, como no depoimento de uma das senhoras da segunda geração pesquisada sobre suas leituras atuais:

Eu procuro ler só coisa boa, coisas que gosto. Assim como atualidade, para minha atualização, eu leio a Veja, porque eu acho que a gente tem de estar por dentro. Eu não leio mais literatura tipo Danielle Steel, Sidney Sheldon, já li muito, mas já passei desta fase, tudo começa e termina igual. Eu gosto de ler Isabel Allende, Saramago, maravilhoso, gosto de ler Assis Brasil, coisas boas. Agora estou lendo Zélia Gattai, *Senhora dona do baile*, que uma amiga me emprestou. Então, eu gosto de ler coisas boas, literatura mais elevada no sentido de melhor proveito. Porque tem a literatura de distração, aquela da Steel, que é água com açúcar, tu abres o livro e é sempre a mesma coisa: aquela moça pobre, bonita e sofredora encontra o milionário bonitão e tal, é tudo sempre igual.^{cxxiii}

“Tudo é sempre igual”, relata a leitora sobre as histórias “de distração”, plenamente consciente do tipo de leitura da qual ela pode agora tirar “proveito”. Uma das principais perguntas a que a pesquisadora Diana Noronha ocupou-se em responder em sua pesquisa foi “o que fazem os livros com as pessoas que os lêem?”; dessa forma, é o efeito do texto literário sobre o leitor um dos tópicos de sua conclusão. Refletindo sobre o processo de formação do leitor e as relações que ele mantém com o literário, a pesquisadora surpreendeu-se com o impacto de algumas leituras na vida dos entrevistados, cujas implicações incluíam não apenas o autoconhecimento, mas o exercício da intersubjetividade. Em seus relatos, experiências de identificação, reconhecimento e mesmo choque, como o do escritor Ricardo Azevedo diante de Camus e Kafka: “O Camus vai ‘pumba’, direto no saco. O Kafka também. Uma linguagem muito curtinha. Não tem muita conversa, não. Acho que isto me fascinou, esta rapidez”^{cxxiv}.

Diana Noronha relata ainda outras experiências com o texto de Kafka, como os dos escritores Gabriel García Márquez, Maria Alice Barroso e, ainda, Albert Camus, que

as revela através de uma das personagens de seu livro *A peste*. Complementando seu exemplo com o efeito narrado pelo leitor Ricardo Azevedo e ainda com o próprio testemunho do autor de *A metamorfose* sobre o que ele pensa que devem causar os livros em seus leitores, a pesquisadora compõe uma pequena história da obra do escritor alemão a partir de testemunhos de leitura. Muitas formas de ler e experiências de leitura do passado, no entanto, perderam-se por não terem sido registradas como essas o foram.

Quando não há palavras de leitores que nos digam dos seus modos de leitura, imagens pictóricas podem nos ajudar a imaginar. Há inúmeras representações de leitores que nos dão conta de revelar peculiaridades do mundo da leitura, como o tamanho dos livros e os ambientes em que a leitura era praticada. É possível que olhemos, por exemplo, para o quadro *Portret van Rembrandts moeder*²²⁰, de Gerrit Doe²²¹, e, ao observarmos o olhar da leitora focado sobre a imagem fixa na folha do grande livro em suas mãos, e não no texto, seu sorriso aparentemente contido, pensarmos que ela preferiu contemplar essa figura – que talvez lhe tenha dito mais do que as palavras. Entretanto, é impossível alcançar qualquer ideia concreta sobre o que ela lê nessa imagem, mesmo buscando referência no contexto social-histórico e mesmo sabendo que obra é essa que ela lê – a Bíblia, como se pode constatar pela palavra “Evangelium”, em letra gótica. Poderíamos até mesmo nos perguntar: Ela é uma leitora empírica (a mãe de Rembrandt?²²²) ou uma leitora possível (imaginada pelo pintor)? Ela pousa para a pintura, como muitos outros personagens-leitores dos quadros de Doe? Ela realmente sabe ler as palavras? Talvez não e, por isso, a fixação sobre a imagem.²²³

²²⁰ 1630. Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerrit_Dou_-_Portret_van_Rembrandts_moeder.jpg.

²²¹ Pintor holandês, 1613-1675.

²²² (1606-1669). Pintor conterrâneo de Gerrit Dou. Rembrandt van Rijn pintou muitos quadros em que sua mãe serviu de modelo como leitora (Disponível em: www.flickr.com/photos/gatochy/3355963474/), inclusive uma que representa Santa Ana lendo a Bíblia. Mais em: http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/SK-A-3066?lang=en.

²²³ Também podemos nos perguntar o quão diferente é a leitura que aquela personagem faz em relação à leitura que nós procedemos das imagens, hoje tão frequentes: “Quando falamos dessa moderna ‘cultura de imagens’, esquecemos que essa cultura já estava presente nos tempos dos nossos antepassados pré-históricos, só que as imagens das cavernas, das igrejas medievais ou das paredes dos templos astecas tinham significados profundos e complexos, ao passo que as nossas são

Podemos apenas tecer hipóteses, mas não confirmá-las. Em *O grande massacre de gatos*^{CXXV}, Robert Darnton nos dá a conhecer um dossiê montado através dos arquivos da STN - Société Typographique de Neuchâtel²²⁴, em que relata as cartas trocadas entre um cidadão francês e seu antigo mestre e amigo, dono da editora em questão. Durante onze anos, Jean Ranson, um *burguês comum*^{CXXVI}, pediu à STN que lhe enviasse 59 títulos, através de 47 cartas que ele postou ao editor da gráfica, Ostervald. Em sua correspondência, Ranson relata suas preferências no universo literário – com destaque para as obras de Rousseau –, em meio a questões pessoais e familiares, e, conclui Darnton, “fornece uma rara visão de um leitor discutindo sua leitura”^{CXXVII}. No Brasil, Márcia Abreu^{CXXVIII} realizou um extenso trabalho de análise do panorama de leitura da sociedade brasileira dos séculos XVIII e XIX, observando as remessas de livros de Portugal para o Brasil. Verificando os registros de pedidos de obras, ela chegou àquilo que parte dos brasileiros – determinada camada social, que podia, enfim, pagar pelas remessas, e ainda livreiros que compravam para vender – tinha à disposição para ler. Uma de suas conclusões evidencia já a formação de um cânone erudito e outro popular, marcado, de um lado, pela extensa encomenda de livros técnicos sobre retórica, poética, dicionários, gramáticas e instruções de como “ler bem” e ainda obras clássicas e, de outro, pela preferência literária pelos romances, então rechaçados pela Crítica. Embora a primazia do romance entre os leitores brasileiros do século XVIII e XIX possa ser configurada como evidência de uma prática de leitura, nada pôde ser dito sobre os modos de ler e, principalmente, sobre as concretizações individuais dessas obras tão lidas e, certamente, comentadas por aquela sociedade.

Já Darnton alcançou a leitura pessoal de Jean Ranson, também um leitor do século XVIII, que materializou sua concretização, registrando-a na correspondência com a STN. Evidencia-se na escrita de Ranson – que o historiador avalia não especificamente sob este aspecto – um intenso desejo de *responder* a suas leituras, o

deliberadamente banais e superficiais. Não é casual que as agências de publicidade controlem o mercado contemporâneo de arte, no qual a banalidade e a superficialidade voluntárias foram transformadas em qualidades que justificam o valor monetário de uma obra”. (MANGUEL, Alberto. *À mesa com o chapeleiro maluco: ensaios sobre corvos e escrivainhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 26)

²²⁴ Tipografia e distribuidora de livros francesa fundada em 1769 por Frédéric-Samuel Ostervald. Até o ano de seu fechamento, a STN arquivou 50.000 papéis, de cartas a documentos comerciais, que hoje compõem um rico material de pesquisa para historiadores da leitura como Darnton.

que ele acaba por fazer através das cartas. Darnton lê nas palavras do leitor francês uma grande admiração por Rousseau, a quem ele constantemente se refere em seus escritos à STN. Embora seja possível compreender esse sentimento tão comum que leitores costumam nutrir pelos autores de suas obras preferidas, não é propriamente a figura de Rousseau a causa dessa vontade de Ranson de conversar sobre *Les confessions* ou *L'Emile* – ele sequer o conhece pessoalmente –, mas as *palavras* de Rousseau.

Darnton busca compreender a motivação para essa admiração (a) através da análise daquilo que Rousseau narra sobre si mesmo como leitor, (b) na comparação entre o autor e as personagens de seus romances, (c) na forma do texto e (d) no diálogo que Rousseau constrói com o leitor fora da diegese do texto; resumindo: o historiador investe em várias direções – autor, conteúdo, gênero e leitor ideal²²⁵. Por outro lado, sempre parafraseia o próprio Ranson naquilo que ele fala sobre *l'ami Jean-Jaques*, como se o ponto crucial fosse o fascínio que o *burguês comum* tem pela emblemática personalidade do (ex) *philosopher* naqueles anos finais do Antigo Regime, imagem histórica (e, portanto, posterior ao fato) talvez mais relacionada ao sentimento do próprio Darnton do que ao do leitor.

Os pontos analisados pelo historiador satisfazem um olhar geral sobre a motivação do leitor Jean Ranson para responder ao texto de Rousseau e que, enfim, combinam com a própria conclusão de Darnton, em poucas palavras, sobre o fato de que Ranson era o receptor ideal do escritor francês. Rousseau declarava-se um leitor voraz que não distinguia entre literatura e realidade^{cxxix}, característica que começava a distinguir os praticantes de uma leitura extensiva, possível a partir da industrialização do livro. Além disso, o autor imprimia em suas personagens essa mesma característica, como afirma Darnton, vinculando sua forma de pensar a vida e a sociedade à ficção.

²²⁵ Aqui, essa expressão não é um conceito teórico, tal como o de Prince, já explicitado aqui, ou de Umberto Eco, o “leitor modelo” – embora o significado claramente próximo –, mas um sentido, como o próprio Darnton deseja dar, de um leitor que leu o texto assim como Rousseau desejava que o lessem, que captasse as referências (no caso, mesmo a ideologia) dadas pelo autor também fora do texto (e não apenas implicitamente), em ensaios, discursos, e fora da diegese, nos paratextos. Esse leitor ideal, simplificando, seria aquele que concordaria com o “modo de vida” defendido por Rousseau, que ele expunha em sua ficção.

O que podemos ressaltar daí é, pois, a intensa identificação que houve entre o que Rousseau expunha dos seus ideais e aqueles que possuía o jovem leitor francês, explicada também pelo fato de que, logo que constituiu família com sua prima, sobre quem refere “a feliz natureza dessa querida pessoa”^{cxxx}, passou a comprar muitas obras pedagógicas. A identificação entre o jovem leitor protestante²²⁶, sério e trabalhador, interessado na educação dos filhos – qualidades que Darnton impute a Ranson no início da análise – com o pensador da “religião civil” não estranha a ninguém e, certamente, explica o seu interesse em não apenas ler os textos de Rousseau, mas também em buscar informações sobre o autor em periódicos, como bem anota o historiador em sua análise. As cartas de Ranson, para Darnton, são emblemáticas:

Mostram como o rousseauísmo penetrou no mundo cotidiano de um burguês nada excepcional e como o ajudou a entender as coisas que mais importavam na existência: amor, casamento, paternidade – os grandes eventos de uma pequena vida e o material de que a vida era feita em toda parte, na França.^{cxxx}

Tal ligação entre modos de pensar a vida, no entanto, não justifica, ainda, a motivação para a resposta de Ranson, embora explique muito bem seu gosto por aquela leitura. Isso pode ser aliado ao fato de que outros leitores também se sentem compelidos a falar sobre o texto de Rousseau, como anota Darnton, que descreve episódios relatados em cartas dirigidas ao autor por “leitores comuns de toda sociedade [que] perderam a cabeça”^{cxxxii}:

Choravam, sufocavam, vociferavam, examinavam em profundidade as suas vidas e decidiam viver melhor, depois aliviavam seus corações com mais lágrimas – e em cartas a Rousseau, que colecionava seus testemunhos num imenso maço; e este foi preservado, para o exame da posteridade.^{cxxxiii}

O que Darnton não se pergunta (embora leve a algumas respostas) é por que esses leitores de Rousseau sentiam necessidade de responder ao texto, escrevendo

²²⁶ Rousseau teve de abjurar o protestantismo e estudar o catecismo quando jovem, assim como os pais de Jean Ranson tiveram de assinar uma confissão de catolicismo, muito comum à época, para dar aos filhos uma identidade civil, reconhecida pelo Estado.

sobre ele. Não bastava ler e chorar, era necessário falar sobre essa experiência e ainda questionar a história e o destino das personagens. Sabedor de que a obra de Rousseau não era a primeira a causar esse tipo de “epidemia”, Darnton demonstra que a diferença estava no fato de que Jean-Jacques “inspirava nos leitores um desejo irresistível de entrar em contato com as vidas que existiam por trás da página impressa”^{CXXXIV}. Uma possibilidade para tanto, além daquela provável identificação, estaria no fato de que a forma epistolar e a aura de veracidade imposta pelo escritor ao romance *La nouvelle Héloïse*, através dos prefácios, conseguiu fazer com que os leitores acreditassem na existência daquelas personagens. O desejo de conhecer e de participar das vidas de tão virtuosas criaturas é que impulsionaria, para Darnton, a escrita daquele leitor.

Impõe-se aqui a questão referente à afirmação de Darnton sobre a grande distância que ele julga existir entre os leitores do Antigo Regime e os *atuais*²²⁷, quando relata os muitos episódios de desespero dos leitores de *La Nouvelle Héloïse* com a morte da personagem Julie. Entretanto, se, como diz Darnton, esse romance de Rousseau “foi, talvez, o maior best-seller do século”, não é muito difícil encontrarmos muitas semelhanças entre aqueles leitores do Antigo Regime e os leitores dos best sellers de hoje. Jean Ranson e seus contemporâneos lacrimosos eram fãs, como hoje o são os leitores de *Harry Potter*, que choraram sentados pelas calçadas do mundo todo, de livro em mãos, pela morte de Sírius Black e Dumbledore²²⁸. A diferença é que a motivação para tanto há duzentos anos era um texto que hoje seria considerado ingênuo e que muito provavelmente não conseguiria provocar essa ilusão tão forte de realidade em tantos leitores como causou.

Darnton, no entanto, não pensa assim. Embora diga que os “fãs de Rousseau” o liam como ele queria ser lido, utilizando essa palavra para referir-se aos leitores, o historiador crê que “seria um equívoco *minimizar*²²⁹ tais efusões como *simples cartas de fãs*”^{CXXXV}. Utilizando um tom pejorativo em relação ao termo, Darnton quer mostrar que os leitores de Rousseau não eram fãs no sentido que a palavra possuía nos idos de

²²⁷ A primeira edição de *O grande massacre de gatos* é de 1984, e é portanto esse o ponto temporal de comparação.

²²⁸ Havia 2.350 ocorrências para a expressão “morte de Dumbledore” no Google, em outubro de 2009.

²²⁹ O grifo é meu.

1980 (época em que ele escreve o ensaio) – Darnton viu aí uma diferença: os leitores de Rousseau não eram fanáticos em torno de um ídolo²³⁰.

O termo fã é uma abreviatura da palavra “fanático”, do termo latino “*fanaticus*”, derivado da palavra “*fanum*”, que significa “templo”. Fanático, assim, designa aquele que pertence a um templo; tem, desde sua origem, um sentido relacionado à crença por uma divindade, à disposição para a adoração de determinado ídolo (deus, ícone, representação), sob um contexto de exaltação. À medida que o humanismo foi transformando tais crenças – no poder e no controle das divindades sobre a natureza – o termo foi adquirindo um significado cada vez mais específico, designando aqueles que extrapolavam os limites dessa adoração, em detrimento da razão, sentido que permanece hoje e que pode ser relacionado a qualquer doutrina ou ideia. Conforme Henry Jenkins, estudioso da cultura de massa e da recepção moderna da cultura midiática, ou, como ele mesmo nomeia, “cultura participatória”, a abreviatura “fã”²³¹ foi utilizada pela primeira vez no final do século XIX:

em reportagens jornalísticas para descrever os torcedores de times profissionais de esportes (principalmente baseball) na época em que o esporte passou de uma atividade predominantemente participativa para um evento de espectador, mas logo (o conceito) foi expandido para incorporar qualquer adepto fiel de esportes ou entretenimento comercial²³².

Dessa forma, a palavra “fã” ganhou uma conotação estereotipada, em que lhe foram atribuídos tanto aquele sentido do termo “fanático” – de seguidor de ídolos – quanto o novo, que excluía a religiosidade e incluía as atividades de audiência, geralmente movimentadas através de uma mídia – jornal, televisão, teatro, cinema – mas que também conotavam exagero. Em seguida, a Crítica (*male critics*, conforme

²³⁰ O significado de “fã” era muito diferente naquela década do que é hoje. O termo vem recebendo novos sentidos à medida que se transformam os meios de comunicação; a remediação das mídias vêm modificando também o público receptor, como vamos mostrar.

²³¹ *Fan*, de *fanatic*, em inglês, cuja origem é a mesma da palavra latina.

²³² “in journalist accounts describing followers of Professional sports teams (specially in baseball) at a time when the Sport moved from a predominantly participant activity to a spectator event, but soon was expanded to incorporate any faithful ‘devotee’ of sports or commercial entertainment”. Tradução livre. (JENKINS, Henry. Fans and “fanatics”. *Textual Poachers: television fans and participatory culture*, p. 12.)

Jenkins^{cxxxvi}) utilizou a mesma palavra para designar as mulheres que iam ao teatro mais para ver os atores do que propriamente as peças.

No século seguinte, nos anos 60, a televisão já movimentava outro tipo de cultura e surgia um novo tipo de receptor, um leitor de filmes e, naquela década, principalmente, de séries, uma nova mania que conquistava audiências no mundo todo, principalmente nos Estados Unidos, onde elas eram produzidas às dezenas, como a mais cultuada delas, *Star Trek*. O fandom do programa cresceu enormemente e logo se tornou extremamente ativo e peculiar, inaugurando o que posteriormente veio a ser chamado de cultura de fã, expressão que originalmente esteve relacionada à cultura de massa, já que os receptores dessa forma de cultura – programas de televisão, histórias em quadrinhos, cinema – compunham aqueles fandoms. A geração *trekkie*²³³ fixou o estereótipo, e esses fãs passaram a ser consumidores de produtos culturais interpretados por Jenkins de uma forma bem específica:

São consumidores sem cérebro que comprariam qualquer coisa associada com o programa ou com o elenco; devotam suas vidas a cultivar conhecimento inútil; colocam importância inapropriada em material cultural sem valor; são socialmente deslocados e tão obsessivamente voltados para o programa que se fecham para outros tipos de experiência social; são efeminados e/ou assexuados por seu contato íntimo com a cultura de massa; são infantilóides, emocional e intelectualmente imaturos; são incapazes de separar fantasia de realidade.²³⁴

Novamente, no entanto, tornou-se perceptível uma diferença, agora entre aquele significado de “fã” atribuído pela cobertura jornalística esportiva no final do século XIX e o *trekkie* – esse fã de uma mídia relativamente nova: os aficionados pela série *Star Trek* não apenas assistiam ao programa, nem só buscavam todas as notícias, nem só compravam todo o tipo de material existente sobre a série, personagens ou

²³³ Assim ficaram conhecidos os fãs de *Star Trek*.

²³⁴ “Brainless consumers who will buy anything associated with the program or its cast [...]; devote their lives to the cultivation of worthless knowledge [...]; place inappropriate importance on devalued cultural material [...]; are social misfits who have become so obsessed with the show that it foreclose other types of social experience [...]; are feminized and/or desexualized through their intimate engagement of mass culture [...]; are infantile, emotionally and intellectually immature [...]; are unable to separate fantasy from reality.” Tradução livre. (JENKINS, Henry. Fans and “fanatics”. *Textual Poachers: television fans and participatory culture*, p. 10.)

atores, mas, também, como aqueles leitores de Rousseau, eles se sentiam muito próximos das personagens e de suas vidas, querendo fazer parte da intimidade deles como se fossem reais. Tornou-se muito comum vestir-se como Spock ou Capitão Kirk²³⁵ e interpretá-los em convenções e encontros, ou ainda transformar-se em um *vulcaniano*, com aquelas orelhas típicas²³⁶.

A diferença, no entanto, mostrava-se ainda mais através de outra característica do fandom *trekkie*, que também pode ser associada aos fãs de Rousseau: os fãs de *Jornada nas Estrelas* também escreviam. Agora, não apenas cartas, mas principalmente novos episódios para a série. O que é perceptível nessa *very short* introdução sobre efeitos de textos é, preliminarmente, a noção de que não apenas cada texto tem um leitor ideal e uma leitura social e historicamente específica, cuja compreensão é até mesmo difícil de ser atualizada, como nos diz Darnton, mas que a configuração midiática desses textos – seus suportes e principalmente as possibilidades materiais de resposta – têm afetado mesmo o conceito de leitor e os significados da palavra “fã”, como aqui desejamos mostrar.

Atualmente, no entanto, dispomos de outros meios de alcançar a formação de sentido por leitores individuais, leitores que encontraram meios de expressar concretamente suas interpretações. Pensar os modos de leitura hodiernamente é pensar em processos múltiplos, afetados por suportes e funções diversas. Além disso, as possibilidades de responder de forma criativa ao objeto de leitura, propiciadas pelo alcance dos meios de comunicação e pelas técnicas de reprodução, levaram à perda da *aura*²³⁷ da arte e mesmo da sacralidade do objeto livro. Criar objetos de expressão – artísticos ou comunicacionais – está ao alcance de grande parte dos leitores e, mais ainda, direcionar tais objetos a outros receptores não é mais privilégio de instituições.

²³⁵ São os personagens principais da série. Kirk é o capitão da nave e Spock, seu ajudante, um vulcaniano, ou habitante do planeta Vulcano, perceptível nas suas orelhas pontudas, marca que o tornou amplamente conhecido, mesmo por quem nunca viu o programa.

²³⁶ Essa prática de “interpretar” ou assumir uma *persona* é chamada de *cosplay* – acrônimo das palavras inglesas *costume* e *play*.

²³⁷ Para Walter Benjamin, “o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua *aura*”; ou seja, em lugar da ocorrência única do objeto artístico, a ocorrência em massa, que o afasta da autoria e o aproxima daquele que o apreende, alterando a relação do público com a arte. (BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Prólogo, II, p. 3. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/17365360/Walter-Benjamin-a-Obra-de-Arte-Na-Era-de-Sua-Reprodutibilidade-Tecnica>. Acesso em: dez. 2010.)

Os modos de recepção dos textos cada vez mais se direcionam para uma configuração interativa, possibilitada pelo canal duplo das novas mídias, principalmente a internet, em que os *leitores* – internautas, jogadores, blogueiros²³⁸ – constituem modos de ler em que a resposta – escrita, imagem, jogo, música – é intrínseca à leitura. Entre essas respostas, a escrita do fã é um fenômeno cuja evolução é amplamente observável na internet, em vários sites que postam fanfiction, objeto desta tese, mais especificamente a escrita do leitor da série *Harry Potter*, que se distingue de outras fontes pelo grande número de textos criados e publicados por leitores na internet.

Há muitas formas de responder àquilo que se lê no ciberespaço ou mesmo fora dele, postando conteúdo, desde um texto escrito na “Seção do Leitor” de muitos veículos de comunicação on line até uma música ou um vídeo. Alguns jornais digitais já oferecem um canal que possibilita a que leitores postem notícias e fotos, como a *Zero Hora*, do Grupo RBS, de Porto Alegre. No portal Click RBS, onde há tanto a versão digital do noticiário, como a impressa, que pode ser folheada pelos assinantes, há uma seção intitulada “Participe”, em que uma das opções é “Leitor-repórter”. Escrita dessa forma, com hífen, a empresa parece ter criado uma nova modalidade profissional, através da qual qualquer leitor pode tornar-se um “repórter”, enviando “matéria” para ser publicada no website.

As empresas de comunicação e de entretenimento estão entre as que mais oferecem canais aos consumidores, a exemplo de Rede Globo e Warner Channel. Na página do programa *Fantástico*, há chamadas para o público enviar vídeos: “O Fantástico está esperando o seu vídeo! Mande pra gente! Pode ser da sua máquina digital, da filmadora, do celular! Participe!”, ou, ainda, enviar sua história para a apresentadora do programa: “Tem uma história de amor inusitada? Conte para a Patrícia Poeta!”^{cxxxvii}. Participar: enviar narrativas escritas ou em vídeo. Já no website da Warner Channel Brasil, existe um Fórum, onde fãs podem debater e trocar ideias sobre suas séries e filmes preferidos. Entre os participantes fãs da série *Harry Potter*, os tópicos incluem não apenas a fruição da versão cinematográfica, mas também a

²³⁸ Usuários de blogs.

leitura dos volumes. O cotejo entre a narrativa em livro e sua tradução fílmica levou a extensos debates sobre a problemática da adaptação, quando fãs ardorosos defendiam a soberania da série em livro.

A escrita de fã é ainda anterior à televisão; nos anos 1930, a forma utilizada pelos leitores para dar continuidade aos seus textos preferidos já era uma espécie de fanzine, que só recebeu essa denominação nos anos 1940. Os fanzines popularizaram-se através de histórias em quadrinhos e de narrativas sobre ficção científica. Fãs leitores das tirinhas de super-heróis e histórias sobre o espaço sideral começaram a escrever novos episódios, muitas vezes vendendo-os em bancas e, mais tarde, em locais próprios, tornando-se uma mania entre os fandoms.

Com a televisão, esse tipo de cultura popularizou-se rapidamente e surgiram novas formas de engenho por parte dos fãs, como os *fan films*, *fan art*²³⁹. O fandom *trekkie* tornou-se hábil na criação de novos episódios em vídeo (VHS) do programa, através de colagens e montagens, possíveis a partir dos anos 80, com a chegada do vídeo-cassete. A principal forma utilizada para responder ao programa foi, no entanto, a fanfiction. Agregados em fã-clubes, congressos ou simples reuniões em salas de tevê, ou ainda individualmente, fãs inventavam novas histórias para a série, narrativas que se passavam nos mesmos locais pelos quais navegava a espaçonave Enterprise e seus tripulantes, ou ainda inventando novos planetas, novas raças, novas personagens, que se relacionavam com as personagens da série em situações completamente novas ou baseadas em episódios do original.

Assim como o vídeo-cassete permitiu àquele fã da Cultura das mídias uma nova maneira de responder ao texto – “Foram eles que nos arrancaram da inércia da recepção de mensagens impostas de fora e nos treinaram para a busca da informação e do entretenimento que desejamos encontrar”^{cxxxviii} –, a internet também alterou os modos de recepção. Tanto por sua configuração de longo alcance, como por sua rápida expansão mundial, essa transformação deu-se exponencialmente, atingindo níveis que hoje dificultariam os historiadores da leitura a formatar uma história que desse conta

²³⁹ Traduzindo para o português, significam “filmes de fã” e “arte de fã”. Em português, não há expressão equivalente, a não ser a própria tradução ou a expressão estrangeira, o que é mais usual.

de abarcar um universo tão heterogêneo, tal o número de manifestações de práticas de leitura.

A cultura participatória não é extensiva somente aos meios de comunicação de massa, ou, mais peremptoriamente, ao ambiente hipermediático da cultura digital, vide os casos de arte coletiva que proliferam em exposições, as performances em que é necessária a participação dos observadores, a interferência de artistas uns nas obras dos outros. No entanto, o ciberespaço é ainda o meio mais fértil para a produção de bens culturais de forma coletiva, o que, evidentemente, leva à associação entre aquela e a cultura de massa – seu produto final.

^{cxv} CLÜVER, Claus. Intermidialidade. PÓS: 2, v. 1. nov. 2008. p. 8-23.

^{cxvi} SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996, p. 13.

^{cxvii} *JB Online*. Entrevista com Roger Chartier. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/destaques/bienal/entrevista1.html>. Acesso em: jun. 2009.

^{cxviii} LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004, p. 17.

^{cxix} LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004, p.18.

^{cxx} CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: companhia das Letras, 1993, p. 186.

^{cxxi} MANGUEL, Alberto. *Uma história de leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 41.

^{cxxii} MANGUEL, Alberto. *Uma história de leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 23

^{cxxiii} BURLAMAQUI, Fabiana Verardi. *Mulheres em três gerações: histórias de vida, itinerários de leitura*. Vol. II, 2003. 2 v. (Tese) Doutorado em Literatura. Faculdade de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004.

^{cxxiv} NORONHA, Diana. *A formação do leitor de literatura: histórias de leitores*. 1993. 282 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 1993.

^{cxxv} DARNTON, Robert. Os leitores respondem a Rousseau: a fabricação da sensibilidade romântica. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*, p. 277-328. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

^{cxxvi} DARNTON, Robert. Os leitores respondem a Rousseau: a fabricação da sensibilidade romântica. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*, p. 277-328. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 279.

^{cxxvii} DARNTON, Robert. Os leitores respondem a Rousseau: a fabricação da sensibilidade romântica. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*, p. 277-328. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 281.

^{cxxviii} ABREU, Márcia. *As trajetórias do romance*. São Paulo: Mercado de Letras, 2008.

^{cxxix} DARNTON, Robert. Os leitores respondem a Rousseau: a fabricação da sensibilidade romântica. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*, p. 277-328. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 292.

^{cxx} DARNTON, Robert. Os leitores respondem a Rousseau: a fabricação da sensibilidade romântica. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*, p. 277-328. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 302.

^{cxxxi} DARNTON, Robert. Os leitores respondem a Rousseau: a fabricação da sensibilidade romântica. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*, p. 277-328. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 309.

^{cxxxii} DARNTON, Robert. Os leitores respondem a Rousseau: a fabricação da sensibilidade romântica. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*, p. 277-328. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 310.

^{cxxxiii} DARNTON, Robert. Os leitores respondem a Rousseau: a fabricação da sensibilidade romântica. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*, p. 277-328. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 310.

^{cxxxiv} DARNTON, Robert. Os leitores respondem a Rousseau: a fabricação da sensibilidade romântica. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*, p. 277-328, p. 312. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

^{cxxxv} DARNTON, Robert. Os leitores respondem a Rousseau: a fabricação da sensibilidade romântica. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*, p. 277-328. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 317.

^{cxxxvi} JENKINS, Henry. *Textual Poachers: television fans and participatory culture*. London: Routledge, 1992, p. 10.

^{cxxxvii} *Globo.com*. Disponível em: <http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,17384,00.html>. Acessado em nov. 2009.

^{cxxxviii} SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996, p. 16.

