

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
Curso de Psicologia

Beatriz Veynoglou Kosmiskas

**A EXPERIÊNCIA SUBJETIVA DE ESCREVER FANFICTIONS: UMA LEITURA
PSICANALÍTICA**

SÃO PAULO
2023

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
Curso de Psicologia

Beatriz Veynoglou Kosmiskas

**A EXPERIÊNCIA SUBJETIVA DE ESCREVER FANFICTIONS: UMA LEITURA
PSICANALÍTICA**

Trabalho de Conclusão de Curso como exigência parcial para a graduação no curso de Psicologia, sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Camargo Batistuzzo.

SÃO PAULO
2023

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao professor Marcelo Camargo Batistuzzo por me orientar e me acompanhar durante toda a produção deste trabalho.

Agradeço também à professora Dinamar Aparecida Gaspar Martins por não ter me deixado trocar de tema e ter me dado coragem para finalizar o projeto de pesquisa que originou este texto, e ao professor Claudinei Affonso por aceitar ser parecerista deste trabalho.

Agradeço à minha família, não só por me possibilitarem escrever o presente texto, mas também por me aguentarem e me ajudarem ao longo de todo trabalho.

Por fim, agradeço ao site *Archive of Our Own*, por ser o ponto de origem dessa produção, disponibilizando milhares de *fanfictions* para todos aqueles que se interessam em lê-las.

RESUMO

KOSMISKAS, B. V. **A experiência subjetiva de escrever fanfictions: uma leitura psicanalítica.** Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Psicologia, Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2023.

As *fanfictions* são um tipo de produção textual, sem delimitação de forma ou conteúdo, escritas por fãs e baseadas em um evento, uma pessoa ou um produto midiático que não é originalmente de sua autoria, sem visar fins lucrativos de quaisquer dimensões e sem constituir quebra de direitos autorais. A presente pesquisa teve como objetivo aproximar essas produções do campo da psicologia, através do estudo da experiência subjetiva deste tipo de escrita a partir das contribuições psicanalíticas sobre o escrever. Para tal, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre as *fanfictions*, sobre a concepção de escrever na psicanálise freudiana, sobre a teoria de Winnicott em relação ao brincar e a literatura do testemunho. Por fim, foram levantadas notas de autoras para fomentar essa aproximação. A partir disso, foram produzidos três capítulos teóricos: o primeiro explora a experiência de escrever *fanfictions*; o segundo elabora o escrever na psicanálise nas perspectivas de Freud, Winnicott e da literatura do testemunho; e o terceiro trabalha as intersecções dessas temáticas. Conclui-se que a escrita de *fanfictions* pode ser tanto uma expressão do brincar winnicottiano quanto possuir valor testemunhal, sendo, assim, uma possível expressão saudável da mente e uma forma alternativa de resolver conflitos psíquicos. Futuros estudos sobre o tema podem se debruçar nos possíveis desdobramentos prejudiciais dessa escrita, assim como a relação mais íntima entre a leitura e a escrita, ambas facetas desse fenômeno que não foram contempladas no presente estudo.

Palavras-chave: *fanfiction*, escrita, psicanálise, Winnicott, testemunho.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	5
2. OBJETIVO.....	10
2.1 GERAL.....	10
2.2 ESPECÍFICOS.....	10
3. MÉTODO.....	11
3.1 ARCHIVE OF OUR OWN.....	13
4. O FENÔMENO DAS FANFICTION.....	17
4.1 DEFINIÇÕES IMPORTANTES.....	17
4.1.1 FANFICTIONS.....	17
4.1.2 FÃ.....	19
4.1.3 FANDOM.....	20
4.2 FANFICTION: PARA ALÉM DA DEFINIÇÃO.....	22
4.3 A FANFICTION NO TEMPO.....	30
5. O ESCREVER NA PSICANÁLISE.....	32
5.1 A ESCRITA NA PSICANÁLISE DE FREUD.....	33
5.2 O ATO DE ESCREVER NOS AUTORES PÓS-FREUDIANOS.....	36
5.2.1 O BRINCAR E A ESCRITA EM WINNICOTT.....	36
5.2.2 A FERRAMENTA DO TESTEMUNHO.....	42
6. RESULTADOS.....	48
7. A PRODUÇÃO DE FANFICTIONS EM UMA PERSPECTIVA PSICANALÍTICA.....	48
7.1 FANFICTIONS: UMA POSSÍVEL EXPRESSÃO DO BRINCAR.....	50
7.2 O VALOR TESTEMUNHAL DAS FANFICTIONS.....	59
7.3 QUANDO A POSSIBILIDADE NÃO SE CONCRETIZA NO REAL.....	64
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
9. REFERÊNCIAS.....	69
10. ANEXOS.....	76

1. INTRODUÇÃO

A internet inaugurou novas possibilidades de interação entre as pessoas, implementando meios de comunicação mais práticos devido à velocidade com a qual as informações passaram a circular. Se antes os jornais circulavam durante um dia, ou as pessoas aguardavam meses para receber uma carta, agora as informações passaram a ser praticamente instantâneas – no momento em que algo é publicado online, qualquer um com acesso à rede pode ver, e a publicação original pode se tornar o assunto extremamente comentado em uma questão de minutos. Nesse contexto, os usuários lançaram mão da tecnologia para, entre outras coisas, se conectar com outros que compartilhassem de seus interesses – quaisquer sejam essas predileções e onde quer que esses indivíduos estejam. Por exemplo, pessoas que gostam de cozinhar massas à mão, podem discutir e trocar suas ideias sobre essa atividade com outras pessoas que compartilham desse interesse, mesmo morando em continentes diferentes. Essa movimentação, similar a fenômenos já observados fora da internet – como o movimento punk –, levou à formação de comunidades virtuais voltadas para temáticas específicas, habitadas por indivíduos que se interessam pelo assunto em questão (PEEPLES; YEN; WEIGLE, 2018).

A constituição desses grupos, tanto *online* quanto *offline*, é objeto de estudo de diversas áreas do conhecimento – como antropologia, sociologia, comunicação, entre outros –, recebendo nomes diferentes a depender do referencial teórico estudado. Isso faz com que nem todas as denominações utilizadas para se referir ao fenômeno sejam sinônimos, no entanto, “*subculture, counterculture, fandom, affinity group, neo-tribes, and lifestyle*”¹ podem ser utilizadas enquanto tal (PEEPLES; YEN; WEIGLE, 2018, p. 249). O presente trabalho optou por fazer uso exclusivo do termo “*fandom*”, uma vez que este é mais prevalente na coloquialidade e, para além dos significados atrelados aos termos acima, também pode ser compreendido enquanto “um grupo de fãs de algo ou alguém, em especial superfãs” (FANDOM, 2022), possuindo, dessa forma, uma maior aproximação com o conceito de fã. Assim, pode-se entender *fandom* enquanto um conjunto de pessoas – mais especificamente, fãs de algo em comum –, que, a partir desta organização, desenvolvem culturas e costumes próprios, diferentes daqueles observados na cultura maior na qual esses grupos estão inseridos.

A proximidade entre o conceito de fã e *fandom* é relevante, pois o fã é alguém que possui fortes afetos em relação ao objeto adorado – independentemente do que ele seja – e esses sentimentos o levam a se engajar com esse material de diversas formas: seja

¹ “subcultura, contracultura, *fandom*, grupo de afinidade, neo-tribos e estilo de vida” (tradução da autora).

participando de discussões com outros fãs ou produzindo trabalhos criativos (arte, música, vídeos, textos, entre outros) originais sobre ele, também chamados de *fanworks* (PEEPLER; YEN; WEIGLE, 2018). Essas produções são um dos pilares do fandom, uma vez que possibilitam a esses fãs uma contínua fonte de conteúdos sobre o ídolo que vai além do produto original e, assim, prolongam a experiência dos indivíduos com o mesmo. Dentre elas, a mais comumente produzida são as *fanfictions* (MARTINS; DAMACENO, 2020).

Fanfiction é uma palavra em inglês, derivada da junção das palavras *fan* (fã) e *fiction* (ficção), usada para descrever uma história ou uma narrativa ficcional escrita por fãs, baseada em um material produzido por terceiros. Esse material, por sua vez, pode contemplar os mais diversos produtos midiáticos, como livros, séries, bandas, atores, novelas, entre outros (DONEDA, 2016).

Essa escrita, apesar de relativamente pouco abordada no meio acadêmico, é extremamente popular; os sites nos quais esses trabalhos são publicados possuem grandes comunidades de usuários que se reúnem para discutir e criar histórias sobre o objeto adorado, ao mesmo tempo em que praticam a arte do escrever e a leitura (DONEDA, 2016).

A mérito de exemplo, o site *Archive of Our Own* (AO3) – uma plataforma internacional de compartilhamento de *fanfictions*, com publicações realizadas em diversas línguas, principalmente o inglês –, realizou, em 2020, um levantamento informal² sobre o tráfego no site e constatou que, desde sua criação, por volta de 6 milhões de *fanfictions* foram publicadas, aproximadamente 2,5 milhões de contas foram registradas e, somente na última semana de abril de 2020, o domínio recebeu cerca de 340 milhões de visualizações (OTW, 2023).