3.3 O leitor visível

Ao escolher o termo “cultura das mídias” para o advento que observava na década de 90 do século XX, Santaella já optara pela palavra plural – mídias, por perceber não apenas a crescente rede de complementaridade, intercâmbio e interatividade que se desenvolvia no mundo cada vez mais informatizado, mas também por apreender “as novas modalidades de criação artística presentes na

exploração dos potenciais de uma estética das mídias e entre mídias”^{cxxxix}. Não só o termo mídia pluralizava-se, como deixava de ser uma ferramenta – e um conceito – restrito ao campo das comunicações. Esse processo de imbricamento das mídias trouxe um contexto que extrapolou o âmbito da comunicação, em que a provisoriedade, a mobilidade, a intercomplementariedade e o próprio processo de proliferação das mídias alteraram profundamente o campo cultural.^{cxl}

A ampliação dessas mesmas características, com a entrada de novas tecnologias e o crescimento da comunicação em rede, culminou na cultura digital, a que se soma, ainda, a participação ativa dos usuários. No campo da produção artística, Bourriaud observa a influência:

Todas essas práticas artísticas, embora muito heterogêneas em termos formais, compartilham o fato de recorrer a formas já produzidas. Elas mostram uma vontade de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-las como uma forma autônoma ou original. Não se trata mais de fazer tabula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos da produção.^{cxli}

A possibilidade de intercâmbio e interferência nos produtos culturais alterou não apenas as práticas de recepção, mas também seus modos de produção, que atingiram um alto grau de intertextualidade e intermedialidade. A originalidade, como intenção, cedeu lugar ao desejo de inscrição da obra numa teia de significados: criar e recriar tornaram-se sinônimos. E, assim, ler, reler, escrever, reescrever.

O leitor tinha em mãos a mídia para sua resposta e a justificativa, dada pelo novo estatuto da cultura. Na cultura digital, dispondo da hipermídia, o leitor pode não apenas anotar nas margens, ele pode ter sua própria página. Nela, talvez não uma resposta tão direta como Darnton encontrou nas cartas do leitor de Rousseau, mas um desejo fremente de inscrição nesse mundo que se informatiza à velocidade de bits por segundo. A prática leitora, dessa forma, está inserida no contexto da era da comunicação, em que é a disponibilidade e a celeridade das mídias termina por exigir do indivíduo respostas ágeis, em tempo real, sobre as questões que se lhe impõem.

Quando um texto – uma narrativa, uma música, um filme, uma obra de arte – dialoga com o receptor contemporâneo, inserido na cultura digital, o ato comunicativo

pode ocorrer de fato e tornar-se visível. Em 1996, Santaella já observava as “mutações que as mídias têm provocado nas formas tradicionais de cultura”^{cxlii}; e hoje podemos claramente perceber que não apenas a tecnologia cria ou remedia novos meios, mas influencia procedimentos, gêneros e formas da tradição, sem extingui-los. E isso não vale mais só para os artistas, mas também para o público – em platéias, em performances, em poltronas, em museus, na rua, ou na frente do computador.

A influência da convergência de mídias se manifesta amplamente e pode ser vista em outdoors, jornais, revistas, televisão, livros. Há casos em que a intermedialidade tem propósitos que superam a questão artística e justamente buscam a conexão com o hiperleitor – o menu da tevê por assinatura que se assemelha a uma página da web, caixas de cd que imitam livros, espetáculos teatrais que utilizam recursos do cinema ou telas digitais. É o caso de livros cujo projeto gráfico sugere outra mídia, como um filme, ou mesmo utiliza recursos de sua adaptação fílmica. O livro de David Levithan e Rachel Cohn, *Nick e Norah*, é um bom exemplo de imbricamento entre mídias – a narrativa em papel e a fílmica. O livro, publicado em 2006 e adaptado para o cinema em 2008, exibe na capa da edição de 2009 (pós-filme) a imagem dos atores que fizeram o papel dos protagonistas (técnica comercial que já se torna usual); abaixo do título, a inscrição “Uma noite de amor e música” – fazendo referência à trilha sonora do filme, que é seu mote; atrás, a contracapa lembra a caixa do DVD, com os créditos do filme. Na narrativa em livro, a história é narrada através de duas perspectivas, em primeira pessoa, ora Norah fala, ora Nich, entrecortando-se os sentimentos e pensamentos de ambos sobre o mesmo acontecimento, o romance entre eles, ao som de rock – o livro oferece uma *playlist* de agradecimentos, como se a leitura do livro possibilitasse ouvir as músicas. No filme, não há narrador além da câmera. Entrecruzam-se, na obra em papel, as duas narrativas, a música e as imagens do filme.

Analisando obras contemporâneas, é possível visualizar uma série de marcas de intertextualidade e intermedialidade presentes, algumas sutis, perceptíveis apenas na leitura, como sempre o foi o eterno diálogo entre os textos. Outras, bem mais evidentes, caso em que a própria obra de referência é declarada, como *Loucura de Hamlet*, de Paula Mastroberti. Inserida numa coleção que relê clássicos da

literatura²⁴⁰, trazendo suas histórias para a contemporaneidade, a narrativa de Mastroberti evidencia seu conteúdo intertextual diretamente, a partir da releitura do clássico de Shakespeare. Abrindo o livro, evidencia-se que a bricolagem não se resume ao conteúdo, mas à forma do texto: todo ele é entrecortado por fotografias, imagens, manuscritos, recortes – diferentes mídias e linguagens que penetram e escapam do texto. Embora o suporte seja o livro, trata-se de um texto intermediário, visto que a narrativa perpassa texto, imagem, fotografia, manuscrito, em que os sentidos ora se alternam ora se complementam.²⁴¹

A composição do texto, pelo leitor, pode variar, dependendo do tipo de leitura que ele faz – lendo ou não completamente todo o conjunto de textos que compõem a narrativa. Além disso, certamente também depende do repertório do leitor em relação ao conhecimento que ele tem de todas aquelas referências – à obra de Shakespeare, ao filme *Star Wars*, às músicas de Marcelo Camelo – e como ele procede a relação entre todos esses textos e mídias (a foto é lida como ilustração ou se considera que o narrador-personagem a tirou?). Outro detalhe da obra é que a autora optou (ou por supressão da editora, o que não vem ao caso) por deixar espaços, em linhas pontilhadas, onde deveriam estar os parágrafos, e “O leitor pode, se quiser, completar as lacunas, conforme sua sensibilidade ou educação.”^{cxliii} Não é um brinde ao comprador do livro, mas a afirmação de uma escrita em que a participação do leitor se faz necessária de uma forma característica – conectando diferentes textos e suas mídias; é a afirmação de uma escrita que se realiza, antes, pela leitura – aquela que a autora fez de *Hamlet*, de *Star Wars*, das músicas de Marcelo Camelo...

Com tantas intervenções entre mídias, textos e gêneros e entre as instâncias de produção e recepção, não é surpresa a própria fanfic migrar para o livro. Recentemente, uma série publicada pela Editora Intrínseca possibilitou a um fã de *Orgulho e preconceito* a chance de inscrever seu nome junto ao de Jane Austen na capa de um livro. *Orgulho e preconceito e zumbis*, a fanfic de Seth Grahame-Smith, que foi publicada em 2009, em inglês, e já tem traduções pelo mundo, inclusive em

²⁴⁰ Os outros títulos são: *Angústia de Fausto*, *Heroísmo de Quixote*, *Retorno de Ulisses*.

²⁴¹ Os livros-brinquedos, que também podem ser produtos de bricolagem, têm um contexto mais relacionado com o aspecto material, como adaptação para idades específicas e como forma de transferir a atenção dada ao brinquedo pela criança para o livro.

português, em 2010. A coleção ainda traz títulos como *Sense and sensibility and sea monsters*, de (Jane Austen e) Bem H. Winters, mesma dupla de *Android Karenina*, ambos sem tradução, ainda, para o português. Os dois fanficcings já publicaram outras histórias um tanto mais originais, ou que, pelo menos, trazem na capa do livro apenas seus nomes como autores. No caso da dupla Jane-Seth, a história é a mesma, com o detalhe de que *transfigura* o texto de Austen, transformando-o em outra história para o seu leitor, como indica o prefácio:

Além dos embates civilizados e de cortesia entre o casal de protagonistas, inclui batalhas violentas, em confrontos cheios de sangue e ossos quebrados. Conjugando amor, emoção e lutas de espada com canibalismo e milhares de cadáveres em decomposição, [...].

Grahame-Smith não reconta a narrativa sob outro ponto de vista ou apenas inserindo zumbis, ele se interpõe nela, passagem a passagem, muitas vezes utilizando longamente os mesmo trechos, como é possível perceber logo no primeiro capítulo, comparando-se as duas histórias, sendo a primeira, evidentemente, a de Austen²⁴²:

É verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro em posse de boa fortuna deve estar necessitado de esposa.^{cxliiv}

É uma verdade universalmente aceita que um zumbi, uma vez de posse de um cérebro, necessita de mais cérebros.^{cxliiv}

Em seguida ao choque, para quem é fã dos romances da tradição do século XIX, o leitor vai perceber que o diálogo entre o casal Bennet prossegue, tratando da chegada do novo vizinho solteiro e com renda anual de quatro ou cinco mil libras. A diferença, presente na interferência de Seth, é que o Sr. Bennet está ocupadíssimo com seu mosquete, na intenção de manter vivas as filhas, enquanto a Sra. Bennet, tanto lá como cá, preocupa-se em arranjar-lhes marido. A continuação da história, que Austen não escreveu, pertencerá totalmente a Grahame-Smith e já tem título: *Pride*

²⁴² Fiz a análise das obras em português, como da série HP. Dessa forma, evidentemente descontam-se as diferenças de tradução.

*and prejudice and Zombies: dawn of the dread*²⁴³, com publicação prevista para o próximo ano.

Já a escritora Stephanie Meyer, conhecida pela série *Crepúsculo*, decidiu adiantar-se aos fãs e publicou, ela mesma, uma história que preenche os vazios de uma das narrativas de sua autoria. *A breve segunda vida de Bree Tanner* conta, assim, momentos da vida da personagem que antecedem aos episódios narrados em *Eclipse*, onde ela é secundária e praticamente surge para morrer. No website Fanfiction.net, já existem novas histórias para a recém-criada (como são chamados os novos vampiros) Bree, talvez inspiradoras para a própria escritora do original.

J. K. Rowling já admitiu que lia as fanfics, e que elas às vezes lhe sugeriam ideias às avessas, levando-a a evitar escrever aquilo que parecia óbvio para os fãs. Em entrevista no *Programa Oprah Winfrey*, ela revelou que é possível que também escreva outras histórias que girem em torno do mundo dos bruxos que ela criou para a série, narrando fatos anteriores ou posteriores à história de Harry: “Eles ainda estão todos na minha cabeça. Definitivamente eu poderia escrever um oitavo, um nono livro”, disse ela à apresentadora Oprah.²⁴⁴ Enquanto ela faz um intervalo – luto pela perda de Harry, diz ela –, os fãs da série *Harry Potter* continuam o intenso processo de comunicação com a obra, tornando-se os leitores visíveis do ciberespaço.

A intenção desses fanficcers é muitas vezes francamente declarada: pode partir de um movimento aquém do narrar uma história – como participar de um concurso –, pode evocar uma pergunta do texto e sua possível resposta, pode apresentar as suposições do leitor para o não-dado, pode inventar personagens e subenredos para a história. Os resumos das fics, que aparecem em grupos de 20, listados pelo título, a que se seguem as características da fanfic, são bastante heterogêneos, misturando o

²⁴³ Isso me leva a pensar intensamente no caso da posse de histórias cujos autores já se foram há mais de 75 anos, a lei do domínio público, que varia entre os países. Não é uma questão de internet – brincadeira, intenção não-lucrativa, ausência de autoria –, mas implica uma intromissão em vários âmbitos na ideia de outrem. Não consigo deixar de imaginar que Austen – a anacrônica, irônica e talentosa escritora – viraria ela mesma um zumbi apenas em olhar sua Elizabeth com a boca descarnada na capa do livro.

²⁴⁴ “They're all in my head still. I could definitely write an eighth, a ninth book.” Tradução livre. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=YFbS6YNGC_E. Acesso em: nov. 2010.

conteúdo da fic propriamente dito a diálogos entre personagens, tamanho do texto e motivações do fanficcer:

53. *Ritmo*, by Adriana Swan reviews

Pansy dança enquanto é observada por Harry à distância. Fic escrita para o VIII Challenge HarryPansy do fórum 6v.

Rated: K - Portuguese - Romance - Chapters: 1 - Words: 325 - Reviews: 2 - Published: 11-5-10 - Pansy P. & Harry P. - Complete

887. *Diário de uma Ruiva*, » by Vampira Black reviews

Como será que aconteceu o início do namoro de Lily e James? Tudo foi um mar de Rosas? Aconteceu [sic] muitas confusões? Alguém estava querendo ARRANCAR OS CABELOS? Acompanhe aqui no Diário da Ruiva!

Rated: K - Portuguese - Humor - Chapters: 6 - Words: 8,490 - Reviews: 12 - Updated: 6-2-10 - Published: 10-24-09 - James P. & Lily Evans P.

1034. *Explicações*, by Pollita reviews

Sei que todos têm seu conceito sobre como Ron e Hermione voltaram às boas depois daquele envenenamento. Mas não custa nada apresentar minhas teorias, né?

Rated: K - Portuguese - Romance/Friendship - Chapters: 1 - Words: 2,476 - Reviews: 4 - Published: 6-10-09 - Ron W. & Hermione G. - Complete²⁴⁵

Muitos fanficcers referem-se às lacunas deixadas pela série, especificando onde exatamente se encaixa o preenchimento, anotando no resumo: “[...] O tempo que passaram separados podia ter mudado algo? Era o que pensavam. Estavam errados. - Uma tentativa de cobrir um pouquinho do vazio de 19 anos que JK Rowling nos deixou. H/G”²⁴⁶. O sinal slash (barra) entre H e G explica tratar-se do casal Harry e Gina, cujo relacionamento, sugere a fanficcer, sofreu os revezes do período de separação. No último volume da série de Rowling, Harry decide afastar-se de Gina para buscar as Horcruxes e, na última vez em que se encontram, algo resta a ser dito:

²⁴⁵ Disponível em: http://www.fanfiction.net/book/Harry_Potter. Acesso em: nov. 2010.

²⁴⁶ Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/566625/1/bsave_bMe_b. Acesso em: nov. 2010.

Ele olhou para Gina querendo lhe dizer alguma coisa, sem saber muito o quê, mas ela lhe virou as costas. Harry pensou que desta vez ela iria sucumbir às lágrimas. E ele não poderia fazer nada para consolá-la na frente de Rony. – A gente se vê mais tarde – disse ele, e acompanhou os amigos que saíram do quarto.²⁴⁷

Durante o restante do sétimo, eles não voltam a se falar, embora ainda se encontrem no casamento de Gui e Fleur. Durante a batalha final, Harry vê Gina lutando, mas precisa fazer a sua parte. Ao final, a guerra vencida, durante a reunião dos bruxos no Salão Comunal, o herói, escondido sob a capa da invisibilidade, enxerga a ruivinha Weasley recostada no ombro da mãe e pensa que “haveria tempo para os dois conversarem depois, horas e dias e talvez anos”.²⁴⁸ Sim, provavelmente eles conversaram, já que, dezenove anos depois, estão casados. O diálogo estabelece-se entre aquela lacuna, na história terminada, e a voz da fanficcer em seu texto:

E não se atreva a me olhar com essa cara de inocência! – ela ordenou. – Você sabe exatamente do que estou falando. Desde o maldito dia em que Skeeter nos interrompeu, você não fica sozinho comigo e nem toca no assunto de nós dois. Eu dei um tempo pra você, fiquei quieta, na minha. Será que não dá pra você acabar logo com isso? Eu estou cansada de esperar! Estou cansada de ter esperanças e inseguranças, tudo ao mesmo tempo. Eu quero a verdade. Posso viver com isso, sabe?

Ginny estava muito vermelha e tinha o peito subindo e descendo numa cadência assustadora. Mas agora era Harry quem estava se irritando. Como assim, ele tentara fugir? Ela preferira azarar uma maldita jornalista a conversar com ele! Ela se escondera perto de seus pais quando estiveram suficientemente próximos para conversar. A culpa era dele?²⁴⁹

Sem indicações de como se estabeleceu a primeira conversa entre as personagens e de como o romance foi reatado, a fanficcer ainda sugere

²⁴⁷ HP 7, p. 95.

²⁴⁸ HP 7, p.579.

²⁴⁹ Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/566625/1/bsave_bMe_b. Acesso em: nov. 2010.

acontecimentos anteriores ao universo de sua própria narrativa, quando Harry e Gina foram interrompidos por Rita Skeeter, a odiada jornalista fofoqueira, querendo fazer uma reportagem – uma hipótese bem provável, já que Harry se torna um herói. Esse tipo de resposta é frequente entre as fanfics, em que muitas das narrativas que tem como shipper o casal de protagonistas prefere relatar os momentos vividos entre eles em seguida ao final do capítulo 36, antes do salto de dezenove anos. Alguns fanficcers chamam esse trecho de capítulo 37: “Como seria o capítulo 37 de Relíquias da Morte [sic], retratando o reencontro de Harry e Gina após a batalha final? Como JK não nos contou essa parte da estória, penso que todos nós a imaginamos...”²⁵⁰

Histórias românticas entre o casal Harry e Gina continuam a ser escritas, apesar da insistência de alguns leitores desconsolados, que preferem colocar Hermione ou Pansy junto ao herói. No Fanfiction.net existem, dentre aquela seleção específica já mencionada, 63 fics cujo mote é o romance entre Harry e Gina, 17 para Harry e Pansy e somente 2 para Harry e Cho – Cho foi realmente preterida pelos fãs. Há, ainda, os desvios: 24 para Harry e Hermione – mas, dentre essas, 6 são Friendship (relatam relação de amizade) –, e 48 para Gina e Draco, um volume alto não fosse o detalhe de que muitas dessas histórias são anteriores ao romance entre Harry e a irmã de seu melhor amigo. Outras, ainda, apresentam uma Gina que apenas se consola nos braços de Draco enquanto o herói Harry está em busca das horcruxes.

Harry e Gina tiveram poucos momentos juntos, pois em seguida ao início do namoro, no sexto livro, ele encontra motivos para não colocar a vida da namorada em risco e prefere o afastamento. Entre o período em que “A criatura em seu peito rugiu triunfante”²⁵¹, quando Harry a beija pela primeira vez, após uma vitória no jogo de quadribol, até o “motivo nobre e idiota”²⁵² que leva Harry a terminar o namoro, são

²⁵⁰ Disponível em:

http://www.fanfiction.net/search.php?ready=1&plus_keywords=37&minus_keywords=&categoryid=224&genreid=0&subgenreid=0&languageid=8&sensorid=0&statusid=0&type=story&match=summary&sort=0&ppage=1&characterid=0&subcharacterid=0&words=0. Acesso em: nov. 2010.

²⁵¹ HP 6, p. 419.

²⁵² HP 6, p. 506.

apenas 88 páginas, em que “o tempo de Harry e Gina juntos foi se tornando mais limitado”²⁵³.

Algumas indicações, no entanto, comunicam ao fanficcer o que pode ter sido, para Harry, “algo que o deixava mais contente do que lembrava haver sido em muito tempo”²⁵⁴. No sétimo livro, durante a cerimônia de casamento de Gui e Fleur, quando tia Muriel comenta sobre o vestido de Gina estar decotado demais, ela pisca para Harry. Nesse momento:

O pensamento de Harry transportou-se a grande distância da tenda, para as tardes em que passaram a sós em lugares isolados dos jardins da escola. Pareciam ter sido há tanto tempo; sempre bons demais para serem reais, como se ele tivesse furtado horas ensolaradas da vida de alguém normal, alguém sem cicatriz em forma de raio no meio da testa.²⁵⁵

Essa determinação do texto insere muitas lacunas entre as páginas 419 e 506, às quais alguns fanficcers respondem, seguindo as indicações do texto. Antes do sétimo livro, essa lacuna já era uma chamada muito atendida, um lugar possível para a livre entrada do fanficcer, como mostram os resumos do Fanfiction.net:

O longo passeio pelos jardins que era necessário acabou se tornando muito agradável para o recém-casal e deixou algumas coisas mais explicadas. Uma cena deixada nas entrelinhas do sexto livro.²⁵⁶

Apenas uma fic curtinha sobre momentos fofos e simples do casal Harry e Gina, que a JK esqueceu de por nos livros.²⁵⁷

Harry e Ginny, para você que achou que faltou um pouco de desenvolvimento.²⁵⁸

²⁵³ HP 6, p. 421.

²⁵⁴ HP 6, p. 420.

²⁵⁵ HP 7, p. 117.

²⁵⁶ Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/2964607/1/Depois_de_Muitas_Manhas_Ensolaradas. Acesso em: nov. 2010.

²⁵⁷ Disponível em: http://www.fanfiction.net/book/Harry_Potter/-1/0/8/2/0/1/11/2/97/3/. Acesso em: nov. 2010.

O primeiro beijo entre ambos ocorre na Sala Comunal da Grifinória, num momento de comemoração, quando Harry retorna de uma detenção e se surpreende com a reunião dos colegas, como nos conta o narrador no sexto volume:

– Vencemos! – berrou Rony, pulando à sua frente, sacudindo a taça de prata. – Vencemos! Quatrocentos e cinquenta a cento e quarenta! Vencemos!

Harry olhou para os lados; lá estava Gina correndo ao seu encontro; tinha uma expressão dura e intensa no rosto ao atirar os braços ao seu pescoço. E, sem pensar, sem planejar, sem se preocupar com o fato de que cinquenta pessoas estavam olhando, Harry a beijou.²⁵⁹

Em seguida ao consentimento mudo do melhor amigo Rony, irmão de Gina, Harry indica a saída para que a garota o acompanhe. O conteúdo do trecho, no original, é seguido à risca por muitos fanficcers que narram os momentos consecutivos ao beijo, às vezes informando a cópia como um momento de “flashback”, que, neste caso, leva ao passado relatado no original, e não na fic:

Gina acordara de manhã feliz da vida. Não acreditava ainda que Harry havia dado um beijo nela bem no meio do salão comunal. Não acreditava que ele a pediu em namoro. Aconteceu tudo tão rápido, mas ela não se importava.

FLASHBACK

- Ganhamos! Ganhamos! Quatrocentos e cinquenta a cento e quarenta! – berrou Rony enquanto Harry voltava para a sala comunal da grifinória depois de sua detenção que não o deixou jogar a final. Como Harry odiava Snape.

Harry não acreditava que Grifinória tinha ganhado da Corvinal. Então ele viu Gina correr ao seu encontro com uma expressão dura e intensa em seu olhar quando ela botou suas mãos enlaçadas no pescoço de Harry. E sem se preocupar com o fato de mais de 50 pessoas estarem olhando Harry a beijou. Depois de um tempo na festa com risadinhas histéricas sobre o "novo

²⁵⁸ Disponível em: http://www.fanfiction.net/book/Harry_Potter/-1/0/8/2/0/1/11/2/97/3/. Acesso em: nov. 2010.

²⁵⁹ HP 6, p. 418.

casal" Harry chamou Gina e apontou para a saída do retrato querendo que ela o seguisse. Os dois saíram pelo buraco com resmungos de uma mulher gorda bêbada falando: "isso é hora de sair?"²⁶⁰

Embora, no original, a Mulher Gorda, guardiã da porta da Sala Comunal, que habita um quadro, não estivesse bêbada, há, no mesmo volume, algumas referências sobre esse comportamento, que é imitado pelo fanficcer, como uma forma de comunicação com o texto, corroborando sua versão. Da mesma forma ocorre no exemplo abaixo, em que também são narrados os momentos seguintes ao beijo. Para dar veracidade ao seu preenchimento, o fanficcer insere uma determinação do texto original, a informação dada pela Sra. Weasley de que o protagonista também parecia ter crescido os dez centímetros que ela havia reparado em Rony, confirmando aquela opinião:

Harry riu. Aproximou-se mais dela e resistiu ao máximo a tentação de beijá-la novamente ali mesmo na escada.

– Eu não acho que iria preferir a Lula – murmurou próximo ao ouvido dela, sentindo mais que nunca que os dez centímetros que crescera no verão eram importantes.²⁶¹

Respondendo às indicações do texto, os fanficcers estabelecem uma comunicação com os esquemas da série, em que a sugestão de aspectos formatados pelo original e a inserção de palavras, frases ou trechos pode ser tomada como uma espécie de feedback²⁶², que invoca esse diálogo. É o espaço em que o fanficcer retorna

²⁶⁰ Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/6190887/1/Meu_primeiro_amor_SongFic_HG

²⁶¹ Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/2964607/1/Depois_de_Muitas_Manhas_Ensolaradas. Acessado em: nov. de 2010.

²⁶² Para as Teorias da Comunicação, feedback “significa que há uma preocupação básica sobre o controle do processo informacional ou comunicacional. A origem do termo grego igualmente nos ajuda a compreender seu sentido: timoneiro. Isso significa que o timoneiro, rumando para o porto, move o leme em direção ao ponto desejado e avalia o movimento do navio, podendo corrigi-lo, se necessário, dosando, em seguida a força (velocidade) que imprimirá à embarcação (FISKE, 1993, p. 38). Fundamentalmente, traduz o processo pelo qual a reação do decodificador (receptor) é transmitida ao codificador (emissor), permitindo, assim, que o emissor venha a saber como sua mensagem foi recebida. [...]No caso da comunicação, o feedback é exercido a partir dos comportamentos dos receptores, devidamente percebidos e avaliados pelo emissor original de uma mensagem, o que lhe permite manter ou modificar o processo de comunicação.” (HOHLFELDT, Antonio. Verbetes “Retroalimentação

à informação do emissor – o texto da série original – como se pudesse, assim, diminuir erros de interpretação. Esse tipo de contato entre esquema-lacuna-preenchimento foi observado nos textos que corroboram a narrativa original e que, assim, respondem, principalmente, às lacunas temporais – onde os riscos de contradizer o texto fonte são menores, aumentando o espaço para a criação.

Com a história terminada no sétimo volume, uma série de lacunas pragmáticas foram preenchidas – tomando o lugar do leitor –, alterando, assim, o nível de indeterminação. Agora, menos do que interpretar para preencher vazios pragmáticos, cabe ao fanficcer criar novas peças que se encaixem no esquema do texto. O feedback, dessa forma, torna-se um processo mais simples, que, em lugar de manifestar a concretização do leitor ao nível de “interpretação”, retorna ao contexto da “recepção”.²⁶³ Ou seja, quando ao texto é conferido um sentido final, como objeto estético – tarefa da “interpretação” –, a escrita de fanfiction passa a adquirir um caráter muito mais relacionado ao preenchimento da indeterminação semântica e sintática, como uma forma contínua de “recepção” – que dá sequência ao prazer do texto. Grande parte das fanfics, portanto, serve-se daqueles aspectos do texto cujas lacunas permitem conexões entre a criatividade do fanficcer e o que já foi dado pela narrativa original, caso da formação de casais. As histórias que davam conta de mostrar as dúvidas e os temores de Harry, suas tentativas de saber sobre seu passado e de seus pais e de compreender os fatos que o envolvem a Voldemort, perderam um pouco o sentido – e o gosto de serem lidas – depois que a série foi cumprida.

Outra dupla cujo relacionamento serve de mote para muitos fanficcers é Rony/Hermione, com 84 fics. As brigas entre eles e a dificuldade de se declararem um ao outro parecem disponibilizar muitas perspectivas para a escrita, em que são narradas as idas e vindas da dupla. Outro motivo, além das lacunas que possibilitam a criação de histórias sem interferir no original, é que a personalidade de ambos é bem determinada, construindo uma base sólida e fértil para a criação. Na série original, há várias situações de conflito entre eles, que permitem aos fanficcers imaginarem outras

(feedback)”. In: MELLO, José Marques de et alli (Org.) *Enciclopédia Intercom de Comunicação*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 2010. Disponível em CD-Rom.

²⁶³ No capítulo 2.1, explico essa diferença, conforme a teoria comunicacional de Iser.)

de igual teor. Hermione com frequência interpõe-se nas ações de Rony e chega a mandar-lhe que “cale a boca”. No sexto volume, quando ambos percebem que realmente existe algo entre eles, mas que o constante clima de desavença os impede de se revelarem um ao outro, Rony começa a reagir às imposições de Hermione: “– Pare de ficar mandando em mim, Hermione. – A garota se escandalizou.”²⁶⁴

Assim, em muitos textos lá estão Hermione e Rony entre brigas, anunciadas de antemão nos resumos, como um chamariz ao leitor que sente falta de novas histórias entre a certinha e o trapalhão:

19. *Pedido Inesperado* by Priscila Louredo. Rony e Hermione não conseguem parar de discutir, nem nos momentos mais importantes. Essa história é a continuação da fic "Presente de Natal em Junho" escrita pela Sally Owens e faz parte do PROJETO 19 ANOS do fórum Lumus Maximum www.lumusmaximum.com

21. *Vizinhos briguentos* by Winnie Cooper. Os vizinhos de Rony e Hermione escutam uma de suas brigas. Qual será o motivo dessa vez?

23. *Caramelo* by Winnie Cooper. Hermione está furiosa com Rony. O que será que o ruivo fez?²⁶⁵

A dificuldade de comunicação entre ambos e a demora em assumir um namoro inserem determinação na medida em que criam lacunas sobre o que eles revelaram um ao outro em relação aos seus sentimentos e sobre a forma como conseguiram se acertar. Se, depois que retorna ao acampamento com Harry e Hermione, Rony não consegue explicar a ela os motivos de seu sumiço – revelados apenas para Harry, que assiste à tortura que a horcrux pratica no amigo – na história original, na fanfiction é possível abrir o coração:

Ele a olhou com uma expressão divertida e ela deu um sorriso torto. Eles ficaram um tempo assim, apenas se olhando.

²⁶⁴ HP 6, p. 231.

²⁶⁵ Disponível em: http://www.fanfiction.net/book/Harry_Potter/1/0/8/2/0/3/2/2/97/1/. Acesso em: nov. 2010.

Hermione voltou os olhos para a xícara a sua frente e murmurou:

_Por que, Ron?

Ele sabia que essa pergunta seria feita em alguma hora.

_Porque eu fui um idiota, Mione. Eu estava possesso por não conseguir acompanhar vc e o Harry. Vc, sempre a mais esperta, e Harry, bem, ele já viveu de tudo. Eu me senti de fora. Sabe, segurando vela.

Ela o olhou incrédula.

_Quer dizer que vc foi embora porque achou que eu estava com o Harry?

_É... Bem... Esse foi um dos motivos...

_Meu Deus, Ron! Quantas vezes vou ter que explicar que não existe nada entre mim e o Harry? Nós somos amigos, Ron. Apenas isso. Eu amo ele como irmão! _ Ela exclamou já de pé.²⁶⁶

O “amor entre irmãos”, referido pelo fanficcer, remete ao que disse Harry, no original, sobre o sentimento entre eles: “– Ela é como uma irmã – continuou ele. – Eu a amo como uma irmã e acho que ela sente o mesmo com relação a mim. Sempre foi assim. Pensei que você soubesse”²⁶⁷. Às vezes, mesmo quando o enredo de uma fanfic reverte a narrativa original, os fanficcers demonstram a possibilidade para tal concretização, caso do namoro entre Gina e Draco. No sexto livro, uma das meninas da Sonserina, Pansy, observa Draco “de esguelha”²⁶⁸ enquanto diz que Gina é atraente e que “Tem muito rapaz que gosta dela”²⁶⁹. A sugestão de ciúme entre Draco e a garota, sua namorada, acaba por autorizar os fanficcers sobre a possibilidade de um relacionamento entre eles, já que Gina namora Dino e, depois, Harry, por pouco tempo. Assim, há muitas fanfics que colocam a Weasley nos braços do Malfoy, ou, que apenas sugerem um sentimento estranho entre eles, impossibilitado pelas diferenças:

Pensou nas aulas chatas e sem sentido, nos Comensais da Morte que agora seriam professores, pensou nas pessoas

²⁶⁶ O travessão, sinal do diálogo, foi assim utilizado no texto. Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/6400646/1/Momento_Perdido. Acesso em: nov. 2010.

²⁶⁷ HP 7, p. 295.

²⁶⁸ HP 6, p. 120.

²⁶⁹ HP 6, p. 120.

trancafiadas no porão de sua casa e que finalmente se afastaria daquele covil em que a mansão havia se tornado.

E pensou em Ginny Weasley.

Merlin, porque ele pensou na Weasley? Ele não já tinha problemas o suficiente? Ele não já tinha ódio e mágoa, guerra e sangue, erros o suficiente?

Mas Hogwarts tinha Ginny Weasley.

Ele deu um suspiro deixando o próprio corpo se jogar sobre a cama, seus olhos perdidos no teto sem o ver. Tinha coisa demais para se preocupar ultimamente. Tinha coisas demais na mente.

Seria bom se afastar de tudo.

Seria bom se aproximar da Weasley uma vez mais.²⁷⁰

Para inserir certa verossimilhança na relação que contraria o original, nada como uma frase retirada palavra a palavra do livro, mesmo que ela não seja capaz de provar nada: "Potter, o precioso Potter, obviamente ele queria dar uma olhada no Eleito.', desdenhou Malfoy. 'Mas e a garota Weasley? Que é que ela tem de especial?'²⁷¹. E o fanficcer completa:

Mas o rapaz sabia perfeitamente bem *o que a Weasley tinha de especial*. Imagens de uma mão pequena e pálida tocando seu rosto, antes de encostar a boca de lábios finos na dele, tomaram sua mente. O cheiro de baunilha que vinha dos cabelos sempre despenteados dela invadiu suas narinas como se a ruiva realmente estivesse ali, o beijando, encostada nele...²⁷²

Mas se essa história pode parecer improvável, porque a narrativa original não indica qualquer sentimento entre eles, os não-ditos sobre uma série de personagens permitem a liberdade criativa para os fanficcers, caso de Neville Longboton e Luna Lovegood. Aproveitando-se da sugestão de Rowling, em entrevista, sobre o casamento

²⁷⁰ Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/6306212/1/De_Volta. Acesso em: nov. 2010.

²⁷¹ Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/5565991/1/blood_question. Acesso em: nov. 2010.

²⁷² Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/5565991/1/blood_question. Acesso em: nov. 2010.

de Neville com Hannah Abbot, fanficcers escrevem histórias entre eles²⁷³. Uma fanficcer incluiu nessa relação o casamento entre Luna e Ron Scamander, personagens que existem na série original. Não satisfeita com a formação das duplas, ela sugere em suas histórias – três no total – o acontecimento de um “olhar diferente” entre Neville e Luna. O gosto por plantas – feedback para o original – é o que aproxima os dois e, numa das fics de sua autoria, a fanficcer avisa: “Tanto os Dilátex quanto as Larvas Aquovirantes realmente existem (pelo menos na cabeça de nossa Loony). Mas o que eles fazem e o que acontece quando são cozinhados foi uma invenção minha”.²⁷⁴

Além dos primeiros momentos pós-guerra, os fanficcers têm à disposição toda a lacuna temporal entre o 36º capítulo e o epílogo: o namoro, um noivado?, cerimônias de casamento – no religioso, no civil, onde, quem foram os padrinhos? –, o nascimento dos filhos e toda a vida de um grande número de casais, principalmente daqueles que se formaram na narrativa original, como Teddy – filho de Tonks e Remo, mortos na guerra – e Victoire – filha de Gui Weasley e Fleur Delacoeur. Sobre eles, apenas uma fofoca do pequeno Tiago, no epílogo, por ter visto o amigo “Se agarrando com a Victoire”²⁷⁵. Narrativas que relatam esses encontros românticos entre ambos logo surgiram:

Ela está deitada na grama do jardim da Toca, os cabelos dourados esparramados pelo chão, os olhos fechados e um sorriso tranqüilo nos lábios.

- Eu poderia ficar aqui para sempre... - ela murmura se espreguiçando preguiçosamente, e abrindo um pouco os olhos verdes para olhar para mim.

- Eu também. – falei deitando com a cabeça encostada na dela, olhando para o céu quase escuro.

- A lua não vai demorar a aparecer. – ela comenta. – Lua cheia, a minha favorita. – continua, mas agora mais cautelosa. Ela

²⁷³ Sim, Rowling continua escrevendo a história, oralmente, autorizada que é a decidir sobre a vida das personagens, e foi isso que ela disse ao website The Leaky Cauldron, no dia 19 de outubro de 2007. Disponível em: <http://the-leaky-cauldron.org/2007/10/20/j-k-rowling-at-carnegie-hall-reveals-dumbledore-is-gay-neville-marries-hannah-abbott-and-scores-more>. Acesso em: jan. 2011.

²⁷⁴ Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/4540078/1/Dilatex_Plantas_Carnivoras_e_Larvas_Aquovirantes. Acesso em: nov. 2010.

²⁷⁵ HP 7, p. 587.

sabe que meu pai era um lobisomem, e às vezes acha que pode me incomodar o fato dela gostar dessa lua.

- A minha também. – concordei sincero, deitando a cabeça dela sobre meu braço, para ficarmos mais próximos.²⁷⁶

São aquelas lacunas temporais que excedem o universo diegético do texto que, no entanto, permitem que o fanficcer exerça verdadeiramente a criatividade, caso da época anterior ao início da história e os anos subsequentes ao seu final. Dois dos maiores motivos para a escrita de fanfictions corrobora esse crescente nicho: os romances e as novas aventuras. Entre os casais que mais têm sua história narrada pelos fanficcers está Tiago e Lilian²⁷⁷, pais de Harry, com 114 fanfics. Suas histórias, narradas pelos fanficcers, costumam acontecer em Hogwarts, na época em que namoravam, geralmente dando conta de mostrar como Lilian – tão inteligente e disciplinada – foi se apaixonar por Tiago – o Pontas, “arrogante”²⁷⁸ e encrenqueiro integrante dos Marotos:

Virando a página, by Sweet Miss reviews

Que eles se casaram e tiveram um filho, todo mundo já sabe. Mas quando, ou melhor, como Lílian Evans se descobriu apaixonada pelo irresistível maroto de óculos?²⁷⁹

Mostrar o casal Tiago e Lilian entre as aventuras dos Marotos é outra preferência. A turma formada entre o pai de Harry, seu padrinho Sírius e os amigos Remo e Pedro rende muitas narrativas, em que os estudantes mais indisciplinados de Hogwarts – apelidados de Pontas, Almofadinhas, Aluado e Rabicho – podem mostrar suas habilidades, entre elas o poder da animagia, quando se transformam em animais. Com eles, as histórias têm temas variados:

²⁷⁶ Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/5350579/1/Veja_a_Lua. Acesso em: nov. 2010.

²⁷⁷ Os nomes dos personagens no website são os da série original em inglês, e os fanficcers costumam respeitá-los. Caso queira classificar um shipper para sua história, selecionando dois personagens, será necessário escolher entre os nomes listados, todos em inglês. Embora seja possível, no texto da fanfic, utilizar os nomes da tradução para o português, poucos fanficcers optam por eles, preferindo utilizar os nomes da lista oficial. Aqui, eu utilizo, como em toda a tese, os nomes da tradução, por exemplo, Alvo e Tiago, e não Albus e James. Em tempo: achei péssima a ideia de traduzir nomes, principalmente quando não se realiza em todos. Os fanficcers aparentemente concordam comigo.

²⁷⁸ Conforme qualifica-o Severo Snape, e conforme Harry descobre na penseira de Dumbledore.

²⁷⁹ Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/5565991/1/virando_a_pagina. Acesso em: nov. 2010.

My Julia, by ba-7 reviews

Sonserina Vs Grifinória: Clássico dos clássicos. Mas o que pode ser mais clássico do que os Marotos metidos em confusões? Que James Potter era louca e desmedidamente apaixonado por Lily Evans, todos já sabem. Mas Sirius Black? Apaixonado? ONESHOT!

O natal dos marotos, by Mandy Evans reviews

Como seria um natal dos marotos? Uma verdadeira confusão!

A Curiosidade Quebrou a Máquina, by Bruna B. T. Black reviews

Os marotos vão visitar Lily no verão e acabam encontrando algo muito estranho... Uma maquina de lavar. E Petúnia presencia tudo. One-Shot

Amores Imperfeitos » by Milene Black reviews

Remo gosta de Isabelle, que gosta de Sirius, que não gosta de ninguém. Tiago gosta de Lílian, que também gosta de Tiago, mas não admite de jeito nenhum. E Pedro? Pedro assiste de camarote com direito a petiscos as desventuras amorosas dos amigos marotos.

Revolução de 77 » by Lina.Johnny.Black reviews

Um dia normal em Hogwarts. Pelo menos até todos ouvirem uma grande explosão de abóboras no meio da floresta, praticada pelos nossos queridos Marotos. Uma brincadeira como outra qualquer....será?

Quando a série estava em progresso, as fanfictions que retornavam ao contexto da família de Lilian Evans desejavam mostrar a interpretação dos fanficcers sobre o desamor entre ela e sua irmã Petúnia, preenchendo os vazios com motivações para a inveja e o ciúme. Agora, as narrativas que apresentam as desavenças entre Lilian e sua irmã reafirmam o desgosto da trouxa pela sua condição de bruxa, revelando o ciúme e o preconceito confirmados pela série original, como nesta fic:

- Sua aberração – Petúnia gritava de algum lugar do quarto dela – Eu já disse que não quero essas tranqueiras aqui!

Atirou pela escada uma pilha de revistas que pertenciam a Lily, que por sua vez não entendia nada.

- Eu nem sei do que você está falando, sua imbecil – Lily ajeitou as revistas com um aceno discreto da varinha – Acho que foi o

papai que colocou minhas revistas no seu quarto por engano, ok?

- Eu não quero saber – Petúnia estava no topo da escada, Valter segurando seus ombros – Não quero saber das suas anormalidades por aqui. Pelo menos não na frente do meu Pituchinho!

- Petúnia, me desculpe! Eu coloquei o Semanário das Bruxas ali por engano – A Sra. Evans disse com calma – Elas nem estavam te atrapalhando querida. Era só tirar e colocar no quarto da Lily...

- Nem que eu fosse anormal – Petúnia exclamou e Valter deu um risinho de apoio – Já disse que não entro naquele quarto nem por decreto!²⁸⁰

A surpresa do Fanfiction.net – e de muitos outros websites do gênero – foram as fanfictions que narram histórias apaixonantes de uma dupla de personagens que participaram apenas do epílogo do sétimo volume. Sobre o relacionamento não há qualquer referência na série original, e nem poderia: são duas crianças, o filho de Draco, Escórpio, e a filha de Rony e Hermione, Rosa. Os fanficcers, no entanto, encontraram motivos para aproximação dos dois.

No epílogo, há algumas indicações sobre a personalidade de Rosa, dadas pelo próprio pai: “Então aquele é o pequeno Escórpio – comentou Rony em voz baixa. – Não deixe de superá-lo em todos os exames, Rosinha. Graças a Deus você herdou a inteligência de sua mãe”²⁸¹. Em seguida, mesmo depois de uma reprimenda da esposa, Hermione, Rony acrescenta: “[...] mas não fique *muito* amiga dele, Rosinha. Vovô Weasley nunca perdoaria se você casasse com um sangue puro”²⁸². Esse “muito amiga”, em que o advérbio destacado sugere outro sentimento que não a amizade, inspirou nos fanficcers a formação do par. Além disso, Harry avista Draco e Escórpio juntos e repara que ambos têm entre si tantas semelhanças quanto ele e o pequeno Alvo, seu filho. Como Alvo Severo parece guardar não apenas afinidades físicas com o pai, isso possibilita a que o fanficcer interprete semelhanças mais profundas também

²⁸⁰ Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/5938637/1/O_Amigo_Oculto. Acesso em: nov. 2010.

²⁸¹ HP 7, p. 587.

²⁸² HP 7, p. 587.

entre Escópio e Draco, de que o leitor já conhece a fama. Formam-se, a partir dessas indicações, duas correntes: fanfictions que narram o namoro conturbado entre o rico sangue-puro Malfoy e a ruivinha inteligente Weasley:

25. *Don't Get Too Friendly* » by Pollita

Sonserino e Grifinória, Malfoy e Weasley. Mas, quando duas pessoas devem estar juntas, não há frase paterna que as impeça.²⁸³

A frase paterna referida pelo leitor no resumo, e que está no título, em inglês, é exatamente aquela que Rony diz à filha no texto original, já citada. A segunda corrente é a escrita de fanfictions que retratam o pequeno Alvo Severo tão parecido com o pai como parece indicar o texto original, quando o menino sussurra seu temor em ser escolhido para a Sonserina. Assim como Harry dissera, no primeiro volume: “Sonserina, não, Sonserina, não”²⁸⁴, avisa o filho: “Não quero ir! Não quero ir para a Sonserina!”.²⁸⁵ Além disso, tal como *o menino que sobreviveu* guardava em si características presentes nas duas casas, de um lado a coragem da Grifinória – herdadas de seus pais – e, de outro, o talento e a vontade de se provar – recebidas de Voldemort através da horcrux –, seu filho também guarda, pela representação do nome, características da Grifinória, por Alvo, e da Sonserina, por Severo.

857. *O Chapéu Seletor*, by Karen13 reviews

SPOILERS HP7! O primeiro dia de aula nunca é fácil. É assim com todo mundo. Porém, Alvo Severo acha que, para ele, as coisas estão sendo um pouquinho mais difíceis. E, o pior de tudo, e se ele for para a Sonserina? OneShot!

860. *Herança* » by F. Coulomb reviews

Albus Severus Weasley Potter chega à Hogwarts apenas como filho do herói que salvara a todos de Lord Voldemort. Com o tempo, entretanto, começa a mostrar a todos que é muito mais que isso e que possui uma herança preciosa.²⁸⁶

²⁸³ Disponível em: http://www.fanfiction.net/book/Harry_Potter. Acesso em: nov. 2010.

²⁸⁴ HP 1, p. 107.

²⁸⁵ HP 7, p. 585.

²⁸⁶ Disponível em: http://www.fanfiction.net/book/Harry_Potter. Acesso em: nov. 2010.

Severo Snape é a personagem fetiche dos fanficcers: espião duplo, uma sombra sonserina atravessando os dois lados do mundo bruxo. Para a escrita de fanfictions, a persona ideal: de um lado, aspectos bem determinados, como sua personalidade, algumas informações sobre seu passado problemático e o trauma da morte de Lilian, a promessa a Dumbledore; de outro, os vazios sobre seus sentimentos, suas ideias, suas ações. É possível, assim, escrever muitas histórias que se comunicam com o texto original, ao mesmo tempo em que a criatividade não é refreada. No Fanfiction.net, há 59 histórias em que a personagem principal é o Mestre de Poções:

8. *Mamãe*, by Sophie Malfoy reviews

POV Severus Snape. Severus falando sobre sua mãe Eileen Prince Snape e sobre sua morte. Menciona Tobias Snape, seu pai.

12. *Always*, by Lys Weasley reviews

Porque ele sempre amaria Lílian Evans.

13. *Tenebre e Luce*, by Sellene Hight reviews

Mas Snape sente que algo está errado, terrivelmente errado, quando a chama no portão e ela não lhe responde, com o pequenino lá dentro. E para seu desespero, seu mundo caiu em Trevas. E agora? POV Severus.

14. *Uma última missão*, by Miskyt's Darkside reviews

A conversa entre Snape e Voldemort na noite em que Dumbledore morreu.

15. *Eternamente*, by Sophie Malfoy reviews

Severus contando o que sente ... quanto à morte da Lily. Ele fala do Harry também. Espero que gostem..! xD²⁸⁷

A referência a esquemas do texto original permanece, como a acontecimentos que ainda possuem lacunas – caso do assassinato de Severo por Voldemort e uma possível última conversa ou, ainda, onde ele estaria quando Lilian foi morta por Voldemort. Outra forma bastante clara de mostrar que tipo de referência uma fanfiction pode fazer ao texto original é a observação da constituição de imagens pelo leitor. As referências visuais a elementos da série original são muitas e vão desde as

²⁸⁷ Disponível em: http://www.fanfiction.net/book/Harry_Potter/1/0/8/2/0/9/0/2/97/2/. Acesso em: nov. 2010.

características de determinados personagens até a formatação de espaços que na série são apenas mencionados. Como já referi, o Castelo de Hogwarts é pouco descrito: “O caminho estreito se abriu de repente até a margem de um grande lago escuro. Encarapitado no alto de um penhasco na margem oposta, as janelas cintilando no céu estrelado, havia um imenso castelo com muitas torres e torrinhas”²⁸⁸

No parágrafo anterior, a expressão extasiada dos alunos ajuda a completar a *visão*: “Ouviram-se um aooooooh muito alto”²⁸⁹. No decorrer da trama, pouca coisa é acrescentada sobre o aspecto visual externo do castelo, a não ser pelo seu porte gigantesco, a entrada subterrânea e sua *enorme porta de carvalho*. Já internamente, outras informações são acrescentadas à medida que Harry Potter, a personagem principal, cuja perspectiva é acompanhada pelo narrador, circula pelos aposentos de Hogwarts:

Os novos alunos de Grifinória seguiram Percy por entre os grupos que conversavam, saíram do salão principal e subiram a escadaria de mármore. [...] Estava cansado demais até para se surpreender que as pessoas nos retratos ao longo dos corredores murmurassem e apontassem quando eles passavam, ou que duas vezes Percy os tivesse conduzido por portais escondidos atrás de painéis corrediços e tapeçarias penduradas.²⁹⁰

Logo adiante²⁹¹, outro parágrafo trata de descrever os ambientes internos do castelo, com suas cento e quarenta e duas escadas que costumam mudar de lugar, portas que nem sempre são portas e retratos que se mexem nas paredes. Todas essas descrições inserem um alto grau de indeterminação semântica, pela quantidade de esquemas incompletos e por sua característica que foge da realidade conhecida pelo leitor. Assim, tudo é passível de formatação pelo receptor.

O fã, no entanto, tem em seu objeto de culto uma espécie de exemplo do que seria a forma *artística* perfeita, um modelo que ele deve ratificar. Muitos fanficcions de Harry Potter têm o cuidado de não contradizer os esquemas do texto, procurando confirmá-los e, a partir deles, inserir suas concretizações. Dessa forma, as muitas

²⁸⁸ HP 1, p. 99.

²⁸⁹ HP 1, p. 100.

²⁹⁰ HP 1, 113, 114.

²⁹¹ HP 1, p. 116.

torres do castelo de Hogwarts, sua imponência, suas portas de carvalho, citadas no original, servem de referência para o espaço criado nas fanfictions:

À medida que avançavam, já era possível divisar, recortada contra o céu noturno, a imponente silhueta de um majestoso castelo, cujas janelas brilhavam como jóias ao deixarem passar a luz do interior.²⁹²

Mesmo assim, ele descobriu que nada disso tinha o preparado por completo para o seu esplendor e majestade. Enquanto os barquinhos deslizavam pelo lago, desenhando trilhas no formato de “V”s na água opaca, James maravilhou-se de uma forma que talvez fosse até mesmo maior que a de seus acompanhantes, que tinham vindo sem nem mesmo saber o que esperar. Impressionou-se com a completa grandeza do castelo, que parecia escalar o grande monte rochoso.²⁹³

As escadas espirais prateadas que levam ao alçapão da Torre Norte, onde é a sala de aula de Adivinhação²⁹⁴, presentes no terceiro livro da série, sempre estão lá quando os fanficcers levam seus personagens até os aposentos da professora Sibila:

Os dois garotos saíram do salão principal e foram subindo as escadarias de mármore até atingirem o terceiro andar e subirem a escadinha prateada que dava acesso ao topo da torre norte. A sala de sibila estava quente como de costume e antes que ela saísse de seus aposentos para que iniciasse a aula, Rony chegou e sentou na mesma mesinha que Harry e Neville haviam pegado.²⁹⁵

A expressão “como sempre” refere-se ao fato de que, na série original, há a descrição do ambiente como quente: “O calor sufocava e a lareira acesa sob um console cheio de objetos desprendia um perfume denso, enjoativo e doce ao aquecer uma grande chaleira de cobre”²⁹⁶. Respeitando os limites do original, os leitores

²⁹² Disponível em:

<http://fanfiction.nyah.com.br/viewstory.php?action=printable&textsize=0&sid=22676&chapter=all>. Acesso em: nov. 2010.

²⁹³ James Potter and the hall of Elder’s crossing. Disponível em:

<http://elderscrossing.wordpress.com/capitulo-i/>

²⁹⁴ “Como se respondesse à sua pergunta, o alçapão se abriu inesperadamente e uma escada prateada desceu aos seus pés.” HP 3, p. 85.

²⁹⁵ Disponível em:

http://www.fanfiction.net/s/2431462/1/bHarry_b_bPotter_b_be_b_bo_b_bPrincipe_b_bBastardo_b.

Acesso em: maio 2009.

²⁹⁶ HP 3, p. 87.

inserir sua história dentro daquele contexto; dessa forma, é “como se” a história por eles contada fosse uma parte da história original, como se fosse um adendo da história narrada em livro. Se a narrativa não define a localização exata, o fanficcer, fazendo referência ao que foi dito, toma para si a autoridade criadora e define os contornos do castelo de Hogwarts:

Rony e Neville concordaram com a cabeça e já iam encontrando Mione saindo da sala quando Harry passou correndo rumo ao atalho do quarto andar para o sétimo, quando viu o quadro de uma torre de pedra pendurado na parede do corredor da enfermaria, Harry puxou a moldura e uma porta se abriu, revelando uma escada em espiral que levou Harry diretamente até o sétimo andar de frente para o quadro da Mulher Gorda que disse asperamente.

O quadro da mulher gorda, guardiã da Sala Comunal da Grifinória, passa a ser a referência para um espaço existente no ambiente ficcional, que é completado pelo fanficcer, que cria outro atalho para se chegar ao lugar. Da mesma forma, a indefinição sobre a distância entre cada uma das salas, torres e escadarias, permite a que o fanficcer resolva a questão, e as salas de Transfiguração e de História da Magia passam a ser próximas:

Enquanto os três subiam as escadas que levavam ao saguão de entrada, encontraram, Gina e Luna que aguardavam por um colega que as acompanharia até a sala de transfiguração no primeiro andar.
– Nós levamos vocês – disse Harry rapidamente – estamos ainda para a sala de História da Magia é muito perto e assim...²⁹⁷

A utilização de imagens existentes na série, assim, cria um elo de comunicação com o original, incluindo o texto do leitor dentro daquele espaço ficcional, como se ambos pertencessem a uma mesma esfera diegética – como uma conversa. Mesmo que a história criada pelo leitor tenha como eixo um novo esquema de ação, ainda assim as referências ao original estabelecem esse diálogo entre eles. Uma estratégia de constituição de sentido através de referências é a utilização de imagens pictóricas e

²⁹⁷Disponível em:

http://www.fanfiction.net/s/2431462/1/bHarry_b_bPotter_b_be_b_bo_b_bPrincipe_b_bBastardo_b.

Acesso em: maio 2009.

objetos criados pelo texto original, como quadros e estátuas, como o já referido da Mulher Gorda:

Rony e Mione saiam pelo buraco sob o quadro da mulher gorda, Gina entrava apressada junto com um colega quinto-anista. Harry notou que Gina tinha em sua mão uma moeda dourada, que refulgia à luz bruxelante dos archotes. A pequena Weasley piscou para os três que prosseguiram rumo à tapeçaria de Barnabás, o Amalucado.²⁹⁸

Após a aula de McGonnagal, os três foram caminhando para o salão principal. Os três começaram a descer as escadas do segundo andar quando encontraram Gina junto com Luna, que o olhou de forma diferente. As duas se juntaram ao grupo, e chegaram até a estátua de Gregório, o Infeliz e desceram até o andar térreo.²⁹⁹

Fazer referência a imagens pertencentes à esfera original também *autoriza* o fanficcer a criar novos esquemas para sua narrativa sem que, no entanto, sua história se desvirtue do contexto fonte. Assim, se, em *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*, Sir Cadogan passeia por quadros postados próximos à torre norte, ajudando as personagens a encontrarem a sala de Adivinhação, o fanficcer pode preencher essas molduras com personagens próprias:

Os quadros do corredor do andar de cima simbolizavam bem o clima no castelo. Todos os bruxos dos retratos escondiam-se como podiam em suas molduras. Apenas Sir Cadogan vociferava do alto de seu gordo pônei.³⁰⁰

Ou ainda incluir outras estátuas, dessa vez de personalidades reais:

²⁹⁸ Disponível em:

http://www.fanfiction.net/s/2431462/1/bHarry_b_bPotter_b_be_b_bo_b_bPrincipe_b_bBastardo_b.

Acesso em: maio 2009.

²⁹⁹ Disponível em:

http://www.fanfiction.net/s/2431462/1/bHarry_b_bPotter_b_be_b_bo_b_bPrincipe_b_bBastardo_b.

Acesso em: maio 2009.

³⁰⁰ Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/6051123/1/Harry_Potter_e_a_Ultima_Horcrux. Acesso em: maio 2009.

– Tive um sonho estranho, – Gina olhava a estátua de Eurico, O Presbítero e continuou – uma pirâmide roxa, e você estava lá em cima.³⁰¹

Outra forma de fazer referência ao texto original, como no caso das imagens, é através da citação de acontecimentos que não pertencem à realidade da fanfiction, mas somente à série original. Em *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*, Rony e sua família passam uma temporada no Egito; mesmo que esse acontecimento não tenha ocorrido dentro da diegese da história narrada pelo fanficcer, ele a cita como forma de constituir um sentido para sua própria criação:

Harry e Rony arregalaram os olhos diante de tanta informação fornecida pela amiga. – Mione, você continua sendo nosso livro preferido! – exclamou Rony delirante. – Eu vi alguns desses feitiços em pinturas dentro das pirâmides. Lembram-se quando fui ao Egito?³⁰²

Como uma forma que tem por princípio estabelecer interpretações individuais e, dentro do fandom, coletivas, grande parte das fanfictions ainda apresenta questões que têm por princípio estabelecer perspectivas interpretativas dos esquemas do texto. É o caso do enigmático personagem de Severo Snape, cuja dubiedade ainda gera controvérsia e possibilita a que o fanficcer permaneça buscando nas páginas do original as informações que permitam construir o Severo que era um espião de Dumbledore, um comensal da morte, o jovem que amava Lilian Evans e era importunado pelos Marotos. Dumbledore também é uma personagem que exige o retorno ao texto e o cotejo de informações, porque as lacunas sobre ele foram sendo preenchidas por várias vozes – Hagrid, Severo, Rita Skeeter, Doge, Muriel, Aberforthe – e por atitudes contraditórias dele mesmo. Sendo assim, a leitura – compreensão – de Dumbledore ainda envolve um contexto de preenchimento pragmático, em que o leitor precisa resolver a indeterminação.

³⁰¹

Disponível

em:

http://www.fanfiction.net/s/2431462/1/bHarry_b_bPotter_b_be_b_bo_b_bPrincipe_b_bBastardo_b.

Acesso em: maio 2009.

³⁰² Disponível em:

http://www.fanfiction.net/s/2431462/1/bHarry_b_bPotter_b_be_b_bo_b_bPrincipe_b_bBastardo_b.

Acesso em: maio 2009.

No entanto, há poucas fanfics sobre o Diretor de Hogwarts – 10 no total. Embora as possibilidades sobre ele e Severo sejam semelhantes, é fato que os fanficcers preferem escrever sobre o Mestre de Poções. Analisando o conteúdo desses textos, fica mais fácil entender que o motivo está relacionado à personalidade de Snape e, principalmente, ao seu amor não correspondido pela mãe de Harry. Snape foi durante muito tempo *mal* interpretado pelo leitor, conduzido pelo narrador a seguir o desconfiado Harry – que sempre foi maltratado pelo mestre. Porque o herói era hostilizado por Snape e devolvia a antipatia, o leitor foi levado a conhecer apenas o seu lado obscuro. Assim que a promessa e os sentimentos de Snape são revelados, ele se transfigura diante do leitor. Por outro lado, Dumbledore foi sempre admirado por Harry, e a revelação de seu passado diminuiu-o diante do protagonista, porque mostraram questões relacionadas ao seu egoísmo, às suas falhas.

Embora ambos possam ter-se apresentados mais humanos ao final, as motivações de Severo eram ligadas ao amor e ao sacrifício, demonstrando toda a dificuldade de cada uma de suas ações e, ainda, justificando seu comportamento hostil em relação a Harry. Por isso, muitos fanficcers optam por realizar o desejo de Severo, permitindo-lhe momentos de romance com Lilian. A narração em POV³⁰³ é frequente quando se trata de Snape, como se ele tivesse necessidade de se explicar, ganhando finalmente o direito de defesa. Também é comum a narração em primeira pessoa para mostrar o ponto de vista de uma das personagens em relação a seu par, às vezes como um diário. No restante dos textos, geralmente a narração é em terceira pessoa, como o narrador do original, geralmente com muitos diálogos. Nas fanfics, principalmente com o fim da série, o narrador não é tão imparcial quanto o dissimulado contador das histórias da narrativa original, pelo contrário, é dado a indiscrições e, com frequência, expressa os sentimentos das personagens:

Parou diante da entrada da estação de trem e respirou fundo, seus olhos tentando captar cada mínimo detalhe. Havia uma certa reverência na forma como ele atravessou o arco de tijolos e, seguindo sua mãe, se dirigiu à pilastra entre as plataformas 9 e 10.

³⁰³ “Point of view” é a classificação da fanfic em que o protagonista narra os acontecimentos em primeira pessoa.

Tinha passado os últimos 11 anos esperando por aquele momento. Pelo momento em que, enfim, sairia do mundo muggle e iria para o lugar a que pertencia. Tinha certeza de que, ali, encontraria pessoas iguais a ele. Pessoas que entendessem como era se sentir perdido, como se ele pertencesse a uma realidade alternativa - o que não deixava de ser verdade.

Para Severus Snape, King's Cross não era apenas uma estação de trem. Era a promessa de algo que ele jamais tivera até então. Promessa de felicidade, aceitação. De amigos.³⁰⁴

As personagens e o espaço – escola, jardins, lago, floresta, bares, salas escondidas, recantos secretos – são eficientes em ativar a imaginação dos leitores, para concretizar a história e para dar vazão à criatividade, produzindo outras. Os temas que a série original apresenta, aquém do enredo principal – aulas e provas, namoro, amizade – somados à fantasia da magia e à realidade dos conflitos humanos são típicos do universo dos leitores jovens, grupo que mais se debruça sobre o texto, para encontrar lacunas, e sobre o computador, para debater sobre elas e preenchê-las, através da escrita de fanfictions.