A crescente relevância das *fanfictions* pode ser observada também fora de sua área direta de influência. Alguns dos livros mais populares da contemporaneidade tradicionalmente publicados são, na realidade, reedições ou adaptações de *fanfictions* originalmente publicadas online. Dentre eles, possivelmente o mais famoso é a série de livros “Cinquenta Tons de Cinza” de Erika L. James, que era uma *fanfiction* de “Crepúsculo”; ou ainda a série “Os Instrumentos Mortais”, da Cassandra Clare, que é derivada de algumas *fanfictions* de “Harry Potter” anteriormente publicadas pela autora (MURAKAMI, 2016).

²A escolha da palavra informal visa demonstrar como o levantamento de dados em questão não foi realizado com pretensão acadêmica, não possuindo descrição do método utilizado e, conseqüentemente, sendo impossível averiguar sua precisão.

A crescente popularidade das *fanfictions* no imaginário social levou alguns autores a questionarem sua possibilidade enquanto ferramenta terapêutica (YEN; PEEPLES; SCARLET; DANTZLER, 2016). Apesar desses estudos serem majoritariamente baseados em produções da área da Sociologia, já se observa uma significativa movimentação para averiguar os possíveis efeitos da escrita de *fanfictions* – inclusive, já alguns estudos verificaram correlações positivas entre bem-estar e essa prática (YEN; PEEPLES; SCARLET; DANTZLER, 2016), principalmente naquilo que toca a experiência adolescente da experimentação e auto expressão (PEEPLES; YEN; WEIGLE, 2018). Fora da esfera acadêmica, é possível encontrar relatos de escritores de *fanfictions* sobre os efeitos da escrita; seus comentários, no entanto, atestam tanto para impactos positivos quanto negativos, relacionados às mais diversas facetas desse fenômeno – como a coletividade e o anonimato, entre outros tópicos que serão mais elaborados nos capítulos teóricos. Assim, se evidenciam efeitos ainda não explorados dessa prática na subjetividade daqueles que o fazem, o que aponta para um fértil campo de estudo para a Psicologia.

Adicionado a isso, faz-se necessário pontuar a relevância intrínseca das *fanfictions* por elas serem uma forma de escrita. O ato de escrever – e, conseqüentemente, de ler, uma vez que são fenômenos interligados – é uma habilidade singularmente humana de grande importância para a história recente da espécie, em particular depois do processo de sedentarização. Este ato reinventou as barreiras temporais da comunicação, facilitando o registro e a troca de conhecimentos entre humanos (ANDRADE, 2010). Conforme dito anteriormente, o avanço da internet causa uma quebra dessas barreiras, tornando a escrita ainda mais prática e acessível, o que aumenta significativamente o número de escritores. Essas novas trocas, agora a nível global, passam a influenciar a forma como os usuários se comunicam, tanto pela inserção de novos recursos, como emojis, quanto pelo intercâmbio entre as diversas línguas usadas pela humanidade (ANDRADE, 2010). Assim, esse fenômeno passa a possuir novos contornos e se constitui como um outro objeto: a escrita online (CAIROLI; GAUER, 2009). Dessa forma, percebe-se também outra faceta da importância de estudar as *fanfictions*, uma vez que elas são um dos grandes exemplos dessa escrita virtual.

Apesar de ser necessário reconhecer a já nascente presença desse tópico nos circuitos acadêmicos, a quantidade de trabalhos acerca do tema segue sendo incompatível com sua frequência nos espaços informais (DONEDA, 2016). Dessa forma, compreende-se a importância da realização de mais estudos que abarquem as *fanfictions*, para que seja contemplada a magnitude de tal fenômeno.

Dentro da Psicologia, são múltiplos os conhecimentos que poderiam tomar mão dessa temática. Dentre eles, o presente trabalho optou por seguir a linha da psicanálise, uma vez que a literatura e o escrever fazem parte de seu processo terapêutico desde sua criação, estando presentes em grande parte de seu método clínico, como, por exemplo, nas anotações feitas pelos analistas durante ou depois das sessões (JUNQUEIRA; SCORSOLINI-COMIN, 2021).

Além da presença histórica e teórica do escrever na psicanálise, o presente estudo lança mão dessa teoria porque ela já tomou posse de outros tipos de escrita e leitura que surgiram devido à disseminação das tecnologias digitais e da subsequente criação de ciberespaços. Por exemplo, Cairoli e Gauer (2009), estudaram as especificidades dos blogues – escrita online extremamente popular na virada do século XXI, definida como “site, página pessoal, utilizado para partilhar informações, experiências pessoais ou notícias” (BLOGUES, 2022) – sob o olhar psicanalítico, buscando compreender seu lugar na vida dos adolescentes que os produziam e o quão terapêutica era essa escrita. Com esse estudo, os autores estabelecem um precedente para pesquisas voltadas ao ato de escrever na internet, que pretendem estudar tanto o ato quanto suas particularidades devido ao meio, contexto e intencionalidades envolvidas em sua publicação, não havendo a necessidade de analisar os conteúdos dos textos individuais.