Tornou-se evidente, no entanto, a transformação da forma e do conteúdo das fanfics depois do fim da série. Observando, de antemão, que o maior número delas encontra-se classificada entre os gêneros romance, general e drama, já é possível perceber que ainda persiste uma escrita que deseja uma comunicação eficiente com o texto original. Assim, muitos textos permanecem atentos e fiéis à série, buscando vazios para um preenchimento que não invista contra os argumentos da narrativa de Rowling, nem conteste os rumos da história. São os fanficcers para os quais o prazer da leitura se perpetua pela afirmação e pela distensão do texto – estendendo aquele universo ao máximo. A existência de poucas fanfics entre aquelas que desvirtuam o gênero da série original – parody, humor, supernatural, spiritual (nenhuma em sci-fi e western) reforça essa ideia.

Por outro lado, a transformação não se dá apenas na diminuição drástica do tamanho dos textos, mas em seu conteúdo – pequenas histórias não dariam conta de responder à indeterminação da série em progresso. Essas shortfics, drabbles e songfics

³⁰⁴ Disponível em:

http://www.fanfiction.net/s/5713532/1/The_Innocence_of_Childhood. Acessado em: nov. 2010.

agora servem também como uma brincadeira teimosa, de quem não concorda com o fim da festa. A comunicação com os esquemas originais também é uma forma de acordar o texto adormecido, de fazê-lo contar novamente. Também é a maneira de que dispõe o leitor de justificar o valor da narrativa original e de conferir autenticidade à sua escrita, inserindo-o no fandom. Não um fandom qualquer, mas o fandom de Harry Potter, o menino que sobreviveu, como sobrevive sua história na escrita de seus leitores.

^{cxix} SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996, p. 10.

^{cxl} SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

^{cxli} BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009, p. 12, 12.

^{cxlii} SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996, p. 25.

^{cxliii} MASTROBERTI, Paula. *Loucura de Hamlet*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 33.

^{cxliv} AUSTEN, Jane. *Orgulho e preconceito*. Tradução de Celina Portocarrero. Porto Alegre: LP&M, 2010, p. 19.

^{cxlv} AUSTEN, Jane; GRAHAME-SMITH, Seth. *Orgulho e preconceito e zumbis*. Trad. de Luiz Antônio Aguiar. Rio de Janeiro: Intrínseca 2010, p.9.

4 A CRÍTICA: UM OBJETO HÍBRIDO

Esse objeto hipotético é o nosso: uma crítica que, dando-se a ler como texto, desse também a ler outro texto, de modo mais novo e mais rico do que aquele como o líamos antes; que fosse só linguagem, conservando uma função de metalinguagem; que inventasse, no outro texto, novos valores; que fosse ao mesmo tempo transitiva e intransitiva, segundo a leitura que dela se fizesse; que fosse um fenômeno de enunciação ao mesmo tempo em que enunciasse outra coisa; que entrasse numa relação simbólica (de linguagem) e não mais imaginária (de ideologia) com outro(s) texto(s). Tal seria nosso objeto: híbrido, paradoxal, inclassificável, como o sujeito que o produziria: sujeito a cavalo entre dois campos, entre dois mundos, sujeito em crise. Crítico = escritor em crise.

Leyla Perrone-Moisés

4.1 Da interpretação à escrita

Em 1975, Leyla Perrone-Moisés, em sua tese de livre-docência³⁰⁵, trazia à tona uma pergunta então muito pertinente: em que medida a Crítica pode ser exercida através da escritura? Entre os efervescentes debates das décadas de 60 e 70, a autora discutia a possibilidade de uma escritura crítica em que se fundissem as características do discurso crítico tradicional com o discurso poético. Afirmada pela própria condição da literatura moderna, que incluía a reflexão sobre si mesma (linguagem e metalinguagem), essa nova Crítica refletia a transformação por que passava a arte – de representação fiel de uma ideia à produção de diferença – o que mais tarde foi diagnosticado como a passagem da “representação” para a “simulação”.^{cxlvi} Se a literatura deixa de copiar para simular, como explica Perrone-Moisés, rompe-se se a hierarquia entre ela e a Crítica: tudo é simulacro. Surge, então, aquele objeto híbrido de que fala a citação que introduz este capítulo, mais tarde, é incluído nas teorizações do Pós-Estruturalismo: a crítica-escritura.

É esse objeto hipotético – híbrido, paradoxal, inclassificável, décadas depois ainda indefinível – que cerca a discussão aqui promovida, agora num âmbito pós-moderno, porque não é o livro – como agente-manifesto dessa mudança e em cuja história estão traçadas também as linhas diacrônicas da literatura – o suporte desse objeto, mas a rede virtual, a internet. E, se muda seu suporte, o que mais se modifica? Quem é seu sujeito-produtor? O que ele manifesta e com que intenção? Será a intenção desse produtor um critério para incluir seu texto no rol da Crítica, quando, hoje, são tão sutis as fronteiras entre os discursos? Podemos relacionar esse objeto à Crítica, ela própria sem gênero definido desde o nascimento?

³⁰⁵ Defendida na Universidade de São Paulo.

Já Brunetière, prevendo o rumo disforme que tomava seu fazer crítico (literário?), resolvia que a Crítica devia ser sempre chamada pelo mesmo nome, porque sua essência não muda, porque seu objeto é sempre o mesmo. No entanto, para ele, o fazer crítico consistia em julgar, classificar e explicar o texto literário – e a possibilidade de uma fuga desses objetivos reverteria em desnaturalização da Crítica.^{cxlvii} Não ousou comparar o texto objeto deste trabalho – a fanfiction – com aquele texto sobre cujos objetivos Brunetière era tão inflexível, mas pretendo, sim, reeditar a discussão de Perrone-Moisés sobre determinada manifestação crítica – de ato de escrivência a ato de escritura³⁰⁶ – nos moldes do que hoje é possível: a escrita do leitor na internet.

A internet como suporte da escrita – seja ela criativa ou não – vem revolucionando práticas que antes eram exclusivas daqueles que dispunham do fulcro do livro, da revista ou do jornal. Ser capaz de divulgar uma ideia – literária ou científica – equivalia a dispor de um meio físico, que, por sua vez, elevava o sujeito-produtor a outro nível – escritor, jornalista, autor, ensaísta, crítico.

Em *A aventura do livro*, Roger Chartier comenta a modificação do espaço do crítico, papel que, atualmente, pode ser assumido por qualquer leitor de forma espontânea, bastando o *clic* do mouse para anexar sua opinião a um blog, coluna de uma página ou qualquer outro texto eletrônico disponível na internet:

Evidentemente, as redes eletrônicas ampliam essa possibilidade, tornando mais fáceis as intervenções no espaço de discussão constituído graças à rede. Deste ponto de vista, pode-se dizer que a produção dos juízos pessoais e a atividade crítica se colocam ao alcance de todo mundo.^{cxlviii}

Atualmente, posicionar-se em relação ao mundo está ao alcance de todos aqueles que dispõem de um computador ligado à rede virtual. Da mesma forma, qualquer leitor pode publicar seu comentário crítico na internet e, ao ser lido por outros leitores, interferir na interpretação da obra. Desse modo, evidenciam-se as mudanças no papel do leitor frente à experiência da leitura; o gesto de abrir, folhear e

³⁰⁶ Barthes pensava a “escrivência” como um ato transitivo a outro texto (sentido), em que a primazia estava no conteúdo, no que ele dizia sobre algo. A “escritura” não repete, fala, mais pelo foco no “como” é dito, por sua criação formal, do que pelo que diz.

fechar o livro pode equivaler não mais apenas a gerar um significado ou uma possível concretização individual de uma obra, mas ser o início de um processo que pode culminar na transformação do seu sentido e interferir nos procedimentos de sua escritura. A recepção abrangeria a participação do leitor na criação – e não apenas na decodificação – do texto.

E por que pensar essa escrita do leitor como texto crítico? Eis a parábola empreendida – curva que, mesmo em progressão, arrisca voltar ao mesmo ângulo de que partiu, se não encontrar nenhum obstáculo, apenas alguns metros adiante. O caminho seguido pelo projétil toma como estopim a própria afirmação de Perrone-Moisés já citada: a análise de cada uma de suas assertivas acerca do objeto híbrido, cuja existência ela exclamava, serve ora como parâmetro de explicação da tese aqui empreendida – de que a escrita do leitor publicada na internet pode transitar entre o discurso crítico e o discurso poético.

Para Brunetière ou Sainte-Beuve, ou ainda para Barthes, Blanchot ou Butor, (críticos-escritores cujo texto “híbrido” Perrone-Moisés analisa), não foi necessária a definição do signo “crítica”: seus debates giravam fundamentalmente em torno das fronteiras e dos objetivos dessa ação, até mesmo de sua essência – controvérsia essa empreendida por vários críticos. No caso do objeto deste trabalho sequer é possível, se necessário, recorrer ao dicionário – local onde se encontram as palavras em estado de repouso e que, portanto, só se constituem em pólvora se retiradas de lá. “Fanfiction” ainda não repousa, mas podemos assentá-la em breve descanso.

Distante do mundo acadêmico – espaço dos escritores, teórico e críticos – a fanfiction é uma atividade restrita ao universo do fandom – o lugar de quem consome, em contrapartida ao campo da produção, teorização e debate. No entanto, agregando todas as instâncias do campo literário, mesmo que de uma forma amadora, e tornando visível o lugar do leitor, ela acaba por se tornar um campo fértil para as pesquisas do campo da leitura, principalmente de literatura juvenil. É espantoso pensar que muitos desses autores mirins escrevem um grande volume de histórias, alguns com até vinte títulos, páginas e páginas de narrativas criativas, enquanto nas escolas discute-se o declínio pelo gosto da redação e da leitura.

Outro detalhe observável é que a linguagem, diferentemente dos *chats*,³⁰⁷ não contém aquelas abreviações características da comunicação virtual, embora muitos não sejam um exemplo de correção gramatical. Nos resumos e *disclaimers*, espaço de interlocução entre o fanficcer e seu leitor, a linguagem é coloquial, abreviada, por vezes icônica, típica do falar em redes – teclados e telas de computador, smartphone e celular. Os textos das fics propriamente ditos, no entanto, mostram certos cuidados com a linguagem, guardados os hábitos, o conhecimento e a habilidade do fanficcer. Ainda que seja discutível a qualidade desses textos – e aqui certamente não se está falando em literariedade – é visível o esmero na tentativa de atingir essa qualidade. Todos querem ser lidos, e muitos são felizes nesse objetivo, alcançando grande número de leitores e muitos elogios da *crítica virtual*.

As narrativas de Harry Potter tornaram-se o alvo preferido dos fãs-escritores, e há vários motivos que justificam essa primazia. Primeiro, porque Rowling já é a autora que mais vendeu livros no mundo, em torno de 400 milhões³⁰⁸ – o número de exemplares vendidos só é superado pelo da Bíblia³⁰⁹ –, ou seja, seu público leitor é de fato imenso. Em segundo, são os adolescentes que aumentam as listas de fanfics publicadas – a idade média dos autores gira em torno de 17 anos³¹⁰ – justamente os receptores de *Harry Potter*. Como já explicado aqui, as histórias de Rowling se apresentam propícias a versões, já que têm muitos personagens, muitos detalhes e um enredo cheio de ramificações; é possível inventar nomes, palavras e poções mágicas, locais, animais estranhos, bruxos mais estranhos ainda e uma infinidade de objetos esquisitos. E, principalmente, como já demonstrei, a história, apesar de terminada, possui grandes lacunas temporais, como os primeiros onze anos de vida de Harry ou os dezenove anos que se passaram entre a morte de Dumbledore e o capítulo final, o que dá ao leitor perspectivas de criação. O grande número de subenredos também a torna próspera em meios de burlar os caminhos da autora e usar a criatividade para

³⁰⁷ Sites muito populares entre os jovens em que os internautas comunicam-se *on-line* uns com os outros através de salas de bate-papo. A linguagem utilizada nesses diálogos é peculiar ao mundo virtual, composta de abreviaturas e símbolos conhecidos apenas pelos usuários iniciados.

³⁰⁸ Foi o número comentado por Oprah, durante a entrevista que ela fez com J. K. Rowling – ou Jo, como ela é chamada.

³⁰⁹ Foram vendidos 6 bilhões de cópias da Bíblia, aproximadamente. Disponível em: <http://www.potterish.com/fusion2/upload//fullnews.php?id=127>. Acesso em: jun.2005.

³¹⁰ Conforme observei em minhas pesquisas por diversos sites de fanfics.

acrescentar fatos e personagens, dar novo rumo a eles e chegar ao final desejado. É por isso que na maioria dos sites de fanfics os livros de *Harry Potter* alcançam a preferência dos leitores-escritores, porque as portas estão abertas para a sua inferência, o que faz de suas fanfictions o melhor exemplo de uma leitura-escritura.

Se a fronteira entre o escrever e o ler como atividades hierarquizadas temporal e metodologicamente distintas foi, desde a morte do sujeito-criador, há muito rompida, penso que, consecutivamente, é possível pensar num novo processo hermenêutico – se é admissível usar o mesmo nome, seguindo os passos de Brunetière –, que envolva não apenas o ler, mas também o escrever. Esse *escrever*, no entanto, diferentemente do processo semiológico da crítica tradicional³¹¹e, ainda, além da crítica contemporânea³¹², seria uma prática que se arrisca na experiência da linguagem para produzir um novo sentido, esse sim seu objetivo. Dessa forma, compreender o texto significaria preencher seus vazios através de uma leitura-escritura, que aqui passo a chamar de *escreitura* – e seu produtor, o *escreitor*.

O *escreitor* de *Harry Potter*, ávido por preencher os vazios do texto e não satisfeito com o processo hermenêutico tradicional, está transpondo seu imaginário para um fictício próprio que o espaço convergente da rede torna possível. E aqui convém lembrar a primeira assertiva de Perrone-Moisés acerca do objeto híbrido que ela se propunha a analisar: “[...] uma crítica que, dando-se a ler como texto, desse também a ler outro texto, de modo mais novo e mais rico do que aquele como o líamos antes”^{cxlix}. Se o texto da fanfiction preenche os vazios do original, ela colabora com a sua interpretação, como podemos entender através da explicação de uma autora de fanfics, Frini Georgakopoulos, sobre seu processo de estudo dos livros: “Procuro elementos de literatura, como alegorias, presságios, metáforas, destrincho os personagens para entender os temas e ver o que pode acontecer com cada um”^{cl}. Esse processo reflete-se em seus textos, como em *Perdida na multidão*, fanfic que ganhou o

³¹¹ Anterior ao séc. XIX, aquela falada por Brunetière, cujo texto é portador de uma mensagem em que a primazia está apenas no que é dito (e não no *como*). (PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.)

³¹² Aberta aos estudos culturais, acompanha seu objeto, seguindo em linguagem e forma novas expressões, mas que ainda supõe a metalinguagem como objetivo.

primeiro lugar do Hogfest 2007³¹³, em cujo texto Frini relata o desgosto de Petúnia pelo fato de sua irmã, Lílian, mãe de Harry, ser uma bruxa. Desde o primeiro livro da série, é possível perceber que Petúnia não gostava da irmã, mas o relacionamento entre ambas nunca foi descrito. Supor como o amor entre irmãs virou ódio foi a decisão da escritora:

Ao passar dos dias, meus pais ficavam cada vez mais empolgados com o fato de termos uma bruxa na família. Lílian e eu sempre lemos histórias de fadas, príncipes, bruxas, mas nunca realmente achei que esse mundo de fantasia pudesse existir. Lílian lia as histórias para mim e eu ouvia atentamente cada frase dita com empolgação. A certeza na voz de minha irmã era tamanha, que cheguei a pensar que ela mesma havia vivido todas aquelas aventuras. A cada dia que passava, minha casa se transformava: livros diferentes, caldeirões, garrafas com ingredientes para poções e até uma varinha passaram a habitá-la. Antes, eu e Lílian chegávamos da escola e corríamos para contar o que aprendemos para nossa mãe, mas agora isso havia mudado. Eu tentava contar sobre como meu dia tinha sido, mas ninguém ouvia. Eu estava feliz pela minha irmã, tão feliz que queria ir com ela e continuava a deixar a janela do quarto aberta para que, caso a coruja que carregasse a minha carta estivesse atrasada, ela pudesse entrar. Mas, no fundo, eu sabia que isso não iria acontecer. O primeiro truque de minha irmã foi me tornar invisível.

Compreender a razão do ódio de Petúnia como nascido da inveja e da frustração de *não* ser uma bruxa pode não ser a intenção evocada pelo original, mas, se esse é um vazio, é uma possibilidade capaz de permitir ao leitor construir um significado diferente para a obra; no mínimo, ao ativar o imaginário, transformando esse horizonte de sentido em tema, propõe um novo horizonte ao leitor. É comparável às várias e repetidas (e intermináveis, eu diria) tentativas de críticos e leitores de compreender as relações entre Bentinho, Capitu e Escobar em *Dom Casmurro*, tecendo suposições para a eterna pergunta sobre a traição.

Alguns colocaram em prática suas concretizações, como o crítico e escritor Domício Proença Filho e o escritor Fernando Sabino, que publicaram, respectivamente, *Capitu – memórias póstumas* e *Amor de Capitu*, uma atitude característica de fã – que conhece e quer prolongar o texto, seja através da crítica ou da reescritura. Em *Quem é*

³¹³ Concurso de fanfics em São Paulo.

Capitu?, Alberto Schprejer reuniu textos de vários autores – escritores, historiadores, diretores de televisão, jornalistas, atores, professores, antropólogos e demais interessados na obra machadiana – para responder à pergunta título. Alguns nomes dos artigos-contos são reveladores: “Traidora”, “A verdade” ou “Não traíam o Machado”, outros brincam com outras referências – como fez Machado com *Otelo*, de Shakespeare –, como “Capitu ou a mulher sem qualidades” ou “Capitu c’est moi? (a eterna confusão entre escritores e seus alter-egos).

As concretizações daqueles leitores de *Capitu* diferem em *gênero* e *subjetividade*: enquanto Carla Rodrigues debate as questões sociais do texto, recompondo os vieses da crítica – “A feminilidade se transforma no elemento traiçoeiro: das verdades assegurada, das certezas definitivas, da estabilidade”^{cli}, Lya Luft, em texto criativo, leva a traição ao nível do sonho, em que a própria personagem não sabe a paternidade de Ezequiel, seu filho – “Vai ser filho deste meu leito conjugal apaziguado ou de lençóis cheirando a pecado?”^{clii}. Enquanto dividem-se os defensores e os detratores da personagem de *olhos de ressaca*, baseando-se nas linhas – e entrelinhas – do texto, outra leitora, uma fã sem fama, também resolveu *materializar* seu imaginário e deu voz à própria personagem, escrevendo uma fanfic em que *Capitu* conta a sua versão³¹⁴, concretizando sua hipótese interpretativa – crítica – do texto.

Ao criar uma nova história para o texto original, esse leitor-escritor se propõe a construir sua própria exegese – sua escritura também fala *do texto*, porque o interpreta de uma maneira particular. A linguagem, no entanto, é privilegiada sobre a metalinguagem. E voltamos à segunda assertiva de Perrone-Moisés: “[...] que fosse só linguagem, conservando uma função de metalinguagem; que inventasse, no outro texto, novos valores”^{cliii}. Em suas várias formas³¹⁵ – conto, romance, novela, música, história em quadrinhos, etc – a fanfiction se dá a ler como um texto criativo, poético³¹⁶; no entanto, e mesmo não sendo possível negar que ela privilegia a produção de novos sentidos, seu discurso é diferente do discurso literário quando manifesta uma intenção que não a mesma desse (criar um objeto que não tem

³¹⁴ Disponível em:

http://fanfiction.nyah.com.br/historia/13871/Dom_Casmurro/capitulo/1. Acesso em: dez. 2010.

³¹⁵ Explicadas no capítulo 1.2

³¹⁶ Metafórico, literário, em contraposição ao informativo.

equivalente no mundo real). A fanfiction cria um objeto sobre outro objeto e o faz também para falar deste. Seguindo o caminho da crítica-escritura proposta por Perrone-Moisés, “privilegiará a produção de novos sentidos sobre a reprodução de sentidos prévios”³¹⁷. Através da fanfic *Leve-me aos céus*, podemos ilustrar:

Ron pedira emprestado a vassoura de Harry, de manhã, explicando o motivo. O amigo desejou boa sorte para o outro, mas não acreditava que a amiga deixaria de detestar vôos.

Passara a noite bolando algo e por fim tinha algum plano. Primeiro ele subiria aos céus junto a Hermione e faria alguns rodopios com ela, para ver se ela gostava, depois passaria para a sua vassoura (Hermione estaria com a de Harry), Hermione iria tentar dar alguns rodopios e ele ficaria mais embaixo pronto para salva-la caso ela caísse. Parecia perfeito.

Hermione não estava com uma cara boa, e com custo comeu algumas colheres de mingau, acabou preferindo comer uma torrada. Ron, diferente, comeu muito bem e parecia estar ótimo.

- Vamos? – Perguntou animado. Hermione assentiu com a cabeça.

Ambos se dirigiram ao campo de quadribol, Hermione estava morrendo de medo. Viu que Ron carregava a nova vassoura de Harry, que segundo ela ouvira os dois falando, era a última que fora lançada, portanto, ótima. Pararam no meio do campo e Ron montou em sua vassoura:

- Venha. – Mandou Hermione fazer o mesmo.

A garota o fez com contragosto. E antes que ela pudesse dizer que mudava de idéia, Ron subiu. Afundou o rosto nas vestes de Ron, encostando em suas costas. E agarrou com força os braços do garoto. Não queria olhar para baixo, de jeito nenhum. Oh, céus, o que ela estava fazendo? Ela odiava voar, odiava altura e coisas do tipo.³¹⁷

É uma nova história com os personagens da série, aparentemente situada entre os volumes quinto e sexto, embora tenha sido publicada em 08 de março de 2010. Isso é perceptível nas marcas: “Gostaria mesmo que a partida terminasse logo. Se sentiria mais segura, pois com a guerra estourando, ela não fazia idéia de como Dumbledore conseguira liberar as partidas de Quadribol” – ou seja: a guerra já começou, mas Dumbledore está vivo. A narrativa gira em torno da vontade de Hermione em aprender a voar, fato que não é registrado nos livros. No entanto, realmente ela não é *vista* voando com frequência nas histórias – sozinha, nunca –, assim, a explicação para

³¹⁷ Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/5802430/1/Leve_me_aos_Ceus. Acesso em: dez. 2010.

esse fato – o medo de altura – pode ser extensiva à narrativa original, sem prejuízo da coerência e sem romper o vínculo com o verossímil da série. O leitor, assim, apresenta uma possibilidade para uma questão observável no livro, utilizando premissas que corroboram sua *correta* interpretação, como o fato de Rony sempre comer bem em qualquer refeição e Harry estar com uma vassoura último tipo.

Por vezes a palavra “versão” estabelece a intenção do escritor, que, ao contrário do que se poderia supor – uma recriação, uma variação da história ou mesmo a *criação* a partir dos esquemas do texto – é o preenchimento de lacunas temporais ou mesmo a resolução da indeterminação pragmática do texto:

Final Feliz, by Mallu Lynx reviews

Frio. Medo. Escuro. Era tudo o que ele podia sentir longe dela... Só mais uma versão de como Harry e Gina se reconciliaram depois da guerra. Primeira Fic!

Um convite inesperado, by Raquel Mello reviews

Vítor Krum conhece Hermione e a convida para o Baile de Inverno [GoF] Mas ela não aceita tão fácil... minha versão de como e onde eles se conheceram.

Batizado, by MarauderMaHh reviews

Uma fic que se passa no dia do batizado do Harry. Alguém já imaginou essa cena? Bom, aqui está a minha versão. Espero que gostem. Fic SM!³¹⁸

Com o indicativo “versão”, o escritor parece querer apontar para o fato de que sua se história interpõe entre os vazios do texto, firmando sentidos possíveis – transformando o leitor invisível em concretização. Há poucas ocorrências de versões propriamente ditas, em que o enredo da fanfic traça outro caminho que não aquele possível pela constituição lacunar:

Um beijo de adeus, by Ines Potter reviews

Como foi a despedida de Harry e Ginny quando este foi em busca dos Horcruxes? Uma versão diferente da de J.K. Rowling. Short fic.

As relíquias Mortais, » by Renato Pontes do Amaral reviews

³¹⁸ Disponível em:

http://www.fanfiction.net/search.php?type=story&plus_keywords=vers%C3%A3o&match=summary&minus_keywords=&sort=datesubmit&genreid=0&subgenreid=0&characterid=0&subcharacterid=0&words=0&ready=1&categoryid=224. Acesso em: dez. 2010.

Minha versão do livro 7 em 25 caps - Iniciei essa fic em 2007, antes do lançamento do último livro da série porém só a havia publicado em outro site. Depois de 3 anos estou finalmente finalizando-a e resolvi publicá-la no fanfiction.

De qualquer forma, a utilização do termo “versão” já aponta para o grau de relacionamento entre os textos primeiro e segundo, e assim ocorre com outros tipos de relação, cujos níveis vão desde referências mais sutis até a transposição da fábula do original, incluindo personagens, espaço e tempo, caso da fanfiction citada. Como o próprio Barthes sugere, é o grau e o reconhecimento da presença de um texto no outro que acusa a espécie de reformulação que é exercida por uma escritura.

Gerard Genette^{clv} é quem estabelece os parâmetros da *transtextualidade*: “ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos’”³¹⁹. Genette define cinco tipos de relação transtextual: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitekstualidade. Um texto pode apresentar simultaneamente mais de uma espécie de relação com outro texto, caso da fanfiction, que se constitui de forma hipertextual em relação à série original e apresenta características das formas de transtextualidade descritas por Genette.

Genette desenvolveu ideias sobre a transtextualidade que abarcam tanto a perspectiva tradicional que relacionava o intertexto a gêneros ou textos específicos (paródia, citação, sátira, etc.), como a noção mais abrangente de intertextualidade, afirmada por Kristeva³²⁰, que rompia com a ideia da originalidade de toda obra literária e de autoridade para o autor, tornando o intertexto, como já explicitado no capítulo anterior, inerente à literatura.

Para Genette, a relação transtextual se faz em diferentes níveis, desde a questão da paratextualidade, presente nos indicativos extratextuais, até a forma que ele chama de intertextualidade, que pode ser avaliada através da análise das questões

³¹⁹ “Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade.”

³²⁰ “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade” (KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 64.)

intratextuais e que poderia chegar à classificação da *fanfiction* como uma paródia³²¹, por exemplo. Já a relação hipertextual, nesse caso, pode se compreender tanto pelas questões paratextuais, como pelas intertextuais, já que ambas claramente colocam a *fanfiction* numa situação de dependência em relação à narrativa original – hipotexto e hipertexto.

Além daqueles indicativos paratextuais que asseguram a dependência ao texto, de Rowling, outras afirmações dos leitores asseguram a interrelação com a série, caso dos avisos de *spoilers*³²² sobre cada um dos volumes:

Nem penso contar nossos segredos, by Liih Granger Weasley reviews

O que será que Jorge Weasley pensou após a morte do irmão? Contém Spoilers

O Roubo da Espada de Gryffindor, by Nandda reviews

Como foi a tentativa de Neville, Luna e Gina, de roubar a espada. POV de Snape. Spoiler de Relíquias da Morte

Quando você foi embora, » by Paula Renata Milani reviews

Short fic. Contando o que aconteceu com Harry e Hermione depois que Rony os abandonou. Pelo menos, o que poderia ter acontecido de acordo com a minha cabeça. Spoiler 7 livro.

Memórias, by Juh Potter Black reviews O que Gina sentiu após a partida de Harry. CONTÉM SPOILERS DO 7 LIVRO!

A última entrevista, by Magalud reviews

Rowling tenta rebater a entrevista coletiva. As coisas não vão exatamente como ela esperava. DH spoilers!

Imprevisível, by BabyMoreToEnd reviews

Spoilers de Relíquias da Morte. A cena em que Ron volta. Reescrevi como achei que devia ter sido.

A informação de que aspectos do texto original são revelados – e utilizados – na *fanfiction* novamente corrobora a ideia de fidelidade ao original. Convém frisar aqui que nem todos os textos das *fanfictions* são iguais. Entre eles, por exemplo, podemos encontrar modelos de simples intertextualidade³²³ – menos comum –, em que a

³²¹ Os próprios autores de *fanfiction* podem, em quase todos os sites, eles mesmos estabelecer que tipo de relação se dá entre o texto construído por eles e o original, classificando as *fanfictions* como “paródia”, por exemplo.

³²² “*To spoil*” é um verbo que, em inglês, designa “estragar”. “*Spoiler*”, assim, significa aquele comentário que “estraga” o texto, pois adianta fatos da trama que o leitor não conhece, é o típico “estraga prazer”, que rompe o mistério.

³²³ Simples, porque a crítica-escritura, como proposta por Perrone-Moisés, é intertextual por essência.

presença do original se dá apenas por alusão ou citação; ou de arquiteitualidade, em que o leitor-escritor imita a criação de Rowling, recontando a série – como nas versões citadas; ou ainda de hipertextualidade, como o caso do gênero que eles classificam como paródia. Essas últimas são geralmente histórias escrachadas, que pendem para um humor exagerado ou *trash*, que raramente trazem o tom jocoso ou irônico do gênero paródico, aproximando-se mais, geralmente, do pastiche.³²⁴

Por vezes os próprios escritores costumam indicar explicitamente, e até de forma criativa, qual é a relação transtextual³²⁵ de sua criação, que pode ser taxativa, como: “Clichês e furos de enredo para todos aqueles que nos pediram tanto para isso. Deliciem-se!”³²⁶, ou ainda sutil: “Já diziam os antigos: quem conta um conto, aumenta um ponto...”³²⁷.

Além disso, nos *disclaimers*, presentes em quase todos os websites de fanfictions, os escritores devem declarar não apenas que os direitos sobre a história e as personagens pertencem a Rowling, mas em que nível esse *plágio*³²⁸ se dá: “Não tem fim lucrativos e os *personagens são da JK*”³²⁹. Sobre a questão dos níveis de transtextualidade presentes no texto da crítica-escritura, avalia Perrone-Moisés a inviabilidade de mensurá-la:

Perdidas a unidade do texto e a de sua leitura, a Crítica se depara, mais do que nunca, com o problema das relações entre diferentes discursos, entre diferentes textos. Alusões, citações, paródias, pastiches, plágios inserem-se agora na própria tessitura do discurso poético, sem que seja possível destrinchá-lo daquilo que seria específico e original.^{clvi}

³²⁴ Quando me deparei pela primeira vez com a classificação “paródia”, dada pelos fanficcers nos websites, imaginei que justamente ali poderia encontrar a criticidade propriamente dita, que trata o texto na medida de sua significância e, por tal, consegue revertê-la ou descobrir-lhe ironicamente. No contexto do fandom ficcer, “paródia” é “gozação”.

³²⁵ Em *Palimpsestes*, Gérard Genette explora esses e outros tipos de relações transtextuais.

³²⁶ Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/3192220/1/Oitavas_Intenciones. Acesso em: jul. 2007.

³²⁷ Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/3647083/1/bQuem_b_bConta_b_bUm_b_bConto_b_b. Acesso em: jul. 2007.

³²⁸ Utilizo esse termo na falta de outro que proponha uma cópia que não copia, uma imitação que não imita...

³²⁹ O grifo é meu. Disponível em: <http://www.fanfiction.net/s/3300620/1/Veneno>. Acesso em: jul. 2007.

É perceptível, nas sinopses e resumos, que a intenção maior desses leitores-escritores é estar o tanto mais possível atrelado ao texto de Rowling, mesmo quando se trata de contar uma nova aventura ou desenvolver um enredo paralelo. Antes do final da série, havia muitas fanfics cujos títulos começavam por “Harry Potter e”, como no original, casos que justamente fizeram parte do corpus de pesquisa para a dissertação de mestrado. Evidenciou-se, então, que aqueles textos traduziam mais claramente o preenchimento de indeterminações através do processo de escritura, em que os escritores declaradamente desejavam inserir seus textos no conjunto da série, não apenas como mais um volume, mas um seguimento do texto original. Esse tipo de texto praticamente desapareceu no fanfiction.net, onde encontrei apenas três, completos, que foram postados após o lançamento do último volume da série.

Essa situação é um sintoma da mudança de perspectiva da comunicação entre a fanfiction e o texto original, como eu já expus aqui. As lacunas que persistem com o fim da série enviam aos leitores perguntas diferentes que, por sua vez, evocam outras réplicas. Se a resposta do leitor modificou-se em função dos níveis alterados de indeterminação, a motivação para a escrita parece guardar o mesmo desejo de inscrição junto ao fandom e a vontade de manter o diálogo com o texto. Essa aderência entre original e recriação evidenciada na fanfiction pode mesmo fundir os universos de leitura, opinião de uma leitora de *Harry Potter*. Perguntada sobre se gostava ou não de ler fanfictions e respondendo que *não muito*, acrescenta:

Tenho medo de confundir as histórias. Essas que são super bem escritas, parece que você está lendo o livro seguinte. Aí chega o livro, e você não sabe mais se o que leu é o livro mesmo ou da fanfic.^{clvii}

Na maioria dos casos, como os citados, a intenção se faz evidente: escrever uma história cujas perspectivas foram construídas pela representação do leitor acerca da história original – os aspectos esquematizados do texto *Harry Potter* –, acrescentando as possibilidades engendradas por esse leitor para ela – os vazios do texto *Harry Potter*, ou, unindo ambas ações: tudo aquilo que o leitor pensa (imagina, cria, representa) sobre a história. Ou seja, é uma narrativa criativa-transitiva, cujo discurso manifesta a escriteitura.

Diferentemente do discurso literário, intransitivo – porque numa relação transtextual não hierárquica com outros textos, a fanfiction está atrelada a um original, é transitiva, portanto³³⁰. No entanto, porque cria outro objeto e o dispõe a novas representações, estas, independentes do original, tornam-se intransitivas. Dessa forma, evocamos a terceira colocação de Perrone-Moisés; “que fosse ao mesmo tempo transitiva e intransitiva, segundo a leitura que dela se fizesse”^{clviii}. Enquanto submissa a um original, a fanfiction é transitiva, pode ser lida como uma forma de representação particular do original; enquanto linguagem, é intransitiva, pode ser lida como uma nova história. Quanto mais o texto pende para a criação, mais intransitivo ele se torna, havendo, portanto, níveis de transitividade. No caso da fanfiction, ela é explícita, já que a intenção do texto – seu mote criativo – é a referência à obra original.

Uma nova história, mas nem sempre tanto. Na introdução da fanfiction *Primeira noite*, a leitora-escritora Magalud avisa:

Todos os personagens do universo de Harry Potter pertencem a JKR. Não estou ganhando dinheiro, só estou levando-os para brincarem. Eu costumava prometer que iria devolvê-los depois de terminar, mas não tenho certeza de que vou fazer isso. Eles parecem mais felizes comigo³³¹.

Se os personagens estão mais felizes em sua escrita, é provável que novo rumo ela deseje dar a eles. No entanto, não se atreve a tanto, lança-os ao futuro, contando o momento em que o filho de Harry e Gina chega a Hogwarts. Lá, ele encontra Snape, o professor sombrio de Poções:

– Um Potter? Aqui em Slytherin? Quando o mundo enlouqueceu?
Os olhos verdes do garoto se arregalaram quando ele leu a plaqueta no quadro.
– Você é ele! Eu tenho o seu nome!
– Do que está falando?
– Papai me disse que eu tinha o nome de dois diretores, um de Slytherin, provavelmente o homem mais corajoso que ele já conheceu. Você é Severus Snape!
– E você é...

³³⁰ Conforme pensa Barthes sobre os textos de escritura – intransitivos – e de escritura – transitivos. (BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.)

³³¹ Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/3691389/1/Primeira_noite. Acesso em: jul.2007.

- Albus Severus Snape, senhor. Acabei de ser sorteado.
- Você é o filho de Harry Potter?
- Segundo filho. James é o mais velho.
- Claro que ele daria o nome de James ao seu primogênito – murmurou o quadro, com desprezo. – Mas o que ele estava pensando? Albus Severus?
- Ele me disse que o senhor era muito corajoso.
- Suponho que, vindo dele, isso seja um elogio. Gryffindors valorizam muito a coragem. Mas, se você está em Slytherin, você deve valorizar outras coisas.
- O quadro manteve os olhos na criança, que olhava para baixo.
- Eu me lembro de minha primeira noite em Slytherin. Os monitores nos receberam. Então eles começaram a vomitar uma bobajada sobre pureza de sangue. Eu tinha tanta ingenuidade e raiva. Acredito que hoje em dia isso seja passado.
- Sim, senhor. – Albus Severus olhou para o quadro. – Senhor, importa-se se conversarmos de vez em quando?
- Claro que não. Mas seria melhor se tentasse falar com seus colegas de Casa. Não sei como encaram Slytherins em sua casa, mas nem todos somos lordes das trevas em treinamento. Pode confiar nos seus companheiros de Casa. Eles apoiarão você e tomarão conta de você.
- Até mesmo Scorpius Malfoy?
- Fique longe do avô dele, e tudo vai dar certo.
- E pode me falar dos meus avós um outro dia? Papai disse que nunca os conheceu. Mas o senhor frequentou a escola com eles.
- Concordarei em lhe falar sobre sua avó. Fomos amigos. – Houve uma pausa. – Você tem os olhos dela.
- É o que a Vovó Weasley vive me dizendo.
- Você é um Weasley?
- Por parte de mãe.
- O mundo realmente chegou ao fim, garoto. O filho de um Potter e de uma Weasley em Slytherin. – O menino parecia prestes a chorar. – Tenho certeza de que eles terão muito orgulho de você³³².

Sobre o caráter de Snape, a leitora-escritora resolve fazer sua escolha e, para dar credibilidade à sua decisão, dá a Harry o mérito de julgamento: é ele que conta ao filho da coragem do professor na história original³³³. Para entrar em uma das casas da escola, o garoto teve de passar pelo chapéu Seletor, o mesmo por que passou seu pai –

³³² Os nomes estão nos originais em inglês. Disponível em: http://www.fanfiction.net/s/3691389/1/Primeira_noite. Acesso em: jul.2007.

³³³ “Alvo Severo – disse Harry baixinho, para ninguém mais, exceto Gina, poder ouvir, e ela teve tato suficiente para fingir que acenava para Rosa, que já estava no trem –, nós lhe demos o nome de dois diretores de Hogwarts. Um deles era da Sonserina, e provavelmente foi o homem mais corajoso que já conheci.” HP 7, p. 589.

mas dessa vez parece que ele não foi ludibriado! Enfim, embora uma história nova e criativa, que pode ser lida como *outra*, a narrativa de Magalud está em posição de submissão ao texto de Rowling.

A próxima assertiva de Perrone-Moisés complementa essa ideia: “que fosse um fenômeno de enunciação ao mesmo tempo em que enunciasse outra coisa”^{clix}. O discurso da fanfiction se faz enunciação à medida que justamente é a interpretação de um leitor sobre o texto original e, portanto, expõe suas escolhas na conformação da história. Tais escolhas refletem não apenas as relações intratextuais realizadas pelo leitor, mas aquelas que ele estabelece entre o fictício do texto e o seu imaginário, e, portanto, com o mundo e consigo mesmo. Ao mesmo tempo, ao criar um novo fictício, outro mundo textual é enunciado, o que permite que o leitor deste novo texto – a fanfiction – entre em contato com novas perspectivas, aquém daquelas manifestadas através de um discurso de enunciação.

A última qualidade desse texto híbrido precisa ser analisada: “que entrasse numa relação simbólica (de linguagem) e não mais imaginária (de ideologia) com outro(s) texto(s)”^{clx}. Se o texto da fanfiction cria um novo objeto através da linguagem e pela linguagem, certamente ela está em relação simbólica com o mundo e, neste caso, com o texto original. O processo se dá por simulação, preenchimento de vazios e re-criação, esta, numa relação transtextual. A questão segunda, que propõe uma relação não imaginária com outros textos é que deve ser discutida. O acréscimo da palavra *ideologia* como referência para esse imaginário parece significar o entendimento de que é de uma forma palimpsêstica e metafórica que a literatura deve desvelar a ideologia – por isso o rompimento das relações ideológicas (declaradas) com outros textos. Enquanto linguagem e enunciação, nenhum discurso é isento de ideologia³³⁴, mas Perrone-Moisés parece denotar o viés do “acobertamento da realidade”^{clxi}, e daí a linguagem como forma simbólica de tornar visíveis as estruturas da dominação social. Se, na crítica-escritura, o sujeito-produtor se coloca em evidência, arrasta consigo todas as suas escolhas e postulações e, portanto, suas disposições ideológicas. Ao supor uma relação não-imaginária nem ideológica entre o

³³⁴ O conceito de “ideologia”, aqui, remete ao de Bakhtin, para quem “todo signo é ideológico”. (AGUIAR, Vera. *O verbal e o não verbal*. São Paulo: UNESP, 2004, p. 79.)

texto crítico e outros textos, Perrone-Moisés nos leva a pensar, talvez, em um rompimento com um quadro de valores prévios e exteriores ao texto. Esse texto híbrido, crítica-escritura, mostraria o valor do texto que põe em análise com a própria escritura (ou re-escritura desse texto), e não através de juízos e explicações aquém do universo textual. O imaginário a que se refere Perrone-Moisés não é o mesmo proposto por Iser, necessário ao leitor na configuração do fictício, mas, sim, uma cadeia de valores a que ele relaciona o texto durante a leitura. Enquanto transitiva a determinado texto – sempre uma voz ideológica – a escritura certamente põe em evidência seus ideais e valores – ratificando-os ou os negando – e, mais ainda, pode tornar-se o desvelamento do próprio simbolismo do texto, como o faz a Crítica.

Sobre essa questão, podemos afirmar que o texto da fanfiction está longe do discurso crítico tradicional – que se propõe a explicar e julgar³³⁵ o texto. Eis aí a grande dificuldade de relacioná-la, criação original que é, ao discurso crítico. A fanfiction – esse *objeto híbrido, paradoxal e inclassificável* – reúne elementos desse discurso enquanto expressa a interpretação, a concretização do leitor sobre outro texto. Torna-se visível, através da escritura desse leitor, sua análise e sua conformação do texto que procura re-escrever. O texto da fanfiction não traz apenas o tema, suas variações, personagens e ações de *Harry Potter*, por vezes sua linguagem, mas também suas figuras e imagens – e é aqui que se dá o preenchimento por esse leitor-escritor. Se, por um lado, a fanfiction se aproxima do discurso crítico porque ajuda a ler o texto de Rowling – e essa também é uma razão porque proponho tal tese –, por outro, afasta-se desse discurso, porque não permite que apliquemos a outros textos sua escritura.

E é escritura porque seu texto é uma enunciação criativa e única, legível e irrepetível, cujo valor se torna também diferente de outros textos criativos, como o texto literário. Ela sequer se dá a ler como um texto literário, seus leitores buscam em suas linhas mais motivos para pensar e compreender o texto original. É próprio do ato de leitura de uma fanfiction que o leitor seja levado a se dirigir ou a retornar ao texto original, para compreendê-lo e compreendê-la, como é comum na leitura de um texto crítico. No entanto, pensando nas motivações de seu sujeito produtor, cuja intenção

³³⁵ Essa palavra é um tanto perigosa, mesmo para *Harry Potter*. Aqui, quero dar-lhe um sentido de classificar, expressar valores.

primeira é criar outra história – mesmo que ligada de forma palimpsêstica à original –, e, portanto, prioriza a linguagem, proponho pensarmos a fanfiction como uma escritura-leitura – fundida no termo *escreitura* –, e não uma crítica-escritura, objeto de estudo de Perrone-Moisés e cuja prioridade é o conteúdo e não a forma. Enquanto o objeto principal de Perrone-Moisés é a Crítica – então realizada por um “escritor em crise”, a fanfiction, objeto aqui, é produto de uma “leitura em crise” – ambas encontram-se neste “caminho entre dois mundos”, da linguagem, do simbolismo, da criação, mas também da metalinguagem, a interpretação e da enunciação.

Era prevista outra configuração para o mundo *fanficcer* assim que a série chegasse ao fim, talvez a diminuição marcante da submissão aos esquemas do texto – mesmo o desaparecimento desse cuidado. Muitos dos vazios foram preenchidos, e a motivação do leitor-escritor deixou de ser *adivinhar* o que ainda não foi dito. No entanto, se essa escrita do leitor expressa sua análise e concretização da obra, nos moldes de uma *escreitura*, ainda há razão para sua existência, como é possível observar na continuidade das postagens. *Harry Potter* não pode ser chamado de texto aberto, pois sua condição lacunar não é *de princípio*, como o colocado por Bakhtin, conceito para ele sinônimo de abertura dialógica. Por ser um texto infantil e juvenil (agora mais juvenil-adulto do que isso), certamente não tem o tipo de abertura previsto por Bakhtin ao idealizar tal conceito. Certamente esse é um dos motivos que levou os leitores-escritores a criarem histórias que evocam novas perspectivas, outros nós a serem desenlaçados.

A ideia de que as *lacunas* do texto incentivam essa participação peculiar do leitor, motivando-o a interferir na obra, já ronda o trabalho de Maria Lúcia Vargas, que encontrou na opinião de Susan Clerc³³⁶ aquilo que pode significar um impulso para esse tipo de escritura: “a prática dos fãs escritores de fanfiction ainda hoje envolve o esforço em preencher as lacunas deixadas pelos autores das séries, ao mesmo tempo em que conexões entre os episódios são criadas”^{clxii}. Porquanto a autora relida por

³³⁶ Autora do ensaio *Estrogen brigades and “Big Tits” Threads*. (In: BELL, D; KENNEDY, B.M. *The cybercultures reader*. London: Routledge, 2000, p. 217. Apud. VARGAS, Maria Lúcia bandeira. *O fenômeno fanfiction: novas leituras e escrituras em meio eletrônico*. Passo Fundo: UPF, 2005.) Vargas analisa as ideias de Clerc sobre a construção de textos ficcionais por fãs, relacionando essa ideia da motivação pelo preenchimento de lacunas.

Vargas crê em uma especulação por parte do leitor-escritor, que busca imaginar o que poderia acontecer na trama “se” determinado elemento fosse acrescentado, modificado ou eliminado – elemento esse indeterminado pelas lacunas do texto –, tal afirmação nos permite pensar que é viável a proposição de que esse receptor trabalha com hipóteses para o preenchimento dos vazios, acolhendo-as na troca de ideias com os participantes de seu fandom, e na própria leitura dos textos por eles escritos. Dessa forma, podemos supor que o ato de escrever fanfics seria movido tanto pela necessidade de referendar as escolhas desse receptor, como para permitir sua inserção no universo ficcional da obra que estima, elevando-o de uma posição passiva – receber – para o status de leitor-escritor.

Ou crítico-escritor? É necessária a pergunta. Até aqui, buscando elevar a fanfiction a um certo grau de conhecimento, por que não reconhecimento? – embora objeto hipotético, híbrido, paradoxal e inclassificável – não ousei pensar seu produtor dessa forma, sinal de que, provavelmente, as discussões estejam ainda no primeiro capítulo, momento em que o herói mal reconhece seu adversário. Para Barthes^{clxiii}, a principal função da crítica é descrever o funcionamento do processo de significação, desvelando os esquemas do texto que o tornam um objeto estético. Na fanfiction, esse desvelamento torna-se uma nova história, que transporta os aspectos do texto original para outro esquema, colocando-os em evidência.

Esse não-lugar da fanfiction nunca foi uma pergunta se a tomarmos em seu suporte, a internet, lugar em que a ambiguidade, tão festejada na literatura, é a vilã, deusa do efêmero, do transitório: as imprecisões se dissipam nos *buscadores*, as dúvidas encontram o hipertexto, o real faz-se virtual e nada traz certeza alguma. É o próprio suporte que dela pode dizer: que objeto é esse que nasce com propósito diferente dos textos literários – de quem se aproxima pelo decurso da linguagem como fundamento e pela criação de um objeto original – porque fora do livro, porque criação de um objeto *sobre outro*? Que gênero é esse, que se aproxima do discurso crítico enquanto interpretação de um texto original e se afasta dele porque não permite a aproximação com outros textos? Que texto é esse que é escritura enquanto enunciação?

Que se anunciam novas formas de pensar o texto, a literatura, a escritura, não é descoberta recente. Vanguardas vêm, rompem, corrompem, desconstroem, assustam, e desbotam nos armários. Atualmente, nada mais se quebra com o novo, tudo acrescenta, mexe, sacode, recorta e cola. A fanfiction veio, ocupou o seu espaço e não desocupou ninguém. Não perguntou, não fez estardalhaço. Mas o espaço do disco é pequeno para tanto, e isso ninguém supõe: a memória acaba sempre ficando pequena para tanta informação. Para onde ela vai? Para o livro? Comprar mais memória R.A.M.?

Fica ou não fica, serve ao jogo do leitor. Pois é sobretudo jogo, adivinhação e armadilha de leitor para leitor. É uma crítica-jogo, brincadeira-escritura. Se ela analisa, interpreta, preenche e ajuda a compreender – crítica; se ela inventa, enuncia e cria – escritura. Um objeto hipotético com nome e endereço: www...

^{cxlvi} HARAWAY, Donna. A cyborg manifesto_1985. In: SPILLER, Neil. *Cyber_reader: critical writings for the digital era*. London: Phaidon, 2002, p. 108-114.

^{cxlvii} PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

^{cxlviii} CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1999, p. 18.

^{cxlix} PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.59.

^{cl} Entrevista com Frini Gergakopoulos. FINOTTI, Ivan & CALDERARI, Juliana. *O destino de Harry Potter*, p.93.

^{cli} RODRIGUES, Carla. Traidora. In: SCHPREJER, Alberto (Org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 61-74, p. 72.

^{clii} LUFT, Lya. Capitu: pra que saber? In: SCHPREJER, Alberto (Org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 75-82, p. 82.

^{cliii} PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.59.

^{cliv} PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

p. 20.

^{clv} GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006, p. 7.

^{clvi} PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.62, 63.

^{clvii} Entrevista com Carolina Azevedo Di Giacomo. FINOTTI, Ivan & CALDERARI, Juliana. *O destino de Harry Potter*, p.93

^{clviii} PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 59.

^{clix} PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.59.

^{clx} PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 59.

^{clxi} AGUIAR, Vera. *O verbal e o não verbal*. São Paulo: UNESP, 2004, p. 76.

^{clxii} VARGAS, Maria Lúcia Bandeira. *O fenômeno fanfiction: novas leituras e escrituras em meio eletrônico*. Passo Fundo: UPF, 2005p. 22.

^{clxiii} BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 9.

4.2 O esquireitor

“Olhos perscrutando a página, língua quieta”. Foi assim que Alberto Manguel descreveu o leitor no final da década passada, em seu *Uma história de leitura*^{clxiv}. A descrição comparava o leitor contemporâneo à impressão que tivera Agostinho, no distante século IV, da leitura de Ambrósio³³⁷: “Quando ele lia, seus olhos perscrutavam a página e seu coração buscava o sentido, mas sua voz ficava em silêncio e sua língua quieta”^{clxv}. A surpresa do pupilo Agostinho diante do Bispo, seu mestre, calado com o livro entre as mãos, justificava-se: ler significava pronunciar as palavras em voz alta. O sentido do texto só era alcançado se o leitor ouvisse o som de cada uma delas. Hoje, parece-nos estranho pensar que a leitura seja associada ao som como forma de compreensão, embora possamos encontrar pessoas com dificuldade de leitura que pronunciam lentamente as palavras, como fazem as crianças que estão aprendendo a ler.

Toda prática – incluindo aí a leitura e a escrita – pressupõe processos que se transformam pelo exercício, o que facilmente podemos comprovar hoje, quando analfabetos digitais até conseguem ler na tela do computador, mas são incapazes de utilizá-lo como ferramenta para a produção de textos. Assim, muitas pessoas aprenderam a ler os manuscritos que a Igreja mantinha em suas bibliotecas, copiados um a um pelos monges, mas não tinham a habilidade da escrita – desenhar as letras e separar as palavras. A pontuação, aliás, foi inserida muito mais tarde, justamente para auxiliar a leitura, quando ela já começava a ser silenciosa.

³³⁷ Que depois foram canonizados, hoje Santo Agostinho e Santo Ambrósio.

Daniel Olson, em seu *No mundo de papel*, mostra como o aprendizado da escrita – já desde seus primórdios – não apenas promove a inclusão do indivíduo na sociedade e o seu acesso a modalidades essenciais para o exercício da cidadania, como também tem desenvolvido formas de racionalidade e de consciência numa esfera distinta da cultura oral. Olson construiu esses pressupostos sobre a transformação do mundo pela escrita e os modos como ela alterou as estruturas de pensamento e conhecimento a partir da representação desse “mundo *no papel*”, sob dois ângulos: as mudanças associadas à leitura e à interpretação de textos – “que ocorrem no modo como as crianças compreendem a relação entre ‘o que foi dito’ e ‘o que se quis dizer’”^{clxvi} – e seu interesse nas relações possíveis entre as reformas da Igreja, o nascimento da ciência moderna e a psicologia mentalista:

Em um sentido importante, nossa literatura, nossa ciência, nosso direito e nossa religião constituem artefatos da escrita. Vemos a nós mesmos, vemos nossas ideias e nosso mundo em termos desses artefatos. Em consequência, vivemos não tanto no mundo quanto no mundo tal como ele é representado por esses artefatos.^{clxvii}

Para Olson, as diferentes modalidades de escrita não apenas *conduziram* a linguagem oral para o papel: “E o princípio é este: em algum ponto da evolução dos sistemas de escrita, esta passou a preservar e, portanto, a fixar as formas orais no espaço e no tempo”.^{clxviii} Uma forma de distinção entre as formas de falar/ouvir e escrever/ler é a associação entre os modos de preservação da memória: a narrativa mitológica era poética, pois a tradição oral depende da rima e do verso, como uma técnica para a memorização; a narrativa histórica – e a origem da História é associada justamente ao surgimento da escrita – é prosaica, e necessita da lógica e do nexos como forma de fixação – a sintaxe da causa e consequência, do princípio, meio e fim, do sujeito e do predicado.

A escrita, ainda conforme Olsen, não apenas representa o pensamento – cuja forma oral é outra – mas transforma a sua lógica e traz à consciência seus recursos e processos: “A escrita não só nos ajuda a lembrar o que foi pensado e dito como nos convida a considerar um e outro de modo diferente”.^{clxix} A linguagem escrita, o papel e o livro foram os meios para o desenvolvimento da nossa sociedade de uma forma mais

ampla do que o conceito de suporte. Não pudemos apenas preservar a história e o conhecimento através dos livros, mas a forma com que aprendemos a escrevê-los influenciou mesmo nosso pensamento e nossa forma de enxergar o mundo. Daí em diante, a velocidade das transformações foi potencializada.

A prensa inventada por Gutemberg, já no século XV, permitiu a reprodução em maior escala dos livros, que se espalharam pelos quatro cantos além dos muros dos mosteiros. A tradução da Bíblia – sempre o livro mais lido – permitiu o direito a interpretações que não apenas aquela institucionalizada, dada em voz alta durante os sermões em latim. Daí não apenas surgiram outras crenças, mas também a liberdade do leitor, que podia ler e interpretar sozinho, afastado das leituras públicas. Em 1605, Cervantes acrescenta o gênero que vem a se tornar o mais popular: o romance. Seu personagem Dom Quixote de La Mancha, que enlouquece lendo romances de cavalaria, é usado como exemplo daquilo que a leitura pode fazer com as pessoas. Duzentos e tantos anos depois, Ema Bovary, personagem do primeiro romance realista, publicado por Gustave Flaubert em 1857, também não tem um final feliz por acreditar demais nas histórias que ela lia, como *Paulo e Virgínia*.

A leitura já teve funções distintas das que atualmente mantém, instituindo um poder que hoje nos parece mesmo banal. Os escribas eram como sacerdotes; a leitura, próxima à magia – decifrar os signos era como o desvelamento dos segredos da vida. Continuamos a ler para nos informar e conhecer, e continuamos a ler por prazer. E certamente ler ainda é uma forma de poder. Mas a forma como lemos hoje cada vez mais se distancia daquela leitura que Alberto Manguel descreveu no recente ano de 1997^{clxx}. Ainda nos acomodamos com o livro nas mãos ou no colo, silenciosos, voltados apenas para a página de papel, onde lemos os romances, contos, novelas e poemas que nos dão prazer. Mas certamente nossa leitura é influenciada pelas outras – que fazemos da tevê, do cinema, dos outdoors, do conteúdo “rolando” no ciberespaço – e é balizada pelas informações que recebemos o tempo todo, nas mais variadas mídias.³³⁸

³³⁸ Essa frequência de informações que nos *atingem* constantemente transforma a própria disposição para a recepção: “Uma tendência natural, que a professora Giovana Franci chama de ‘ansiedade de interpretar’, faz com que acreditemos que tudo é linguagem, imagens de um vocabulário cuja chave

Depois da escrita, o aparecimento de novas formas de representação do mundo e o surgimento de novas mídias de comunicação também vieram a influenciar os modos de pensar, como nos informa Rodrigo Duarte:

A invenção da fotografia – primeiro meio reprodutível tecnológico no sentido moderno do termo – foi contemporânea do surgimento do socialismo, coincidindo com a crise do padrão da legitimidade na produção da arte e, por conseguinte, com um momento em que toda a função social da arte foi subvertida.^{clxxi}

Se a invenção da fotografia foi capaz de alterar nossa forma de apreender o mundo, transformando nossa concepção de mimese e representação nas artes e promovendo um salto tecnológico no campo científico e comunicacional, potencializam-se as mudanças a partir do advento do cinema. A chegada da sétima arte foi o choque final na passagem do “encantamento” para a “ciência”, simultaneamente a outra espécie de encantamento, com os próprios rumos da arte e do fazer humano, que fixaram os termos da indústria cultural. Rodrigo Duarte, confirmando o cinema como parte de uma nova espécie de cultura de massa, lembra que, para Walter Benjamim, o cinema nascia no contexto de uma sociedade que se tornava cinética – ao mesmo tempo uma exigência e uma inovação, que trocou o *foco* da visão humana sobre o mundo. Conforme Duarte, aquém da questão massiva que Benjamim apresentou em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, ainda assim ele pensava positivamente a alteração provocada pela nova mídia, pois: “[...] o meio tecnológico tinha um impacto inegável tanto sobre a produção quanto sobre a recepção dos objetos estéticos, o que o tornava essencialmente crítico”^{clxxii}.

Essa criticidade, no entanto, não se dá especificamente pela capacidade de *interpretação* do receptor, mas pela reversão do “divórcio entre o posicionamento crítico e o prazer estético no grande público, tendência que se aprofunda quanto menor é o significado social da arte”.^{clxxiii} Ou seja, trazendo a arte para mais perto do cotidiano, como a expressão de ações humanas visíveis na tela, o cinema aproximou o

talvez esteja perdida, ou jamais tenha existido, ou deva ser criada novamente para explorar as páginas do livro universal”. (MANGUEL, Alberto. *À mesa com o chapeleiro maluco: ensaios sobre corvos e escrivinhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 26.)

espectador da representação, tornando natural sua recepção: “Nesse modo, a percepção ocorre não através de contemplação ou reflexão, mas do hábito, daquilo que ocorre de um modo que não exige esforço por parte do fruidor”^{clxxiv}. Ainda hoje, parece mais fácil ao receptor comum a fala sobre filmes do que sobre textos escritos, mesmo quando ambos estão dentro do contexto da cultura de massa.

Atualmente, a tecnologia e os recursos da produção artística e cultural estão ao alcance de grande parte dos usuários de hipermídia – talvez por isso alguns artistas elevem a arte digital ou tecnológica ao máximo uso de ferramentas robóticas, inacessíveis ao consumidor comum – confirmando esse processo de imbricamento entre as esferas de produção e recepção, em que mesmo a arte se dilui no cotidiano. Munidos dessa tecnologia, os hiperleitores fazem da leitura a fruição *naturalizada* de objetos, colocando em evidência a afirmação de Benjamim sobre a relação entre o significado social da arte e a crítica – como interpretação – de seu receptor.

Essa geração *hipertecnológica* que nasceu diante do computador está aprendendo a ler de uma forma não apenas distinta daquela da passagem da cultura oral para a escrita, mas que, ainda, transforma-se sem que tenhamos tempo de pensar sobre ela. Olson destaca o desenvolvimento cognitivo da criança ao compreender a relação de “segunda ordem” no uso da linguagem, que se dá, geralmente, simultaneamente à alfabetização: “as crianças atingiram, ao nível da ‘primeira ordem’, um entendimento do entendimento; o que elas adquirem em uma ‘segunda ordem’ é uma compreensão da interpretação”^{clxxv}. Isso se dá pela apreensão da ‘intenção comunicativa’ e pela noção de subjetividade que ela precisa adquirir, o que ocorre já próximo à adolescência, quando a criança percebe não apenas a distinção entre aquilo que foi dito ou falado e o que se queria dizer, mas também problemas de ruído, ironia e interpretação.

Esse processo descrito por Olson é todo erigido a partir do aprendizado da linguagem escrita – a passagem da comunicação oral para a escrita –, e a forma como ela representa a intenção dos falantes – sem nunca o conseguir em sua totalidade, como seria possível na relação face a face, a partir de feedbacks e da linguagem corporal: “Como a escrita só representa a forma gramatical dos enunciados, é preciso encontrar meios alternativos de sinalizar como eles devem ser interpretados. Esses

meios são primordialmente léxicos; [...]”. Aí entram questões como a compreensão da linguagem figurada, a noção de gênero (textuais) e o uso de estratégias, tanto para escrever como para interpretar, que levem ao sentido do texto.

A partir da realidade em que as crianças estão aprendendo a escrever, a ler e a interpretar – um processo que só tem seu ponto de partida na leitura – através de práticas hipermidiáticas, em que a relação entre sujeito-objeto e predicado e sua representação é distinta, em que a simulação se eleva ao nível da virtualidade, é possível inferir que esse processo já vem sofrendo as influências da “nova sintaxe”. Certamente, volto a dizer, isso não é o caso da escrita e da leitura linear³³⁹ de um texto digital, mas das práticas de hiperleitura – a possibilidade de construir sentidos não apenas na relação *entre* textos mas também em *outras* e *entre* mídias (que exigem outras formas de ler) – e também a socialização das formas e dos meios da interpretação. No final do século passado, Duarte já sinalizava essa transformação nos modos de produção, ainda antes da hipermidialização:

É todo o processo criativo e artístico que está em vias de transformação nesse final de século. A arte se desloca de uma “mimese da natureza”, de uma re-representação do mundo, do objeto ‘natural’ original, para uma arte cujo objeto desaparece tornando-se modelo, permitindo a “simulação” da natureza.^{clxxvi}

As práticas de hiperleitura incluem, por exemplo, a construção de conhecimento pela simultaneidade (virtual) de objetos significantes – imagens, vídeo, mapas, música –, a interpretação mediada por outras leituras – a crítica, o debate on line –, a escrita e a leitura fragmentadas pela navegação no ciberespaço. As estratégias que a linguagem escrita erigiu para dar conta dos atos comunicativos, por exemplo, como o uso de conetivos e pronomes e a pontuação, adquirem outras formas na interação mediada por computador³⁴⁰. O uso de ícones e símbolos em *chats* de conversação é um bom exemplo de como a linguagem adapta-se à prática dos usuários (e ao novo suporte e sua sintaxe). Muitos desses símbolos são, aliás, construídos com

³³⁹ Leitura contínua do mesmo texto, sem o influxo de outros textos em rede.

³⁴⁰ Conforme Alex Primo, “interação mediada por computador” é a relação entre os interagentes nas práticas computacionais. (PRIMO, Alex Fernando Teixeira. *Interação mediada por computador: comunicação, cibercultura, cognição*. Porto Alegre : Sulina, 2007.)

os mesmos caracteres que a máquina de datilografar instituiu e cujo rol, mais tarde, o computador fez crescer: alegria, raiva, medo ou dúvida, afirmação, discordância são feitos através de letras, símbolos matemáticos e de pontuação.

Não são apenas as pessoas conectadas – usuários de computador e internautas – que estão diante de novos objetos de leitura, mas toda a sociedade é afetada pelas novas mídias, mesmo aquele que não tem contato direto com os conteúdos ciberespaciais. Na tela, a interação entre texto, imagem, vídeo, som, invoca-nos a que leiamos várias mídias simultaneamente, construindo significados pela evocação de todos os sentidos: vemos, ouvimos, tateamos, falamos por vezes, respondemos o tempo todo, interagindo com a máquina e com as pessoas de nossa rede social e construindo nossos caminhos de leitura. Mas fora dela, a configuração do ciberespaço continua, basta vermos a profusão de imagens e sons que nos rodeiam, na publicidade das ruas, no formato dos jornais impressos, nos programas de televisão, nos celulares. Se a escrita e a leitura tornaram abstrato nosso pensamento, a hiperescrita e a hiperleitura virtualizam o nosso modo de experienciar o mundo. Nossa leitura deixa de ser uma jornada no tempo e no espaço, controlada pelo objeto livro e suas bem demarcadas linhas, o sentido final na última página, como descreve Manguel:

Ler na tela anula (até certo ponto) a limitação temporal da leitura sobre papel. O texto flui (como os dos rolos romanos ou gregos), desdobrando-se num ritmo que não é determinado pelas dimensões de uma página e suas margens. De fato, na tela, cada página muda de forma sem cessar, mantendo o mesmo tamanho, mas alterando seu conteúdo, posto que a primeira e a última linhas vão se alterando à medida que avançamos, sempre dentro da moldura fixa da tela.^{clxxvii}

Na hiperleitura, os sentidos têm existência volátil, configurada por caminhos virtuais. Como nas redes sociais, simulamos nosso contato com o mundo, e tudo tem de ser ágil, fragmentado, multimidiático, a fim de nos captar em todos os sentidos, para que nos tornemos consumidores vorazes. De um lado, lemos o tempo todo, de outro, informações nos atravessam sem que tenhamos consciência, tempo e capacidade para ler e interpretar, menos ainda de refletir sobre elas. É a geração dos leitores de telas, em frente de cujos olhos textos e mídias escorregam pelo toque já automático do dígito. Nesta leitura, os vazios são preenchidos pelo *imaginário* a que se

chega também pela navegação virtual (muito distante daquela que Jorge Luis Borges parece realizar naquela conhecida fotografia em que ele está de olhos firmemente cerrados³⁴¹), a partir de links para outras mídias e textos, construindo um caminho de leitura bastante diferente daquele que nossa imaginação, sozinha, é capaz de realizar. No ciberespaço, o castelo de Hogwarts já foi concretizado pela Warner, Harry tem a face de Daniel, a verdadeira Estação King Cross pode ser visitada, a Rua dos Alfeneiros não está no mapa de Londres.

A expressão “preencher os vazios” tem realmente adquirido um novo sentido nestes tempos de mídias interativas. Com frequência temos assistido a intervenção dos receptores na transmissão de informações pelas empresas de comunicação: leitores-repórteres enviando fotos e notícias em tempo real – atestando, completando, transformando o conteúdo dado –, leitores resenhando livros em sites de livrarias e comentando suas leituras em blogs – às vezes interagindo com o próprio autor –, consumidores participando da produção – inserindo diferenças nos objetos que consomem. Enfim: o lado de lá da criação – o receptor – marca posições muito visíveis no texto.

“O consumidor está cada vez com mais poder” – disse Cesar Paim ao receber o prêmio de Publicitário do Ano³⁴². Para ele, as empresas de publicidade precisam preparar-se para utilizar as novas tecnologias, não basta “estar” numa plataforma multimídia, é necessário compreender o funcionamento de suas ferramentas de modo a manter um diálogo com o consumidor, que “está gostando de ser ouvido, de estar participando. Ele se sente meio dono da marca e na obrigação de participar”^{clxxviii}.

Consumidor: obrigação de participar. Esse é o caso do receptor de objetos de consumo, de *produtos*, sejam eles bens perecíveis, duráveis ou de entretenimento. Onde a literatura pode encaixar-se nesses termos tão *econômicos*? Antes que o primeiro *peso de papel* seja atirado pelos apocalípticos, reforço que não tenho interesse em discutir as questões que ainda pesam sobre “a arte pela arte”, embora

³⁴¹ Nessa imagem, Borges está com a cabeça levemente inclinada para o alto, com os olhos cerrados, como se, mesmo cego, precisasse apagar a realidade visual para imaginar aquilo que ouve. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/ariel-palacios/110-anos-de-borges/>. Acesso em: dez. 2010.

³⁴² Prêmio entregue em 25 de novembro de 2010 durante a Semana ARP de Comunicação.

elas sejam realmente pertinentes quando anunciamos a entrada da literatura no ciberespaço, onde tudo se transforma em *conteúdo*. É preciso, no entanto, um mínimo de posicionamento sobre esse “estar da literatura no mundo”, estabelecendo os termos da minha “integração” conformada à plataforma em que a literatura converge, como um produto, navegando sob a mesma moeda de toda a informação em bites.

A questão subjaz a interposição entre o sistema literário tradicional e o ciberespacial, este, um produto da era da convergência em que a suposição de um leitor agente é possível. Quando pensamos em literatura, a comunicação entre o livro e o leitor é a mais comum. Embora a influência multimídia, ler uma história – um romance, um conto, uma novela – significa folhear páginas de papel, imaginar, interpretar. A recente tecnologia do e-book mantém-se como ameaçadora do livro, mas é acessível apenas para uma mínima parcela da população, pela necessidade não apenas de adquirir o volume digital, mas também de dispor do suporte de leitura. Por esses motivos, a oferta de e-books em português, por exemplo, ainda é irrisória. Certamente não o será por muito tempo, em razão da velocidade com que as novas tecnologias são adotadas por todas as camadas da população, caso do telefone celular e do computador. Essas filas para adquirir tablets³⁴³ de leitura, como o Kindle ou o iPad, às vésperas do Natal no Brasil, lembram aquelas dos anos 1990, para a compra do aparelho então inovador de telefonia celular que hoje chamamos de “tijolão”, e que em suas versões contemporâneas já ultrapassou em número a população brasileira³⁴⁴.

A Amazon.com, maior livraria on line do mundo, com sede nos U.S.A., divulgou que a venda de livros eletrônicos superou a em papel no segundo trimestre do ano de 2010, justamente quando triplicou a venda do leitor eletrônico Kindle, cujo preço caiu

³⁴³ Dispositivos em formato de prancheta, cuja dimensão é quase toda ocupada por uma tela touchscreen – sensível ao toque – em que os comandos funcionam pelo toque dos dedos ou de uma caneta. Os tablets servem principalmente como leitores, para textos, fotos, música, ou jogos, e, embora já possuam acesso à internet, não dispõem de todas as funções de um computador. Os modelos mais recentes têm um sistema operacional próprio.

³⁴⁴ Em novembro do corrente ano, o jornal O Globo noticiou a marca de 194,4 milhões de aparelhos no Brasil, onde a população totaliza 185,7 milhões. Mesmo que pensemos na probabilidade de que muitas pessoas disponham de vários celulares, ainda assim o número é muito alto para pensar que ele não é um bem que está na bolsa ou no bolso das pessoas mais humildes. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/economia/mat/2010/11/18/numero-de-celulares-no-brasil-maior-que-de-habitantes-923047874.asp>. Acesso em: nov. 2010.

quase pela metade naquele país.³⁴⁵ O kindle, dispositivo criado pela própria Amazon em 2007, teve sua segunda versão disponibilizada este ano, que permite o acesso à internet³⁴⁶, para a leitura de jornais, blogs, websites como a Wikipedia e, claro, para a compra de e-books diretamente da Amazon.com, além de armazenar e tocar arquivos mp3.³⁴⁷ Assim, ele se converte não apenas em leitor de obras digitais, mas em um suporte para a hiperleitura, similar à funcionalidade dos notebooks. Consecutivamente, o acervo de livros eletrônicos deverá crescer para atender a essa demanda, como ocorreu na indústria fonográfica com o lançamento dos CD - players.

A partir daí, o sistema literário deverá sofrer uma transformação, que já não vai estar relacionada apenas com os textos oferecidos em websites e blogs, mas com a leitura de obras digitais oferecidas em rede, em que seus leitores terão à disposição o ambiente hipermídia – para preencher os vazios no imaginário cibernético, para conectar-se a outros leitores, para responder às suas leituras. O livro eletrônico deixa, assim, de ser apenas um texto linear brilhante³⁴⁸, para tornar-se uma das páginas abertas na enciclopédia ciberespacial diante dos olhos do receptor. Enquanto lê *Orgulho e preconceito e zumbis* e compara tela a tela com o original de Jane Austen, o leitor passeia por Hertfordshire no Googlemaps – e descobre que a cidade de Meryton não existe –, assiste à versão cinematográfica de Joe Wright, descobre detalhes da vida de Jane, pesquisa sobre a sociedade britânica do século XVIII, escreve uma fanfiction, comenta uma crítica ao livro, ao filme, à fanfiction...

A disponibilidade de um texto literário integral (e íntegro) em 60 segundos³⁴⁹ na mesma tela em que é possível a hiperleitura é muito diferente do contexto da leitura dispersa do conteúdo de websites, blogs e redes sociais no ciberespaço, onde a ocorrência de textos literários é pequena e, sobretudo, fragmentária e disforme. Ali, consomem-se principalmente trechos de obras, por vezes erroneamente digitados ou

³⁴⁵ Disponível em: <http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/amazon-triplica-vendas-kindle-venda-e-books-supera-livros-papel-579904>. Acesso em: dez. 2010.

³⁴⁶ Através da tecnologia 3G, que utiliza a mesma rede de telefonia celular.

³⁴⁷ Disponível em: <http://www.amazon.com/Kindle- Amazons-Original-Wireless-generation/dp/B000FI73MA>. Acesso em: dez. 2010.

³⁴⁸ Com disse Emmanoel Fraisse, já citado.

³⁴⁹ É a promessa publicitária da Amazon.com.

mal copiados, apócrifos, lacunares.³⁵⁰ Alertando para a problemática da manutenção do quarto poder³⁵¹ nas mãos de empresas midiáticas – poder esse oriundo da estrutura do capital em vez de constituído pelo regime democrático –, que o sustentam justamente através dos meios de comunicação, Rodrigo Duarte expõe a questão da baixa qualidade do conteúdo das novas mídias:

Sob o aspecto da lucratividade do empreendimento, esse aparato dissemina produtos de baixíssima qualidade cujo custo é reduzido ou, pelo menos, não necessariamente alto em termos relativos, sob a alegação de que o grande público deseja apenas entretenimento e diversão, sem levar em consideração qualquer responsabilidade de ordem educacional, formativa ou cultura que seus recursos tecnológicos comportam e até facilitariam.^{clxxxix}

Isso propõe pensar que a possibilidade de uma interação mediada por computador, apesar de sua possibilidade para o aprendizado, o incentivo, o fomento e mesmo a criação do hábito das práticas de leitura e escrita, não seja capaz de contribuir para a formação do leitor, pelo menos não nos moldes que a escola tem desejado formar:

Um leitor permanente e crítico, capaz de escolhas no universo literário, universo esse que lhe é conhecido em suas variantes formais, temáticas e de linguagem, e cujos ideais estéticos lhe são visíveis. Assim: um leitor que escolhe, lê, interpreta, avalia e responde, atendendo a uma necessidade sua e, melhor, tudo isso com o maior prazer.^{clxxx}

Se o prazer, tanto o de ler, quando o de responder à leitura³⁵², como mostram os fanficcers, é o mote para a escrita em rede, em contraposição às leituras impostas pela escola, torna-se ainda mais necessária a reflexão sobre o espaço em que a hiperleitura ocorre. Se não é possível a configuração organizada do conteúdo em rede, pelo menos não nos moldes da construção tradicional de conhecimento, é

³⁵⁰ A exceção são os artigos, ensaios, teses e outros textos acadêmicos disponibilizados pelas universidades, instituições públicas e privadas de educação, ciência, cultura e ONGs.

³⁵¹ Como são chamadas as “instâncias que controlam a comunicação de massa”, de onde advém um aparato cujo poderio é comparável aos outros três – Executivo, Legislativo e Judiciário. (DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 7,8.)

³⁵² Barthes diz: “Escreve-se talvez menos para materializar uma ideia do que para esgotar uma tarefa que traz em si sua própria felicidade”. (BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 17.)

necessário conhecer as práticas contemporâneas de leitura, a fim de adaptar os modelos de formação do leitor, sob o risco de, na cegueira de continuar empurrando o jovem ao livro, perdê-lo para sua interação solitária com o computador. Na mesma medida, também os espaços virtuais de socialização da leitura devem ser analisados³⁵³, como forma de compreender as novas modalidades de recepção, interpretação e crítica que os jovens vêm realizando. Talvez uma maneira coerente seja, enfim, não apenas procurar conhecer a hiperbiblioteca e as redes sociais, mas, e principalmente, receber com otimismo as publicações em e-book, preparando-se para a nova configuração do sistema literário.

O sistema tradicional não deixa de existir, ao contrário, pode ter no ciberespaço um aliado, quando partilha e leva a outras leituras – como faz a literatura, ao captar o leitor para si e depois libertá-lo, transformado, no mundo (também transformado por um novo olhar). No ciberespaço livros são vendidos, resenhados, criticados, oferecidos, apresentados; textos levam a outros textos; autores, textos, leitores e críticos se encontram. As boas histórias sempre serão escritas, a partir de novos contextos sócio-históricos, novas técnicas, choques, fusões e diálogos interculturais, como é possível perceber no uso contemporâneo que as empresas midiáticas fazem da narrativa:

Vivemos preocupados com o rumo do livro e seu conteúdo literário, com a decadência da leitura. No entanto, abre-se aí uma série de possibilidades para os contadores e leitores de histórias, uma nova dimensão do “poder da literatura”. Enquanto os alquimistas³⁵⁴ recriam fórmulas narrativas – enredos, personagens, espaços –, transforma-se também o espaço do literário e do leitor – o leitor mesmo, intérprete e fã da literatura. Parece-nos que temos de declinar da eterna preocupação com o fim do livro e da leitura dos clássicos, quando se nos manifesta a obviedade mais velha que a Bíblia: que as histórias nunca vão morrer.^{clxxxii}

Se a literatura alcançou um volume maior de pessoas a partir das técnicas modernas de impressão e distribuição de livros e mesmo com o jornal impresso – vide

³⁵³ Cada vez mais a arte é que promove o convívio e a interação humana. “A arte é um estado de encontro fortuito”. (BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009, p. 25.)

³⁵⁴ The Alchemists, nota 180.

o nascimento do romance folhetinesco no século XIX – o que pensar das possibilidades a partir não apenas do alcance da rede, mas na disposição de canais de resposta pelos receptores. Nem o livro e menos ainda a literatura serão ameaçados pela tecnologia se soubermos reconfigurar os processos de formação de leitores a partir da inclusão da hiperleitura e da interação mediada pelo computador:

A atual sociedade em rede (Castells, 2002) exige um repensar sobre as certezas que tínhamos sobre a comunicação mediada. De fato, os meios digitais abrem novas formas de comunicação e demandam a reconfiguração dos meios tradicionais ao mesmo tempo em que amplificam potenciais pouco explorados. A instantaneidade dos intercâmbios mediados, as tecnologias de armazenamento e recuperação de informações e a escrita e leitura hipertextuais vêm também desafiar a estabilidade de alguns consensos teóricos.^{clxxxii}

O perfil do hiperleitor pode ser definido pela fusão entre aquele inserido na prática da “interação mediada por computador”, proposto por Primo, e o “leitor imersivo”, descrito por Santaella. O modelo de interação previsto por Primo^{clxxxiii} parte do pressuposto de Raymond Williams, em que tanto deve existir a autonomia de navegação, quanto a viabilidade de uma resposta criativa e não-prevista do usuário, conjecturas que podem ser perfeitamente associadas à leitura e escrita do leitor na internet.

Para Santaella, antes de uma definição sobre esse leitor do ciberespaço, é preciso a observação sobre a multiplicidade de tipos de leitores, tantos quantos os tipos de textos e mídias disponíveis: imagem, fotografia, pintura, texto... Da mesma forma, assim como coexistem as eras culturais por ela definidas – oral, escrita, impressa, de massas, das mídias, digital – também os tipos de leitor não se excluem, e permanecem as práticas distintas de leitura, conforme não apenas os indivíduos e seus modos de ler, mas também os suportes, os contextos e as funções de tais práticas. Assim, convivem o leitor *contemplativo*, o *movente* e o *imersivo*.^{clxxxiv}

O leitor contemplativo é aquele da era do livro impresso, que pratica a leitura intensiva e silenciosa do texto escrito; o leitor movente é o leitor das “misturas

sígnicas”³⁵⁵, e o leitor imersivo, para Santaella, é esse conectado entre “nós e nexos”^{clxxxv}, que coincide com aquele que, aqui, eu chamo de hiperleitor. A principal característica desse leitor é “que navega numa tela”, distinguindo-se pelo suporte em que pratica a leitura. Embora Santaella associe diferentes características a esses três tipos de leitores, eu entendo que a peculiaridade de cada um reside justamente no suporte – texto escrito, multimídia e hipermídia.

Descrevendo o modo de ler do leitor contemplativo, por exemplo, como uma “leitura individual, solitária, de foro privado, silenciosa, leitura de numerosos textos, lidos em uma relação de intimidade, silenciosa e individualmente”^{clxxxvi}, Santaella não afasta a prática hiperleitora, a meu ver, que pode ser realizada dentro desse contexto, quando a conexão com o ciberespaço exclui a socialização com outras pessoas, tornando individual a leitura, como previsto. Mesmo quando insere esse leitor num contexto histórico, praticante de uma leitura laica, “em que as ocasiões de ler foram cada vez mais se emancipando das celebrações religiosas, eclesiásticas ou familiares”^{clxxxvii}, ainda assim não se afasta a possibilidade de uma hiperleitura “contemplativa”. Apenas quando fala na materialidade do suporte: “é aquele que tem diante de si objetos e signos duráveis, imóveis, localizáveis, manuseáveis [...]”^{clxxxviii} é que o leitor contemplativo se distingue dos outros.

Da mesma forma, no caso do leitor movente, foi a definição do suporte – “tiras de jornal” – que o tornou diferente do imersivo, também um leitor de “fragmentos”, “fugaz, novidadeiro, de memória curta, mas ágil. Um leitor que precisa esquecer, pelo excesso de estímulos, e na falta de tempo para retê-los”^{clxxxix}. Essas proposições me fizeram pensar nas diferenças entre as práticas leitoras mesmo dentro do ciberespaço, como minha maneira de ler o texto de Manguel, *Uma história de leitura*, no website Scribd³⁵⁶, que disponibiliza gratuitamente a obra. Durante a maior parte da leitura, mantive a contemplação e o silêncio, tal como se lesse um livro em papel. À medida que encontrava lacunas que não fui capaz de preencher, pelo menos não no modo

³⁵⁵ A que eu chamaria de multimídias e, assim, de leitor multimidiático; para Santaella, no entanto, a multimídia é o suporte – o ciberespaço – e hipermídia é a linguagem.

³⁵⁶ Mesmo tendo o livro em papel, que foi lido e relido, e onde posso ler também as imagens, que não estão na versão digital – e devem ser linkadas de outra forma –, eu optei pela obra digital na ocasião da tese por uma questão muito prática: o recorta e cola das citações. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/6936548/Uma-historia-da-leitura-Alberto-Manguel>. Acesso em: dez. 2010.

como eu esperava, lá se foi a atitude contemplativa, e parti em navegação, por outros textos e mídias – assistindo até a vídeos de Manguel no Youtube³⁵⁷. Pratiquei a hiperleitura naturalmente, porque o suporte em que me encontrava, o ciberespaço, permitiu-me isso.

A leitura contemplativa de um e-book é possível, mesmo que num iPad ou Kindle, em que há conexão com a internet, principalmente porque esses suportes eletrônicos buscam, tecnologicamente, uma aproximação com a prática leitora dos livros tradicionais, superando, inclusive, as limitações do papel – são menos espessos e mais leves, a tela brilha menos, não reflete e pode ser lida à luz natural, mesmo sob o sol (às vezes nem o livro pode ser lido assim), e as páginas não rolam, viram-se ao toque do dedo, mais rapidamente um tanto do que poderíamos lambe o dedo e folhear. No entanto, dificilmente essa leitura vai se realizar de modo tradicional – linear, individual, silenciosa, intensiva –, porque a maioria dos leitores de telas como os e-books são hiperleitores, jovens de agilidade tecnológica e virtual.

Esse é outro ponto de distinção que encontrei, entre a hiperleitura e a escreitura. O hiperleitor navega, e navegando lê, construindo um interminável hipertexto. Essa é a prática leitora mais comum entre os jovens, acostumados, muito provavelmente ainda antes da alfabetização, ao uso da tecnologia do computador e da internet – e do uso de teclados, mouses, softwares e outros dispositivos de entrada e saída de dados conectados ao computador (por cabos ou não)³⁵⁸. A interação do hiperleitor é inerente à navegação: ele precisa erigir caminhos, escolher textos e mídias, comandar o percurso que a máquina (ainda) não pode fazer sozinha. Já sua resposta escrita, na medida em que foi tratada nos capítulos anteriores deste trabalho, ocorre em outra instância, embora esteja associada aos processos de hiperleitura aqui descritos.

³⁵⁷ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=-fuPqOPANgA. Acesso em: dez. 2010.

³⁵⁸ A prática leitora dos jovens é naturalmente hipermidiática, sempre associada a outros textos e mídias. Ele lê um livro e busca referências em músicas e filmes e no diálogo com seus pares. Quando dispõe do ciberespaço, é lá que ele vai buscar todas essas referências.

Do mesmo modo que o hiperleitor não é um escreleitor quando não pratica uma escrita a partir, e ainda como prática auxiliar, da leitura³⁵⁹ – lendo e reescrevendo um objeto a partir de modalidades intertextuais e intermediáticas –, também não é necessária a hiperleitura para a escreleitura, pois sua prática é possível fora do ciberespaço. É o caso da escrita de fanzines, quadrinhos e revistas em papel e dos diários tradicionais, quando neles se desenvolve uma escrita criativa que chama outro texto para a conversa. O fanficcer é um escreleitor, assim como os fanartistas, e também é um hiperleitor, à medida que constrói significados e publica seus textos em rede³⁶⁰. Os blogueiros, que misturam suas leituras e escrituras hipermediáticas são hiperleitores, e muitas vezes escreleitores, justamente por sua escrita híbrida, que agrega intertextos, intermídias e subjetividade, evocando textos para criar outros.

É a partir dessa prática escreleitora que eu observei através da escrita de fanfictions, no entanto, que desenvolvo outra ideia, sobre a inserção da escreleitura como constante desse novo sistema literário do ciberespaço, em que convergem as mídias, confundem-se as instâncias, hibridizam-se as linguagens, os gêneros e os textos. Aqui, a proposição de hipermídia, hiperleitor e escreleitura. A hipermídia reúne as instâncias do autor, do texto e de seu suporte, o hiperleitor é o leitor conectado, e a escreleitura, a resposta, híbrido de interpretação e criação. Esse sistema não exclui o sistema literário tradicional, tampouco aquele praticado no ciberespaço a partir daquela interação em que não há uma resposta materializada, um novo objeto, criativo, nos moldes daqueles construídos pelos fãs. No entanto, como na convivência entre mídias – disco e cd, televisão e internet –, não sabemos até quando os sistemas vão coexistir, sem que a inovação dê fim às velhas formas, à medida que a hiperleitura se torna a prática corrente de interpretação do mundo; talvez mesmo o livro em papel – enquanto ele durar – passe a ser não apenas lido diferente, mas também escrito para o hiperleitor.

A partir da observação de que a prática escreleitora é mais frequente entre os jovens e, ainda, de que os objetos de leitura estão, em sua maioria, inseridos na

³⁵⁹ Para resumir e lembrar: a escreleitura chama outro texto, referencia-o, como forma de criação, constituindo, aí, também formas de interpretação.

³⁶⁰ A interação mediada pelo computador no fandom é uma prática hiperleitora, pela sua constituição convergente, como descrito no capítulo 3.

cultura juvenil – literatura, música, filmes voltados para esse público –, como é possível constatar já desde os títulos dos originais lidos pelos fãs, também é admissível associá-la ao adjetivo juvenil, propondo a configuração de uma nova espécie de leitura – a *escreitura* – que promove o leitor juvenil a essa espécie diferente de crítico – o *escreitor* –, inserindo-o no seu próprio sistema literário no ciberespaço.

Do mesmo modo que a hiperleitura subverte o sistema literário tradicional, pela coincidência entre os espaços da produção e recepção de textos, a *escreitura* pode configurar-se em uma modalidade de crítica que, de um lado, erige-se no contexto da hiperleitura e, de outro, insere uma *interpretação* juvenil naquilo que poder vir a ser o sistema literário juvenil. São, portanto duas teses aqui desenvolvidas, a primeira, e mais ampla, é a de que o sistema literário se altera com a inclusão do livro digital a partir de sua leitura no ciberespaço – ambiente em que a prática hiperleitora é possível. Aí, temos um modelo parecido com o sistema tradicional (autor – texto – leitor – crítica), que passa a incluir a hipermídia, alterando também a configuração da instância do leitor: autor – hipermídia – hiperleitor – crítica. Nesse caso, a nova configuração se dá, como já descrito, pela “convergência de mídias” (hipermídia) e pela “interação mediada pelo computador” (hiperleitor). De resto, permanecem as histórias sendo escritas pelos escritores – em seu trimilenar sentido.

A outra tese parte da observação do perfil do fanficcer e em que medida ele é um hiperleitor juvenil e são juvenis os textos que ele lê. Embora existam muitos fanficcers adultos, principalmente mulheres, que produzem as fanfictions do gênero slash, ainda assim o panorama ficcer é claramente mais juvenil do que adulto ou infantil. Outra evidência são os títulos das obras que estão entre os primeiros lugares como originais para a *escreitura*:

Harry Potter (490,315)

Twilight (170,305)

Lord of the Rings (44,196)

Maximum Ride (12,026)

Percy Jackson and the Olympians (10,685)

Phantom of the Opera (9,507)

Warriors (9,146)

Song of the Lioness (8,065)

Gossip Girl (7,534)

Chronicles of Narnia (7,164)

São todas obras destinadas ao público juvenil – embora lidas por crianças e adultos – e estão entre suas preferências e são os mais encontrados – e vendidos – nas estantes juvenis. A única exceção entre os títulos é *O fantasma da ópera*, talvez aí um motivo para outro tipo de investigação sobre a prática de leitura juvenil. *Maximum ride*, de James Patterson, escritor de ficção policial, suspense e literatura juvenil – caso dessa história de jovens que são uma mistura de humanos e pássaros –, ainda não tem versão em português; *Warriors* são os *Gatos guerreiros*, da autora Erin Hunter; *The song of the Lioness* também é uma série juvenil ainda sem versão em português, composta por quatro volumes escritos por Tamora Pierce. Os outros títulos são já bastante conhecidos no Brasil, como o *Senhor dos Aneis*, *Crepúsculo*, *Gossip Girl*, *Percy Jackson* e *Crônicas de Nárnia*. Todas as narrativas têm como protagonistas personagens jovens – garotos e garotas que migram para as fanfictions na voz de seus fãs, profundamente identificados com suas vidas e fantasias aventurosas.

No panorama dos fóruns de discussão³⁶¹ do Fanfiction.net, pequenas alterações na lista dos números: *Harry Potter* e *Crepúsculo* permanecem em primeiro e segundo lugares – 713 e 449 fórum formados, respectivamente – e seus números são bem superiores aos seguintes: *Warriors* em 3º (163), *Percy Jackson* em 4º (156), *Senhor dos Aneis* em 5º (77). Ainda daquela lista, o 7º, 8º e 10º lugares ficaram com, respectivamente, *Maximum Ride* (73), *Crônicas de Nárnia* (29) e *Fantasma da Ópera* (27), porque o sexto e oitavo lugares são de *Hunger Games* (73) e *Artemis Fowl* (41). 13º e 14º lugares na lista de fics, com, respectivamente, 4.284 e 3.433 textos. A coincidência em 8 dos 10 casos, entre número de fanfictions e número de fóruns (apenas *Gossip Girl* e *The song of Lioness* ficaram de fora), mostra como a escreitura está associada à discussão dos textos originais. Por outro lado, as diferenças entre as

³⁶¹ Espaço de debate sobre os textos – originais e escreituras –, em que um leitor abre a discussão, dando-lhe um tópico inicial e tornando-se responsável por ela – o administrador. Para entrar no debate, os leitores devem logar no site, inserindo seus comentários.

posições na lista podem mostrar que nem sempre um texto que estimula a escrita pode conter temas e questões que provoquem, no mesmo nível, o debate.

Também é fácil identificar as vozes juvenis nos fóruns de discussão sobre *Harry Potter*, como no Fanfiction.net, além das fotografias que eles postam de si mesmos! No brasileiro “A Sala dos comentários”, a idade média é de 17 anos, a mesma dos fóruns em língua inglesa. Neste fórum, tópicos em que os participantes de apresentam, pedem ajuda para escrever suas fics ou mesmo dicas sobre a utilização do site, debatem as fics e pedem dicas, sobre histórias originais, versões e traduções brasileiras de fics estrangeiras e, sim, dicas de outros livros:

Não tenho nada pra fazer...

E queria ler um livro. Tem jeito melhor pra passar o tempo? (Certo, não respondam) Então, será que dá pra alguém indicar um?

Escrevam o que vocês estão lendo, ou qual livro vocês gostariam de recomendar. Assim como as de fanfictions, indicações de livro *nunca* são demais.

- Lembre-se de indicar o TÍTULO, o AUTOR (o GÊNERO, se conseguir definir) e, de preferência, fazer um breve resumo da história.

E, claro, sintam-se à vontade para discutir os livros!

Obrigada a Lara pela idéia do tópico! :)

#

* Por favor, tentem não fugir do assunto LIVROS.

A série *Harry Potter* volta a ser um caso particular, não apenas porque figura em primeiro lugar em ambas listas – *Crepúsculo* está em segundo nas duas – mas porque a quantidade de fanfics e fóruns é extremamente superior em relação aos outros. Nos fóruns sobre *Harry*, o que impera é o debate sobre as próprias fanfics: sua relação com o original, na medida em que corrobora as interpretações ou corrompe os ditos do texto, a constituição dos personagens e a inclusão de outros, a formação de casais, as perspectivas criativas para as lacunas temporais e os novos enredos. A interpretação da série dá espaço à interpretação das fanfictions, e o debate crítico prossegue, nos moldes da prática da pós-produção referida por Bourriaud: “criar é inserir um objeto num novo enredo, considerá-lo como um personagem numa narrativa”^{CXC}.

Justifica-se, assim, o exemplo da série *Harry Potter* como forma de mostrar as práticas contemporâneas do leitor juvenil, sinalizando para as evidências de uma transformação na instância da recepção – o escreitor –, e sua produção – o texto híbrido e paradoxal definido no capítulo anterior. Da mesma forma, essas mudanças estendem-se à estrutura do sistema literário, a partir da configuração hipermediática do espaço de leitura, das implicações na produção de textos e, finalmente, nos modos de ler do hiperleitor.

O escreitor é apenas uma figura neste hipercenário em que se transforma o globo. A sua associação com o leitor juvenil é coerente quando pensamos o quanto o consumo de produtos culturais está relacionado a práticas hipermediáticas – nas telas do ciberespaço, do smartphone e da futura televisão interativa – equipamentos amplamente utilizados por jovens e foco da publicidade contemporânea. O recente consumidor jovem imbrica-se ao hiperleitor, e não é à toa que figuras midiáticas em relevo sejam cada vez mais jovens, como são seus fãs. Em 2010, o jovem criador do Facebook³⁶² foi escolhido “personalidade do ano”, pela revista *Time*, que justificou: “Mark Zuckerberg foi premiado por conectar mais de 500 milhões de pessoas e mapear as relações entre elas; por ter criado um novo sistema de compartilhamento de informações e por ter mudado a forma como vivemos hoje”.³⁶³

As transformações que ora ocorrem, na passagem da cultura escrita para a hipercultura, estão, portanto, profundamente arraigadas às práticas de comunicação e ao consumo – seus suportes, suas disposições e seus agentes –, o que coloca em evidência a figura do jovem – potencial prosumidor, usuário, internauta, cibernavegador, hiperleitor e escreitor. Aos 26 anos, Mark fez de sua própria personalidade uma figura transmídia, personagem principal do filme que narra a trajetória de criação de sua rede social, que como diz a *Time*, mudou “a forma como vivemos hoje” – talvez ainda não, mas a escrita levou bem mais tempo do que os seis anos do Facebook, os treze da série *Harry Potter* e os trinta e poucos da internet.

³⁶² Estima-se que, em cada doze pessoas do planeta, uma tenha seu perfil na rede social criada por Mark.

³⁶³ Disponível em: <http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2010/12/criador-do-facebook-e-eleito-personalidade-do-ano-da-revista-time.html>. Acesso em: dezembro de 2010.

-
- clxiv MANGUEL, Alberto. *Uma história de leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 59.
- clxv MANGUEL, Alberto. *Uma história de leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 58.
- clxvi OLSON, David R. *O mundo no papel*. As implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita. São Paulo: Ática, 1997, p. 13.
- clxvii OLSON, David R. *O mundo no papel*. As implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita. São Paulo: Ática, 1997, p. 10.
- clxviii OLSON, David R. *O mundo no papel*. As implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita. São Paulo: Ática, 1997, p. 12.
- clxix OLSON, David R. *O mundo no papel*. As implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita. São Paulo: Ática, 1997, p. 12.
- clxx MANGUEL, Alberto. *Uma história de leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- clxxi DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 23.
- clxxii DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 24.
- clxxiii DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 25.
- clxxiv DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 27.
- clxxv OLSON, David R. *O mundo no papel*. As implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita. São Paulo: Ática, 1997, p. 145.
- clxxvi DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 29.
- clxxvii MANGUEL, Alberto. *À mesa com o chapeleiro maluco: ensaios sobre corvos e escrivatinhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 83.
- clxxviii Jornal Zero-Hora, sábado, 04 de dezembro de 2010. P. 30.
- clxxix DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 7,8.
- clxxx PELISOLI, Ana Cláudia Munari Domingos. "Coisas que penso que sei". In: COENGA, Rosemar (Org.). *Leitura e Literatura Infanto-juvenil: redes de sentido*. Cuiabá: Carlini e Caniato, 2010, p. 285-290, p. 286.
- clxxxi PELISOLI, Ana Cláudia Munari Domingos. O poder de uma boa história. *Zero-Hora*, Porto Alegre, 23 set. de 2010, Artigos, p. 23.
- clxxxii PRIMO, Alex Fernando Teixeira. *Interação mediada por computador: comunicação, cibercultura, cognição*. Porto Alegre: Sulina, 2007, p.9.
- clxxxiii PRIMO, Alex Fernando Teixeira. *Interação mediada por computador: comunicação, cibercultura, cognição*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- clxxxiv SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no ciberespaço*. O perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.
- clxxxv SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no ciberespaço*. O perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004, p. 19.
- clxxxvi SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no ciberespaço*. O perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004, p. 23.
- clxxxvii SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no ciberespaço*. O perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004, p. 23.
- clxxxviii SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no ciberespaço*. O perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004, p. 24.

^{clxxxix} SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no ciberespaço*. O perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004, p. 29.

^{cx} BOURRIAD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009, p. 22.

UMA IDEIA EM TRÊS TEORIAS

Um dos fatos mais dramáticos da escrita na Renascença foi o impacto que teve quando, indevidamente, os textos chegaram às mãos dos leitores comuns, as pessoas erradas.

David Olson

“Na era dos tablets”^{cxci}, esse é o título da reportagem de capa do “Caderno de Informática” da edição de 26 de dezembro do jornal *Zero Hora*, onde se noticia a transformação do estilo de vida das pessoas a partir do sucesso de iPad e companhia. Esses primeiros usuários dos tablets, informa o texto, estão utilizando o dispositivo como um substituto do laptop, da televisão e da mídia impressa e, pela conexão e convergência em tempo integral, eles veem mais vídeos, mais notícias e mais conteúdo on line que o restante da população. Eis os ledores de telas³⁶⁴, usuários de tecnologias cuja interface exige a leitura incessante de um texto brilhante para onde converge a hipermídia. Não pude deixar de, em uma longa retrospectiva, imaginar as pessoas que obtiveram uma das 180 edições da Bíblia que Gutemberg³⁶⁵ levou quase cinco anos para imprimir, entre os anos de 1450 e 1455, ou uma das traduções do mesmo livro para o inglês, em 1521, que levou o sacerdote William Tyndale para a fogueira, ainda antes de Martin Lutero dividir a Igreja com a sua versão em alemão. As pessoas

³⁶⁴ De que já falei neste trabalho e em artigo no mesmo jornal. (PELISOLI, Ana Cláudia Munari Domingos. O poder de uma boa história. *Zero Hora*, Porto Alegre, 23 set. de 2010, Artigos, p. 23.)

³⁶⁵ Ainda existem 49 volumes da Bíblia de Gutemberg, chamada de B42 – porque todo seu texto é dividido em 42 linhas por página. A versão digitalizada pode ser “folheada” em: http://www.humi.keio.ac.jp/treasures/incunabula/B42/keio/vol_1/2/html/000a.html. Acesso em: jan. 2011.

“erradas” – na versão de quem pretendia que o conhecimento fosse controlado por um seletivo grupo –, os leitores comuns – que leem pelo prazer de que falava Barthes –, passaram a ler, como passaram a ler esses leitores de tablets, simulando a vida que desliza numa tela, por enquanto apenas um recurso técnico:

A história dos modernos meios de comunicação de massas começou com o livro impresso que, no início, não passava de um simples recurso técnico para a reprodução do mesmo estoque de textos que já havia sido extensivamente recopiado em manuscritos. Foi só gradualmente que a nova técnica levou a uma mudança de conteúdo.^{cxcii}

A palavra “conteúdo” funciona bem para explicar o que vêm se tornando os textos que circulam em hipermídia, mas essa é uma conclusão em progressão, que talvez possa mesmo chegar a supor uma nova Renascença, em que o humanismo seja a contraposição para a digitalização da vida, e Marshall McLuhan, o Aristóteles constantemente chamado para explicar o nascimento de uma poética digital – as implicações das transformações dos meios de que ele foi o profeta. Para Francisco Rüdiger, é contestável a ideia de que a razão supera a imaginação como capacidade criadora nos dias atuais; a humanidade, ao contrário, parece estar fazendo uma espécie de caminho inverso àquele da passagem para o Racionalismo. Ele defende que existe, na formação da tecnocultura contemporânea, uma *espécie de ideologia*, que ele chama de imaginário (*tecnológico*):

O triunfo do imaginário tecnológico que assistimos [sic] hoje em dia não é um apêndice ou suplemento do processo de imposição desse poder em que tantas tecnologias colaboram: trata-se de algo que, embora não possa ser comentado aqui no tocante a sua gênese e forma de atuação, é capaz de produzir efeitos tangíveis na maneira como nós pensamos, produzimos socialmente, mediamos tecnicamente e experimentamos visceralmente nossos corpos [e nosso mundo, acrescentaríamos].^{cxci}

Concordando com Rüdiger sobre a possibilidade de estarmos vivenciando um retorno aos impulsos míticos da Idade Média – agora numa perspectiva digital –, é possível relacionar o pensamento *materialmente determinado* pelas novas tecnologias a um novo livre arbítrio a que o homem *impõe* a si mesmo, como um *direito* adquirido em vista de sua potencialidade criadora. Subtraindo a utopia de um éden cibernético,

a criação de mitos coletivos persiste em nossos dias através da interação tecnológica, esfera em que as relações sociais, que tanto a subjazem quanto a possibilitam, adquirem forma e sentido ainda distantes da análise crítica. Já é possível, no entanto, minimamente, prever outra mudança de conteúdo.

Nem ao extremo do pensamento *tecnófono*, nem ao do *tecnófilo*^{cxciV}, o caminho é o da visão perspectiva, uma linha que tangencia, não o círculo do eterno retorno, mas uma espiral, em que por vezes as bordas se tocam³⁶⁶. Há uma transformação em curso, cujo fim sequer o meio termo do humanismo tecnológico é capaz de prever, que atinge profundamente o domínio do pensamento e sua expressão: as formas de escrever e ler (ou reescrever) o mundo.³⁶⁷ Já em 1996, Santaella observava as “mutações que as mídias têm provocado nas formas tradicionais de cultura”^{cxcv} e hoje, quatorze anos depois, vivemos em torno das conexões – com instituições, empresas e pessoas – que a tecnologia das novas mídias nos possibilita realizar. Vivenciamos uma época em que as práticas humanas cada vez mais demandam a comunicação – entre homens, entre instituições, entre máquinas –, e, dentro desse contexto, a cultura, que tem nas práticas comunicativas sua essência, torna-se mais uma forma que convoca essa interrelação ao limite, em que o efeito dos objetos culturais parece ser o de justamente demandar a participação e a resposta de seus interagentes.

Esse evento, que pode parecer apenas uma variação nas formas de expressão e de relacionamento é, sim, uma transformação na esfera do tempo e da distância, na perspectiva do homem diante dos fatos, de si mesmo e do outro. Tal mudança simultaneamente *sucede* dos modos de ler – em seu sentido amplo de diálogo entre o homem e seu espaço – e implica uma constante influência sobre as novas práticas de leitura. Ou seja, nossas formas de ler também têm um sentido sobre o que lemos,

³⁶⁶ “Porque o passado sempre ressurgue com uma volta a mais no parafuso.” (VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 33.)

³⁶⁷ Manguel diz que o ato da escrita se confunde com muitas outras atividades que se utilizam da palavra: “enumerar, anotar impressões, ensinar, informar, noticiar, conversar, dogmatizar, resenhar, engambelar, fazer declarações, anunciar, fazer proselitismo, dar sermão, catalogar, informar, descrever, ‘brifar’, tomar notas”; e nós podemos acrescentar: ler. (MANGUEL, Alberto. *À mesa com o chapeleiro maluco*: ensaios sobre corvos e escrivainhas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 96.)

parafrazeando, em outros termos, a famosa frase de McLuhan³⁶⁸. E nossas práticas culturais estão imbricadas com nosso modo de pensar:

Equipada a sociedade com um sistema de escrita ótimo, isto é, capaz de preservar o registro de tudo que podia ser dito, estavam criadas as condições para a evolução de uma nova forma de discurso, e portanto, de pensamento baseado agora na escrita. A cultura baseada na escrita dependia não da memorabilidade mas de princípios declarados, da definição explícita dos termos, da análise lógica e de provas detalhadas. O resultado foi o fim do ‘encantamento’ e o começo de uma nova concepção do mundo.^{CXCVI}

Do leitor que precisava do corpo para desenrolar o papiro e, depois, só precisava de uma mão para segurar o códice e o livro impresso – que ele aprendeu a ler silenciosamente, passando a língua na ponta do dedo – a esse leitor que mal move a mão, na então rolagem da tela, existem muitos séculos de distância, mas um mesmo conjunto de percepções que certamente estão se adaptando às novas tecnologias. Dificilmente um cidadão pode hoje prescindir de todo esse aparato tecnológico, seja no serviço público, no banco, na roleta do ônibus, no posto de gasolina ou no mercado. A questão aí seria pensar quais habilidades estamos transformando (ou perdendo?) ao adaptar ou adquirir outras. E essas habilidades, adquiridas ou perdidas, dizem respeito ao nosso modo de perceber – ler – o mundo.

No contexto desse debate sobre a transformação do homem e da sociedade, certamente haverá longas conexões com as novas práticas de leitura e extensas digressões, como a que eu fiz até a B42, até o momento em que o livro em papel foi-se tornando artigo de museu, como o papiro. Então, finalmente chegaremos à era dos tablets, e da leitura em tablets: a hiperleitura. O tema desta tese, entretanto, parte, ainda, de um livro – um livro juvenil, em papel, em sete volumes que totalizam 3.283 páginas³⁶⁹ –, e do que ele pode ter ajudado a desencadear no panorama da leitura, associado à convergência de mídias e ao nascimento de um consumidor juvenil.

A cultura jovem sempre esteve aliada a um movimento de transgressão, um impulso para o rompimento com a cultura vigente, para criar tendências e estilos com

³⁶⁸ “O meio é a mensagem”, já referida aqui.

³⁶⁹ Como ocorre na tradução em português.

os quais a juventude pudesse se identificar – assim foi com o rock, a onda hippie, o punk, o grunge –, movimentos que eram aglutinados pela cultura geral nas trocas de gerações, virando saudosismo, acessório vintage ou, ainda, cultura de massas, conforme o sucesso e o alcance. Hoje, entretanto, esgotada a era das vanguardas no eixo da cultura de elite – cujas bordas esfumaçam-se no contato com a cultura popular e com o multiculturalismo –, escassa a rebeldia juvenil, tudo parecer ser, nos termos de Bourriaud, produto da Estética Relacional, da Pós-produção³⁷⁰, que relê, recria e, assim, interpreta – e, principalmente, raramente contesta. E, nesse âmbito, a juventude tem um espaço particular e privilegiado, pelo uso e manipulação da hipermídia. De um lado, sabe dispor de canais de resposta e criação, de outro, torna-se, justamente pela sua frequência nesses canais, o grupo consumidor ideal, que circula, persegue e divulga os produtos que não apenas essas mídias oferecem, mas que giram em torno delas.

Marck Zuckerberg, o criador do Facebook e “Homem do Ano”³⁷¹, é o exemplo perfeito do hiperleitor, que decidiu, ainda, construir sua própria rede, simulando aquilo que ele não conseguia dispor na vida real: relações sociais. E é muito provável que seja um escrileitor, que escreve lendo e lê escrevendo, na tela e, talvez, ainda a partir dos livros, mais provável ainda, que, como aluno de Harvard, ele seja, ou tenha sido, um leitor de livros. Mesmo folheando livros em papel, certamente sua leitura deixou de ser o procedimento linear a que estamos acostumados e com o qual fomos alfabetizados. Aprendemos a ler da primeira página à final, um bloco textual com início e fim, o livro fechado, na última palavra do epílogo, e inteiramente visível na estante – como forma de ratificar nosso conhecimento e erudição. Nossos interesses, despertados pela leitura, podiam ser satisfeitos também de forma linear, numa enciclopédia, no dicionário, nas mídias impressas, no face a face com outro leitor e, raramente, na televisão aberta – veículo de massa de fluxo de mão única. Nossa resposta, ou uma exigência do currículo escolar, baseava-se em fichas de leitura, provas e nas mais recentes formas de troca literária – debates, seminários e saraus –, ou se dava através da crítica institucionalizada. Agora, os hiperleitores, fechado o livro

³⁷⁰ Nas teorias às quais já me referi.

³⁷¹ Escolha erigida pela Revista *Times*, conforme já referi no capítulo anterior.

em papel, recorrem ao ciberespaço como forma de interpretação: consultam, ampliam, reescrevem os epílogos – transformam a massa hipermídia neste híbrido que recebe o nome de “conteúdo”.

Por outro lado, essa transformação está associada à passagem da lógica da oferta de conteúdo para a da demanda, o que, para Dominique Wolton, implica uma mudança radical nas esferas culturais e sociais da comunicação – estatutos nos quais esta sociedade se ampara.^{cxcvii} Tentando responder à pergunta “Internet, e depois?”, Wolton alerta para a necessidade de se “reexaminar o comportamento do receptor”^{cxcviii} diante das rupturas provocadas pela inovação tecnológica, para que o homem possa orientar suas proezas em direção à sua própria evolução.³⁷² Para De Certeau, o espectador de televisão era um receptor passivo; mas o que diremos das escolhas que o pay per view permite hoje, e, ainda, da programação de televisão on demand que está chegando? Diante de meios e canais de comunicação, da disponibilidade de um imensurável conteúdo e da possibilidade relativa³⁷³ de escolher o que consome, o hiperleitor vai continuar a ler literatura? E a pergunta seguinte: que literatura será essa?

O mundo gira e constantemente retornamos, senão a velhas discussões, a debates reelaborados sob o mesmo ângulo maniqueísta que usamos desde que o criador viu “que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas”³⁷⁴. Ou seja, para lembrar os ditames do mais antigo livro impresso, supostamente o bom e o mau já estavam separados quando o homem recebeu essa denominação. A mordida na maçã sinaliza a passagem para outra história, *iluminada* por Newton, que viu cair a fruta; Darwin analisou sua espécie e Nietzsche derrubou a árvore, Einstein relativizou a cena, Freud tentou explicar a intenção, Barthes matou o autor da história – que Marx já classificara como materialista – e Derrida desconstruiu-a. Bastante tempo depois do sétimo dia, ainda não temos muitas respostas e continuamos pensando – às vezes sob

³⁷² O contrário disso seria a inovação controlar o homem, uma consequência da nossa incapacidade de refletir e avaliar para onde a tecnologia nos leva.

³⁷³ Sabemos que ainda existem formas de oferta e mesmo de manipulação no conteúdo em rede, apesar da possibilidade de interferência e de produção do usuário. Ou seja, ainda existe certo controle institucional sobre o conteúdo, cada vez menor.

³⁷⁴ Gênesis, *Bíblia Sagrada*. Disponível em: <http://www.site-berea.com/C/pt/index.html>. Acesso em: jan. 2011.

à sombra de velhas (e sábias) macieiras. Em todos os campos do pensamento sempre há a possibilidade do retorno, caso do tema que prazerosamente sempre ocupa a mente de apocalípticos e integrados: a literatura. A contraposição entre a literatura “feita do” e “para o” livro – a poética do papel – e a literatura que nasce a partir da cultura digital – a poética da hipermídia – segue os mesmos princípios de todo debate gerado a partir da evidência de uma transformação em curso, em que a suposição de troca, perda ou substituição, provoca a contenda dualista, entre melhor e pior.

Seguindo esse eixo maniqueísta, a boa literatura é aquela que coloca o real no horizonte do leitor – iluminando-a –, versus a literatura que o aprisiona na fantasia³⁷⁵ – obscurecendo-a. Prosseguindo: de um lado, nós, os seres humanos, e nossas interrelações, nossos sentidos, experiências e mesmo nossas fantasias, histórias catárticas que nos deslocam do mundo, permitindo nossa visão panorâmica da vida, narradas naqueles compactados blocos de papel – o livro; de outro: a literatura do confortável prazer sem deslocamento, de personagens suprafantásticos, alienados do real, a imaginação do leitor percorrendo as páginas em voos rasos³⁷⁶, o esforço de interpretar reduzido, best sellers em papel, block busters cinematográficos. E, outra dualidade, ainda na esteira entre literatura clássica e de massa, que contrapõe concretude e fugacidade, completude e fragmentação, conteúdo e *conteúdo*, em que os textos em hipermídia são o vilão da cultura com “c” maiúsculo, da educação e mesmo da ciência.

Avaliando as estantes de duas grandes livrarias de nossa cidade³⁷⁷, é possível perceber o que se oferece aos olhos dos jovens consumidores, nessa que agora se chama literatura juvenil, sem o infante que a precedia: narrativas sobre vampiros,

³⁷⁵ Aqui, o termo “fantasia”, dentro desse contexto maniqueísta, significa um espaço alienante, em que, para o leitor, se torna difícil a conexão como o real e, portanto, seu entendimento.

³⁷⁶ De outro, ainda, os lobisomens, bruxos, vampiros e assemelhados e suas interrelações etc etc. Incrível, agora tem sido assim: sempre que alguém quer falar da *Literatura* versus aquela de massa, sempre essa cambada vira vilã, não importa se o Expresso de Hogwarts já tenha saído da Estação e o vampiro tenha se recusado a morder a mocinha. É a literatura que o hiperleitor lê, e as instituições de educação ainda desprezam.

³⁷⁷ Onde os livros são vendidos, conferindo lucro a editores, livreiros e alguns artistas e, ainda, a empresas de comunicação, publicidade, escritórios de advocacia, etc.: aqui, poderia entrar outra dualidade, entre os best sellers e os livros para poucos. Nem toda a aversão pela literatura que é lida por multidões parece resultar do velho estigma do livro que vende, mas muito dessa desconfiança reside aí. É bom quando o livro vende, mas quando ele vende muito – o que, teoricamente, pode significar que é muito lido – logo é motivo de suspeita: too easy, too cheap, too empty.

lobisomens e mocinhas indefesas, bruxos e trouxas, deuses e semideuses³⁷⁸. Essa é a literatura que vende, que o jovem lê, que grande parte dos hiperleitores leem³⁷⁹ e que, por tal, povoa o ciberespaço, em referências, releituras e reescrituras. De uns tempos para cá, os jovens voltaram a frequentar bibliotecas e livrarias, apesar dos cinemas, das lanhouses, do notebook, da internet sem fio e dos smartphones, e isso tem grande relação com a prática da hiperleitura.

No ciberespaço, muito do conteúdo é essa espécie de pós-produção, calcada, principalmente, no que se ouve e vê e, ainda, no que se lê – em todas as mídias, inclusive o livro. Refletir sobre a recepção, conforme nos sugere Wolton, indica pensar também que espécies de textos o hiperleitor – que será, definitivamente, o único leitor no futuro – carrega, numa espécie de seleção e memória digital, para o espaço da hiperleitura. Se “as empresas estão cada vez mais destinadas ao financiamento pelos espectadores (pay-per-view, video on demand)”^{cxciX}, isso, muito provavelmente, vai-se refletir no sistema literário, quando os hiperleitores selecionarem seus textos a partir de sua prática hiperleitadora, condicionada pela navegação, pela fragmentação e pela convergência de mídias.

Ainda aprendemos desta forma: linearmente. Mesmo quando contamos uma história em que o eixo linear é quebrado, somos capazes de refazer o percurso da narrativa, de modo que possamos interpretar como ela começou e terminou. Assim nos chegamos às informações no jornal, assim é narrada a História, assim entendemos os fatos, a ciência, etc.; mas não é assim que enxergamos o mundo – fragmentado, lacunar, em múltiplas perspectivas. Certamente a escrita e o livro nos ajudaram a organizar as coisas. Agora a hipermídia também precisa ser uma ferramenta, e precisamos pensar em práticas que não dispersem todo o conhecimento e todas as boas histórias que nos foram contadas. A hipermídia, como a escrita linear já o foi, está-se tornando o modo de representar nosso mundo, e os jovens são seus hábeis praticantes. Isso significa que a literatura como a compreendemos hoje pode deixar de ser lida por eles num futuro não tão distante.

³⁷⁸ E também sobre mocinhas descoladas, meninos aventureiros, meninas aventureiras, mocinhos descolados, heróis, heroínas, velhos mitos atualizados desde sempre.

³⁷⁹ Já expliquei aqui a coincidência entre o leitor juvenil e o hiperleitor.

A série *Harry Potter* tem grande responsabilidade sobre as mudanças no panorama da leitura. Ela não apenas invocou um grande número de leitores a participar de sua criação – lendo, escrevendo, jogando, criticando –, mas também acabou por inserir uma tendência na produção de literatura para jovens, auxiliada pelas novas mídias, que não só ajudaram a colocar a série em foco, como permitiram ao leitor ingressar no universo de criação e bricolagem. Talvez seja mesmo possível dizer que a obra de Rowling ajudou a moldar esse leitor juvenil contemporâneo, que acabou por se tornar o consumidor de um promissor nicho, o da produção de entretenimento juvenil, renovada pela onda mágica. Não é possível pensar ainda no modo como a série *Harry Potter* se relaciona com o sistema de seu contexto numa perspectiva histórica, mas é possível perceber alguns valores estéticos que entraram em evidência a partir de seu sucesso.

Depois de *Harry Potter*, personagens de contos de fada, de histórias de horror e seres mitológicos ganharam um novo status, retornando às mais diferentes narrativas para todas as idades. A onda mágica fez até uma das obras de Goethe transformar-se em produção transmídia. Seu poema *Aprendiz de feiticeiro* já tinha sido adaptado para o cinema pela Walt Disney Pictures, na animação *Fantasia*, de 1940, em que Mickey é o jovem aprendiz que rouba o chapéu do mestre.³⁸⁰ Em 2006, o poema de 1797 volta ao livro, pela Cosac Naify, na versão integral, em edição bilíngue português-alemão e com ilustrações de Nelson Cruz, “que captou o espírito de certo modo ‘sobrenatural’ que percorre o texto de Goethe”³⁸¹ e que voltou a agradar o público. Agora, em 2010, a mesma Disney traz para telas o filme *Aprendiz de feiticeiro*, e dessa vez o jovem bruxo é um estudante de Física que gosta de rock e usa All Stars. A exemplo de Harry Potter, Percy Jackson e Edward Cullen, David é um herói sobrenatural cujos poderes não servem apenas para defender os fracos e oprimidos, mas também para distingui-los entre seus pares, na difícil tarefa de construir uma personalidade *válida* no

³⁸⁰ Há outras versões da história sobre um mago e seu aprendiz, até Hitchcock tem uma. Em 2002, a Ocean Pictures lançou o seu *Aprendiz de feiticeiro* em que o herói é um adolescente com alguns talentos mágicos. O mestre é Merlin e a vilã é Morgana, na eterna luta entre bem e mal que não fez muito sucesso.

³⁸¹ Este trecho foi retirado da sinopse da obra. Disponível em: <http://www.livrariacultura.com.br/scripts/cultura/resenha/resenha.asp?nitem=7013873&sid=01541298013112558201968332&k5=26F27DD4&uid=>. Acesso em: dez. 2010.

disputado universo juvenil. Esses são os vazios pragmáticos que chamam o leitor juvenil à participação e que, com o fim da série, continuam a despertar a escrita. Analisando as lacunas que permanecem na série *Harry Potter*, torna-se claro o quanto aquelas que dizem respeito ao universo juvenil são as que mais invocam a participação do escritor. Questões tais como a infância de Harry, que do ponto de vista desta leitora podiam gerar muitas histórias, não são alvo da escrita, enquanto os relacionamentos amorosos ou de amizade são o foco da escrita de fãs. Atualmente, a produção de fãs é mais visível não porque eles sejam um fenômeno recente – Rousseau o sabe bem –, mas porque as novas mídias possibilitam sua reação – suportes em cujo manejo os jovens hiperleitores são hábeis.

Neste ponto, é pensar que literatura é essa que atrai o leitor juvenil e o estimula à participação, porque é esse o leitor que se torna o hiperleitor da era dos tablets, e aí começaremos a definir que tipo de conteúdo vai ser objeto da hiperleitura. De um lado, como já sugeri, os temas e personagens com os quais o leitor jovem se identifica, de outro, o esquema indeterminado da narrativa, em que as lacunas permitem as entradas do leitor em cada um dos níveis, na medida de sua capacidade e desejo. A série *Harry Potter*, por exemplo, permite o controle do leitor sobre a interação na perspectiva da composição do imaginário sobre os aspectos semânticos do texto, mas domina sintaticamente a recepção, induzindo a que o leitor pense que controla o eixo significativo do enredo. A redundância alcança o conforto do leitor, na medida exata desse controle. Os leitores sentem prazer em desvendar os esquemas que lhe parecem ser tão fechados à percepção, mas que, na verdade, são apenas grandes indutores de imaginação. Nada de novo no mundo da literatura, em que as histórias de suspense sempre foram um grande atrativo. Mas a junção entre esse mundo fantástico, propício à construção do imaginário, os aspectos do real com os quais o leitor se identifica e a possibilidade de interferência por parte do receptor tornaram a série o objeto ideal para a atividade de escrita. São as estratégias do texto evocando as estratégias do hiperleitor, na construção de um objeto muito mais amplo que aquele previsto pela narrativa em livro, um efeito além da mera concretização do imaginário pela leitura linear. Uma tela e caixas de som que dispõem o mundo e a naturalidade na interface com a máquina são os dispositivos que faltavam

para a inserção do hiperleitor no mundo da imaginação – e do virtual, da simulação. Tornar esse mundo o espaço da literatura é outra história.³⁸²

A literatura, que dificulta a percepção, deseja um fruidor – um leitor submerso no texto, uma leitura intensiva, mesmo que aliada ao prazer do consumo, da repetição, do conforto. O cibertexto³⁸³ requer um usufruidor, um navegador suscetível ao fluxo, um jogador imerso numa rede de contextos, a visão periférica em alerta; o cibertexto exige uma leitura extensiva, fragmentada e dispersa. O texto literário, quando disposto no ciberespaço, transforma-se em “conteúdo”³⁸⁴, anexa-se ao cibertexto – perde as bordas paratextuais, quebra o protocolo que o objeto livro conferiu à literatura. Oferecido em um tablet, diferentemente, o texto literário ainda tem seu espaço demarcado pelas bordas de um livro, um livro digital; aí, transforma-se, inserido no ciberespaço, em possibilidade de hipertexto.

Esse hipertexto, ao alcance do hiperleitor, é que vai reconfigurar o sistema literário, em que todas suas instâncias se alteram pela convergência. Quando esses novos procedimentos de comunicação interferem nos processos de recepção e interpretação – entre textos, entre mídias, entre leitores – a leitura deixa de ser linear, assim como todas as atividades adjacentes às práticas de leitura. A leitura da série *Harry Potter* foi linear e intensiva – e pode persistir sendo, no livro – enquanto forma textual que chamava o leitor para si, para as páginas em papel. No eixo da recepção, assim, a linearidade persiste, enquanto houver textos lineares, em papel ou digitais. No eixo da interpretação, *Harry Potter* provocou a hiperleitura, com a troca de informações entre o fandom e com a escriteira em rede. À medida que os textos literários forem oferecidos ao hiperleitor – em rede – gradualmente os processos de recepção também vão adquirir contornos hiper – de convergência, de navegação, em que o texto literário será consumido não só “entre textos”, mas “entre mídias” e “entre leitores”. É inegável que a leitura compartilhada adquire amplos contornos em

³⁸² E tornar o ato de imaginar uma ação na medida do que sugere Manguel: “Imaginar é dissolver barreiras, ignorar fronteiras, subverter a visão de mundo que nos foi imposta”. (MANGUEL, Alberto. *À mesa com o chapeleiro maluco: ensaios sobre corvos e escrivainhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 50.)

³⁸³ Um caminho de leitura de textos disponíveis no ciberespaço.

³⁸⁴ Mistura-se à massa de objetos imbricados – textos e mídias – cujos gêneros se hibridizam.

nossos tempos de relações sociais virtuais, e o significado que um texto literário adquire na interpretação coletiva traz um novo sentido à recepção.³⁸⁵

A partir daí, os debates sobre a literatura – formação do leitor, cânone e demais contraposições – adquirem realmente os contornos da hipermídia: na lógica da demanda, do consumo em grande escala, da perspectiva de resposta, que sentido o hiperleitor dará ao hipertexto literário, como forma atrelada ao universo em bites? A geração de hiperleitores, que se forma nesta era de tablets recém iniciada, não é, certamente, uma massa uniforme, pelo contrário, a característica mais evidente é a sua heterogeneidade, no que diz respeito ao encontro (virtual) de pessoas de todas as idades, sexos e culturas distintas. No entanto, quando a questão é a conformação de uma prática comum – a hiperleitura – que começa a adquirir contornos de uma atividade nivelada por habilidades e protocolos próprios, aí é possível pensar no hiperleitor como um leitor específico. É esse leitor que aqui tentei caracterizar, muito próximo do consumidor jovem de entretenimento, ágil nos recursos que as novas tecnologias de comunicação possibilitam.

Esse leitor, como é possível a qualquer praticante da leitura, pode – e deveria – evoluir em suas escolhas e habilidade de ler. Partindo de textos juvenis, deve alcançar a autonomia, tornando-se capaz de eleger e interpretar vários tipos de textos, tal como o indivíduo que a escola sempre desejou formar. O hiperleitor, a partir da era dos tablets, terá à sua disposição uma extensa gama de obras literárias, que ele vai aprender a selecionar e a interpretar dentro desse contexto – possibilidades de hipertexto para todas as idades e gostos. Alguns deles talvez ainda pratiquem a leitura linear dos textos digitais, outros tornar-se-ão escrivores, mas, inseridos na hipercultura – ou cultura digital, nos termos de Santaella – não será possível uma

³⁸⁵ O sentido de leitura estaria relacionado ao tanto que nossas interpretações, na direção de um eixo comum, podem ser compartilhadas, conforme Holland: “Certamente, leituras de trabalhos de literatura, como unidades, podem ser comparadas de uma forma quase equivalente pela eficiência com que elas trazem detalhes do drama, convergindo em torno de algum tema central. Mais importante do que isso, nós comparamos as leituras pelo quanto nós sentimos que podemos as compartilhar. “Certainly, readings of literature works for their unity can be compared in an almost quantitative way as to how effectively they bring the details of the play into convergence around some central theme. Even more important, however, we compare readings by the extent to which we feel we share them.” (HOLLAND, Norman N. Unity identity text self. In: TOMPKINS, Jane P. Reader-response Criticism: from formalism to post-structuralism. London (England): The Johns Hopkins University, 1980, p. 120.)

prática aquém da mudança de pensamento que ora se estabelece, nesse contexto em que a recepção se torna uma prática de pós-produção, nos termos descritos por Bourriaud.

Eu não li *Crepúsculo*; assisti ao filme. Li e assisti a toda série *Harry Potter*. Adoro *Orgulho e preconceito*, principalmente o livro, que vez ou outra releio. Folheei com curiosidade acadêmica *Orgulho, preconceito e zumbis*, que provavelmente não me voltará às mãos. Leio jornais na tela e artigos acadêmicos, nunca teses. Consulto a Wikipédia. Assisto mais aos vídeos ao meu rápido e franqueado alcance no youtube do que a filmes no cinema, infelizmente. Compro muitos livros em papel pela internet. Leio livros molhando a ponta do dedo. Recorto e colo citações de obras digitais. Não vejo a hora de ter um tablet. Integro-me – nos termos de Umberto Eco – mas não sem protesto, não sem estreitar os olhos diante do conteúdo que às vezes me fere os olhos – e a razão. Sinto que preciso reaprender a ler e, mais ainda, reaprender a ensinar a ler.

Enquanto os procedimentos e as funções da leitura se modificam, ainda continuamos preocupados em fazer com que a geração que nos sucede leia – a leitura linear no suporte livro – ao mesmo tempo em que nos preocupamos com o excesso de *leitura* no computador – jogos, redes sociais, vídeos, música. Não é à toa: as crianças alfabetizam-se linearmente, mas praticam mais a hiperleitura na tela, jogam mais videogames e assistem a muito mais vídeos do que leem livros. Em *À mesa com o Chapeleiro Maluco*, Alberto Manguel nos alerta sobre essa mudança, reflexão esta que cabe aqui, já que ainda não existe ponto final para a questão:

[...] é relativamente fácil ser superficialmente alfabetizado para seguir uma comédia na TV, entender um jogo de palavras de um anúncio publicitário, ler um slogan político, usar um computador. Mas para nos aprofundarmos, para termos coragem de enfrentar nossos temores e dúvidas e segredos ocultos, para questionarmos o funcionamento da sociedade em relação a nós mesmos e ao mundo, precisamos aprender a ler de outra maneira, de forma diferente, que nos permita aprender a pensar.^{cc}

Defender a ciência e a arte não significa clamar pela permanência do livro, mas aprender com as novas práticas de leitura, na medida em que elas não ponham a

perder as ideias e as boas histórias contadas até aqui. Durante toda a escrita deste trabalho, algumas palavras mantiveram-se sempre, até este momento, realçadas em amarelo no texto. Em contrapartida à certeza do termo “leitor invisível” para definir as possibilidades de o leitor penetrar no texto e concretizar a história, havia hipóteses que só o fim da pesquisa transformou em conclusões. Assim, as palavras “hiperleitura” e “hiperleitor” e “escrileitura” e “escrileitor” foram alternadas e sinalizadas, aguardando a ideia final sobre elas, e que, agora, me parece apenas uma noção parcial. Resta que, enfim, o que fiz foi apenas reunir algumas velhas teorias a outras mais recentes para chegar à milenar noção da circularidade espiral da vida. Minhas perguntas, lá no início, são um tanto mais numerosas do que essas, aqui, inconclusas respostas.

Embora me sinta capaz de vislumbrar esse hiperleitor a que estamos nos transformando, que espero seja diferente do leitor de telas – esse consumidor que não está aprendendo a distinguir os objetos hibridizados no ciberespaço –, ainda não posso responder às perguntas sobre o futuro da literatura a partir das novas práticas de hiperleitura, sequer a que ponto seremos capazes de chegar, seja nas formas de perceber o mundo, menos ainda nas formas de simulação desse mundo, ou dessa vida. Posso afirmar, sim, a transformação de nossas percepções a partir da convergência de mídias, na esteira do pensamento de Santaella:

[...] a navegação interativa entre nós e nexos pelos roteiros alineares³⁸⁶ do ciberespaço envolve transformações sensoriais, perceptivas e cognitivas que trazem consequências também para a formação de um novo tipo de sensibilidade corporal, física e mental.^{cci}

Aqui estão os limites que essa pesquisa não ultrapassa, no entendimento dessas transformações sensoriais, perceptivas, cognitivas, físicas e mentais, cuja decorrência mal é vislumbrada e cuja velocidade não pode ser calculada – agora mesmo nasce outra controvérsia sobre o primeiro humanóide³⁸⁷. No entanto, ao

³⁸⁶ Considero que o correto seria hiperlineares.

³⁸⁷ Um artigo publicado na revista *American Journal of Physical Anthropology* sugere uma nova teoria da evolução humana a partir de fósseis encontrados em Israel. Em vez de na África há 200 mil anos, o homem pode ter surgido na Ásia ocidental há 400 mil anos. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/ajpa.21443/abstract>. Acesso em: dez. 2010.

perceber a agilidade com que meu filho joga seu Wii ou a presteza com que minha filha redige torpedos, e a facilidade com que ambos compreendem o funcionamento desses aparatos tecnológicos, interpretando seus sistemas sintático-semânticos tão complexos para mim, só posso pensar em que se vão transformar nossos olhos, sob as telas, e nossos dedos indicadores, sobre mousepads. Nossas mentes, a partir da hiperleitura. E a literatura, na hipercultura. E é isso que eu pretendo saber.

^{cxci} San Francisco. Na era dos Tablets. *Zero-Hora*, Porto Alegre, 26 de dezembro de 2010, Informática, p. 01.

^{cxcii} SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996, p. 34.

^{cxci} RÜDIGER, Francisco. *Elementos para a crítica da cibercultura*. São Paulo: Hackers, 2002, p. 9.

^{cxci} RÜDIGER, Francisco. *Elementos para a crítica da cibercultura*. São Paulo: Hackers, 2002, p. 13.

^{cxcv} SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996, p. 25.

^{cxv} OLSON, David R. *O mundo no papel*. As implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita. São Paulo: Ática, 1997, p. 53, 54.

^{cxvii} WOLTON, Dominique. *Internet, e depois?* Uma teoria crítica das novas mídias. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 12.

^{cxviii} WOLTON, Dominique. *Internet, e depois?* Uma teoria crítica das novas mídias. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 22.

^{cxix} DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 165.

^{cc} MANGUEL. Alberto. *À mesa com o Chapeleiro Maluco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 49.

^{cci} SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no ciberespaço*. O perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004, p. 34.

REFERÊNCIAS

Livros e periódicos

- ABREU, Márcia. *As trajetórias do romance*. Campinas: Mercado de Letras, 2008.
- AGUIAR, Vera. *O verbal e o não verbal*. São Paulo: UNESP, 2004.
- ASCOTT, Roy. *Cultivating the hypercortex*. São Paulo: Memorial da América Latina, novembro de 1995.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 39.
- BARTHES, Roland. Verbete “texte”, Encyclopaedia Universalis, 1974. In: KOCH, VILLAÇA, Ingedore. *O texto e a construção do sentido*. São Paulo: Contexto, 2007.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. USA: MIT, 2004, p. 44-50.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- BURLAMAQUE, Fabiana Verardi. *Mulheres em três gerações: histórias de vida, itinerários de leitura*. Vol. II. 2002. 2 v. (Tese) Doutorado em Literatura. Faculdade de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004.

- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1999.
- CLÜVER, Claus. "Intermedialidade". Palestra proferida na Escola de Belas Artes, UFMG, PÓS: 2, v. 1. nov. 2008. p. 8-23.
- CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. Trad. Elcio Loureiro Cornelsen et al. *Aletria*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, Jul.-Dez. 2006. (Orig. em alemão, 2001).
- DARNTON, Robert. Os leitores respondem a Rousseau: a fabricação da sensibilidade romântica. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Lisboa: Presença, 1979.
- EIKHENBAUM, B. A teoria do método formal. In: TODOROV, Tzvetan (Org.) *Teoria da literatura I – Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Lisboa: Ed. 70, 1999, p.29-71.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 619.
- FINOTTI, Ivan & CALDERARI, Juliana. *O destino de Harry Potter*. São Paulo: Conrad, 2006.
- FISH, Stanley. Literature in the reader: affective stylistics. In: TOMPKINS, Jane P. (Org.) *Reader-response Criticism: from formalism to post-structuralism*. London (England): The Johns Hopkins University, 1980, p. 70-100.
- FRAISSE, Emmanuel. In: ACAUAN, Ana Paula. Os leitores de si mesmo. Entrevista. *PUCRS Informação*. Revista da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Assessoria de Comunicação. Ano XXXIII, n. 150, julho-agosto 2010, p.24.
- FREIXO, João Vaz. *Teorias e modelos de comunicação*. Lisboa: Instituto Piaget, 2006.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GENETTE, Gerard. Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade. In: *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GOSCIOLA, Vicente. *Roteiro para as novas mídias*. Do game à TV interativa. São Paulo: SENAC, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 989-1011.

HARAWAY, Donna. A cyborg manifesto_1985. In: SPILLER, Neil. *Cyber_reader: critical writings for the digital era*. London: Phaidon, 2002, p. 108-114.

HOLLAND, Norman N. Unity identity text self. In: TOMPKINS, Jane P. (Org.) *Reader-response Criticism: from formalism to post-structuralism*. London (England): The Johns Hopkins University, 1980.

ISER, Wolfgang. *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS Série Traduções. Tradução de Maria Aparecida Pereira. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*, v. 1. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*. v. 2. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1999.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: UERJ, 1996.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 927-953.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

JAUSS, Hans-Robert. *A Literatura como provocação: História da Literatura como provocação literária*. Lisboa: Vega, 1993.

JENKINS, Henri. *Textual Poachers: television fans and participatory culture*. London: Routledge, 1992.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009, p. 46.

JENKINS, Henry. *Fans, bloggers and games*. Exploring participatory culture. New York, London: New York University, 2006.

KOTHE, Flávio. Narrativa trivial: estranhamento e formalismo. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, n. 39, mar. 1980, p. 58-78.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

LEVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: 34, 1999.

LIMA, Luís Costa. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

MANGUEL, Alberto. *Uma história de leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

MANGUEL, Alberto. *À mesa com o Chapeleiro Maluco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MASTROBERTI, Paula. *Loucura de Hamlet*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

McLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutemberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

McLUHAN, Marshall. *The medium is the message: an inventory of effects*. Harmondsworth: Penguin, 1967.

MEYER, Stephenie. *Amanhecer*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

MEYER, Stephenie. *Crepúsculo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

MEYER, Stephenie. *Eclipse*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

MEYER, Stephenie. *Lua nova*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

MUKAROVSKY, Jan e JAKOBSON, Roman. Formalismo russo, Estruturalismo tcheco. Conferências do Círculo Linguístico de Praga. Intervenção de Jan Mukarovsky. In: TOLEDO, Dionísio (org.) *Círculo linguístico de Praga*. Estruturalismo e semiologia, p. 3-9.

MÜLLER, Adalberto. Verbete "Intermedialidade, intermidialidade". In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). *Dicionário da Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009, p. 190,191.

MUNDO ESTRANHO. Harry Potter. Coleção 100 respostas, v.1. São Paulo: Abril, s.d.

NORONHA, Diana. *A formação do leitor de literatura: histórias de leitores*. 1993. 281 f.(Tese) Doutorado em Letras. Faculdade de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1993.

OLSON, David R. *O mundo no papel*. As implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita. São Paulo: Ática, 1997.

- PELISOLI, Ana Cláudia Munari Domingos. "Coisas que penso que sei". In: COENGA, Rosemar (Org.). *Leitura e Literatura Infanto-juvenil: redes de sentido*. Cuiabá: Carlini e Caniato, 2010, p. 285-290.
- PELISOLI, Ana Cláudia Munari Domingos. *Harry Potter: um chamado ao leitor*. 2006, 219 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2006.
- PELISOLI, Ana Cláudia Munari Domingos. O poder de uma boa história. *Zero Hora*, Porto Alegre, 23 set. de 2010, Artigos, p. 23.
- PEREIRA, Eliane. Mídia e mercado. *Meio & Mensagem*, p. 3, 6 de outubro de 2008.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PRIMO, Alex Fernando Teixeira. *Interação mediada por computador : comunicação, cibercultura, cognição*. Porto Alegre : Sulina, 2007
- RAJEWSKI, Irina O. *Intermedialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis de RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. In: DESPOIX, Phillippe et SPIELMANN, Yvonne. *Remédier*. Quebec: Fides, s/d.
- RIBEIRO, Ana Elisa; COSCARELLI, Carla Viana (Org.). *Hipertexto em tradução*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2007
- RIORDAN, Rick. *Percy Jackson e o ladrão de raios*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2005.
- RODRIGUES, Carla. "Traidora". In: SCHPREJER, Alberto (Org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 61-74
- ROTHER, Arnold. O papel do leitor na crítica alemã contemporânea. Trad. Vera Teixeira de Aguiar. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, n. 39, mar. 1980, p. 7-18.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e a câmara secreta*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e a ordem da fênix*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e a pedra filosofal*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e as insígnias mortais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e o cálice de fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e o enigma do príncipe*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- RÜDIGER, Francisco. *Elementos para a crítica da cibercultura*. São Paulo: Hackers, 2002.

RÜDIGER, Francisco. Verbetes “convergência”. In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). *Dicionário da Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009.

RYAN, Marie-Laure. Will new media produce new narratives? In: RYAN, Marie-Laure (Org.). *Narrative across media*. The languages of storytelling. USA: University of Nebraska, 2004.

San Francisco Press. “Na era dos Tablets”. *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 dez. de 2010, Caderno de Informática, p. 01.

SANTAELLA, Lúcia. *Artes e culturas do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no ciberespaço*. O perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2008.

SHAPIRO, Marc. J. K. Rowling, the wizard behind Harry Potter. In: *Revista Mundo Estranho*. Harry Potter. Coleção 100 respostas, ed.especial. v.1. São Paulo: Abril, s.d.

TOLEDO, Dionísio (Org.) *Círculo linguístico de Praga*. Estruturalismo e semiologia. Porto Alegre: Globo, 1978.

TOLEDO, Dionísio (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. de Ana Maria Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1970.

TOMPKINS, Jane P. An introduction to Reader-response Criticism. In: TOMPKINS, Jane P. (Org) *Reader-response Criticism: from formalism to post-structuralism*. London (England): The Johns Hopkins University, 1980, p. IX-XXVI.

VARGAS, Maria Lúcia Bandeira. *O fenômeno fanfiction: novas leituras e escrituras em meio eletrônico*. Passo Fundo: UPF, 2005.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WOLTON, Dominique. *Internet, e depois?* Uma teoria crítica das novas mídias. Porto Alegre: Sulina, 2007.

YUNES, Eliana. *Pensar a leitura: complexidades*. São Paulo: Loyola, 2005.

Websites e obras digitais

AGÊNCIA AFP. Disponível em:
<http://criancas.terra.com.br/harrypotter/interna/0,,OI595219-EI4249,00.html>
<http://criancas.terra.com.br/harrypotter/interna/0,,OI594087-EI4249,00.html>.
 Acesso em: jun. de 2007.

Amazon tripla vendas do Kindle; venda de e-books supera de livros em papel.
 Tecnologia. Exame.com. Disponível em:
<http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/amazon-triplica-vendas-kindle-venda-e-books-supera-livros-papel-579904>. Acesso em: dez. 2010.

Aprendiz de feiticeiro. John Turtel Taub. Disney Pictures. U.S.A.: Buena Vista Sonopress, 2010. Disponível em DVD.

Aprendiz de feiticeiro. Robert David. U. S. A: Ocean Pictures, 2001. Disponível em DVD.

AURORES.COM. Disponível em: <http://www.aurores.com>. Acesso em: dez. 2010.

B42. Disponível em:
http://www.humi.keio.ac.jp/treasures/incunabula/B42/keio/vol_1/2/html/000a.html.
 Acesso em: jan. 2011.

BBC NEWS. *JK Rowling outs Dumbledore as gay.* Entertainment. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/7053982.stm>. Acesso em: dez. 2010.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/17365360/Walter-Benjamin-a-Obra-de-Arte-Na-Era-de-Sua-Reprodutibilidade-Tecnica>. Acessado em out. 2009.

BLU. *Grafite animado.* Disponível em:
http://www.youtube.com/watch?v=H5JU9vXK_Ak. Acesso em: jan. 2010.

BOOTH, Paul. Re-reading fandom: My Space character personas and narrative identifications. *Critical studies in media communication*. 1479-5809, Volume 25, Issue 5, 2008, Pages 514 – 536. Disponível em:
<http://www.informaworld.com/smpp/ftinterface~content=a904854605~fulltext=713240928?db=all>

CHARTIER, Roger. *Entrevista com Roger Chartier.* JB on line. Disponível em:
<http://jbonline.terra.com.br/destaques/bienal/entrevista1.html>

DOU, Gerrit. *Portrets van Rembrandts moeder.* Disponível em:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerrit_Dou_-_Portret_van_Rembrandts_moeder.jpg. Acesso em: jan. 2010.

FANFICTION.NET. Disponível em: <http://www.fanfiction.net>. Acesso em: jan. 2011.

FANFICTION.NYAH. Disponível em: <http://fanfiction.nyah.com.br/viewstory.php?action=printable&textsize=0&sid=22676&chapter=all>. Acesso em: maio 2009.

Fantasia. Walt Disney. Disney Pictures. U.S.A.: Buena Vista Sonopress (1940), . Disponível em DVD.

Fantástico on line. São Paulo, Globo. Disponível em: <http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,17384,00.html>. Acesso em nov. 2009.

Gênesis. *Bíblia Sagrada*. Disponível em: <http://www.site-berea.com/C/pt/index.html>. Acesso em: jan. 2011.

GLOBO.COM. *Novo e último Harry Potter empolga fãs e lota livrarias do Rio*. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL176477-7084,00-NOVO+E+ULTIMO+HARRY+POTTER+EMPOLGA+FAS+E+LOTA+LIVRARIA+DO+RIO.html>. Acesso em: out. 2009.

GOOGLE. Disponível em: http://www.google.com.br/search?as_q=fanfiction+&num=10&hl=pt-BR&btnG=Pesquisa+Google

HOHLFELDT, Antonio. Verbete “Comunicação”. In: MELLO, José Marques de et alli (Org.) *Enciclopédia Intercom de Comunicação*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 2010. Disponível em CD-Rom.

HOHLFELDT, Antonio. Verbete “Retroalimentação (feedback)”. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação. In: MELLO, José Marques de et alli (Org.) *Enciclopédia Intercom de Comunicação*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 2010, p. 1081. Disponível em CD-Rom.

J.K. ROWLING.COM. Disponível em: <<http://jkrowling.com>> Acesso em: abr. 2007.

JENKINS, Henry, 30 mar. 2009. *Entrevista com Henry Jenkins*. São Paulo: Globo. Globo News Milênio. Vídeo. Disponível em: <http://www.samshiraishi.com/se-nao-se-espalha-ja-era-cultura-da-convergencia-henryjenkinsbr/>. Acesso em: jan. 2010.

Kindle. Amazon.com. Disponível em: <http://www.amazon.com/Kindle-Amazon-Original-Wireless-generation/dp/B000FI73MA>. Acesso em: dez. 2010.

LEVY, Pierre, 29 ago. 2009. *Entrevista com Pierre Levy*. Entrevistador: Leopoldo Godoy, G1. São Paulo: Globo. Tecnologia. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Tecnologia/0,,MUL1284962-6174,00.html>. Acesso: jan. 2011.

MANGUEL, Alberto, 15 nov. 2010. *Entrevista com Alberto Manguel*. Fliporto. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=-fuPqOPANgA. Acesso em: dez. 2010.

MANGUEL, Alberto. *Uma história de leitura*. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/6936548/Uma-historia-da-leitura-Alberto-Manguel>. Acesso em: dez. 2010.

NIKUNEN, Kaarina. *Intermedial practises of fandom*. Disponível em: http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/255_nikunen.pdf. Acesso em: jul. 2009.

OREILLY, Tim. *What's web.2?* Disponível em: <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html>. Acesso em: jan. 2010.

PALACIOS, Ariel. *110 anos de Borges*. 24 ago. 2009. São Paulo: O Estadão. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/ariel-palacios/110-anos-de-borges/>. Acesso em: dez. 2010.

POTTERISH.COM. Disponível em: <http://potterish.com>. Acesso em: out. 2009.

QUADROS, Cláudia. Verbetes "Jornalismo digital". In: MELLO, José Marques de et alli (Org.) *Enciclopédia Intercom de Comunicação*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 2010, p. 734. Disponível em CD-Rom.

REMBRANDT. Disponível em: www.flickr.com/photos/gatochy/3355963474/. Acesso em: jan. 2011.

REMBRANDT. Portret van Rembrandt moeder. Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerrit_Dou_-_Portret_van_Rembrandts_moeder.jpg. Acesso em: jul. 2009.

ROWLING, J. K, 1º out. 2010. *Entrevista com J. K. Rowling*. Entrevistador: Oprah Winfrey. Edimburgo: Harpo Productions. Oprah Winfrey's Show. Vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Ep1wJAm8Q&feature=&p=564ECE87023D5AE5&index=0&playnext=1>. Acesso em: nov. 2010.

ROWLING, J. K. *Entrevista com J. K. Rowling*, 19 out. 2007. The Leaky Cauldron. Disponível em: <http://the-leaky-cauldron.org/2007/10/20/j-k-rowling-at-carnegie-hall-reveals-dumbledore-is-gay-neville-marries-hannah-abbott-and-scores-more>. Acesso em: jan. 2011.

SOUSA, Jorge Pedro – Elementos da teoria e pesquisa da comunicação e dos media. Porto: Universidade Fernando Pessoa. 2006, p. 23. Apud: HOHLFELDT, Antonio. Verbetes "Comunicação". Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Educação. In: MELLO, José Marques de et alli (Org.) *Enciclopédia Intercom de Comunicação*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 2010. Disponível em CD-Rom.

SOUZA, Juliana Pereira. Verbetes "Mídia". Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Educação. In: MELLO, José Marques de et alli (Org.) *Enciclopédia*

Intercom de Comunicação. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 2010. Disponível em CD-Rom.

STRELOW, Aline. Verbete “Massa”. In: MELLO, José Marques de et alli (Org.) *Enciclopédia Intercom de Comunicação*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 2010. Disponível em CD-Rom.

TAVARES, Monica. *Número de celulares no Brasil é maior do que o de habitantes*. 18 nov. 2010. Telecon. São Paulo: Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/economia/mat/2010/11/18/numero-de-celulares-no-brasil-maior-que-de-habitantes-923047874.asp>. Acessado em: novembro de 2010.

TWILIGHTTEAM.COM. Disponível em: <http://twilightteam.com.br/livros/>. Acesso em: mar. 2009.

Wyler, Lia, 06 dez. 2005. *Entrevista com Lia Wyler*. Entrevistador: Ederli Fortunato. Disponível em: <http://www.omelete.com.br/game/100002950.aspx>. Acesso em: out. 2009.

Bibliografia complementar

ABREU, Márcia. *Os caminhos dos livros*. São Paulo: FAPESP, 2003.

AGUIAR, Vera Teixeira de (Coord.). *Era uma vez ... na escola: formando educadores para formar leitores*. Belo Horizonte: Formato, 2001.

BANKS, Michael A. *Blogging heroes*. São Paulo: Digerati, 2009.

BARROS, Anna; SANTAELLA, Lúcia (org.). *Mídias e artes*. Os desafios da arte no início do século XXI. São Paulo: Unimarco, 2002.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELL, D; KENNEDY, B.M (Org.). *The cybercultures reader*. London: Routledge, 2000.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

- BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2007.
- CAMPOS, Arnaldo. *Breve História do livro*. Porto Alegre: Mercado Aberto/IEL, 1994.
- CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes. Orientação crítica. Trad. Yun Jung Im e Claus Clüver, rev. Helena Carvalhão Buescu. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (Org.). *Floresta encantada. Novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001, p. 333-359.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- COLBERT, David. *O mundo mágico de Harry Potter: mitos, lendas e histórias fascinantes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.
- CORSO, Diana; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- COSCARELLI, Carla Viana; RIBEIRO, Ana Elisa. *Letramento digital: aspectos sociais e possibilidades pedagógicas*. Belo Horizonte: Ceale, Autêntica, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- FISCHER, Luís Augusto. Os sete segredos de Harry Potter. *Revista Superinteressante*. São Paulo, n.196, janeiro de 2004.
- FISCHER, Steven Roger. *História da escrita*. São Paulo: UNESP, 2009.
- FRIE, Northrop. *O caminho crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GUIMARÃES, César et al (Org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- GUINSBURG, J. (Org.). *Círculo linguístico de Praga*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York and London: Routledge, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução de Albin E. Beau et al. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1965.

IRWIN, William (coord.). *Harry Potter e a filosofia: se Aristóteles dirigisse Hogwarts*. Trad. Martha Malvezzi Leal e Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2004.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JENKINS, Henry (org). *The children's culture reader*. New York and London: New York University, 1998.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2003.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Leitura e livro no Brasil*. São Paulo: Ática, 2002.

LARREULA, Enric e CAPDEVILA, Roser. *O casamento da bruxa Onilda*. São Paulo: Scipione, 1995.

LINL, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002.

LOTMAN, Iuri. *Por uma teoria semiótica da cultura*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2007.

LUCAS, Fábio. *Literatura e comunicação na era da eletrônica*. São Paulo: Cortez, 2001.

LUFT, Lya. *Histórias da bruxa boa*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MACHADO, Maria Clara. *A bruxinha que era boa*. Porto Alegre: Cia. das Letrinhas, 2001.

MANGUEL, Alberto. *O espectador comum: a imagem como narrativa. Lendo imagens*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

MARTHE, Marcelo. "Blog é coisa séria". *Revista Veja*, São Paulo, ano 38, n. 22, p. 86, 1º jun. de 2005.

MURRAY, Janet. H. *Hamlet no Holodeck*. São Paulo: UNESP/Itaú Cultural, 2003.

NARANJO, Cláudio. *A criança divina e o herói: O significado interno da Literatura Infantil*. Ilustrações Alexandre Coelho. Tradução Eneida Ludgero da Silva. São Paulo: Esfera, 2001.

OLIVEIRA, Ieda de. *O contrato de comunicação da Literatura Infantil e Juvenil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tânia (Org.). *Questões de leitura no hipertexto*. Passo Fundo (RS): UPF, 2007.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Portugal: 70, 2000.

ROWLING, J. K. *Conversando com J. K. Rowling: entrevista de Lindsay Fraser*. Trad. Ana Paula Corradini. São Paulo: Panda, 2003.

RÜDIGER, Francisco. *Introdução às teorias da cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. London and New York: Routledge, 2007.

SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter; BROOKER, Peter. *La teoría literaria contemporânea*. Barcelona: Ariel, 2001.

SMADJA, Isabelle. *Harry Potter: as razões do sucesso*. Tradução Ângela Ramalho Viana e Antônio Monteiro Guimarães. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. São Paulo: Bertrand, 1992.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 2004.

ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: SENAC, 2001.