Ainda, faz-se importante pontuar a significância ética da produção do presente trabalho. Junqueira e Scorsolini-Comin (2021) observaram um crescente distanciamento entre a Psicologia e as áreas que tangenciam a escrita como um todo. Essa movimentação aparece enquanto um sintoma da persistente valoração de modelos que propõem um indivíduo fragmentado, afastando a psicanálise de áreas que o tomam em sua totalidade, como as artes, e conseqüentemente, a escrita. A partir disso, se apresenta a necessidade de cumprir um compromisso social da área por meio de uma aproximação com as artes, configurando um contexto propício para o estudo das *fanfictions* através da psicanálise. Assim, o presente trabalho visa consolidar essa escrita como objeto de estudo da Psicologia e da Psicanálise, dividindo essa produção em três capítulos teóricos.

O primeiro, denominado “O Fenômeno das *Fanfictions*”, tem como principal objetivo apresentar as *fanfictions* a partir de literatura pré-existente sobre o tema, de forma a criar um entendimento coeso sobre esse fenômeno. O segundo capítulo, “O escrever na Psicanálise”, por sua vez, irá explorar as diversas formas como o ato de escrever foi tomado pela psicanálise, partindo de Freud e, posteriormente, explorando o entendimento proposto por seus sucessores. A partir disso, pretende-se criar uma compreensão maior de como a escrita é concebida, enquanto objeto de estudo, por essa

teoria. Já o terceiro e último capítulo, “A produção de *fanfictions* em uma perspectiva psicanalítica”, irá fazer uso dos entendimentos constituídos nos capítulos anteriores para, a partir deles, construir um entendimento das *fanfictions* enquanto escrita para a psicanálise, tanto analisando as intersecções entre o fenômeno estudado e a teoria empregada quanto apontando outros aspectos relevantes tangenciais aos outros capítulos.

2. OBJETIVO

2.1 GERAL

Consolidar a temática das *fanfictions* enquanto material relevante para a Psicologia, explorando os possíveis impactos que essa escrita pode possuir na subjetividade dos autores. Para tal, será necessário primeiro estudar como as *fanfictions* são compreendidas pelo meio acadêmico e, depois, estudar como a psicanálise entende o ato de escrever. A partir disso, será possível elaborar uma compreensão conjunta das duas temáticas – *fanfictions* e escrever para a psicanálise.

2.2 ESPECÍFICOS

2.2.1 Investigar o fenômeno literário das *fanfictions* como apresentado até então no meio acadêmico;

2.2.2 Investigar como a psicanálise entende a escrita e o escrever enquanto objeto de estudo e quais seriam seus possíveis impactos subjetivos para aqueles que os praticam;

2.2.3 Elaborar os desdobramentos de tomar as *fanfictions* como objeto de estudo da psicanálise, apontando as possíveis repercussões dessa concepção e seus possíveis efeitos psíquicos.

3. MÉTODO

Levando em conta o objetivo do presente trabalho, optou-se por utilizar a psicanálise também enquanto referencial metodológico norteador. Essa escolha advém da íntima relação que essa teoria possui com a literatura e com o ato de escrever. Para além da sua importância para vida pessoal de Sigmund Freud – enquanto inspiração para sua teoria e atividade realizada (AZEVEDO, 2019) –, o escrever também se apresenta como algo importante na gênese da psicanálise, que foi profundamente marcado pela troca de cartas entre Freud e Wilhelm Fliess (CAIROLI; GAUER, 2009). Essa relevância ressurgiu ao longo das produções do autor, como, por exemplo, no texto de 1908 intitulado “Escritores e seus devaneios” e, posteriormente, se mantém enquanto uma temática relevante nas teorizações dos psicanalistas pós-freudianos, que tomam mão do escrever enquanto um possível objeto de estudo para área (AZEVEDO, 2019) – elaborações que serão aprofundadas nos capítulos teóricos do presente trabalho.

Não obstante, a aplicação da psicanálise para o estudo da escrita online não é uma atividade inaugurada aqui. Como mencionado anteriormente, Cairoli e Gauer já o fizeram em seu artigo “A adolescência escrita em blogs” (2009), no qual exploraram o ato de escrever blogues e seu lugar terapêutico na subjetividade dos adolescentes que os produziam. No ensaio citado, os autores estabelecem um precedente para pesquisas que, de forma similar ao presente trabalho, se voltam ao ato de escrever na internet, contemplando suas particularidades devido ao meio, contexto e intencionalidades envolvidas em sua publicação.

Além da historicidade do ato de escrever com a psicanálise, faz-se necessário pincelar algumas das suas concepções metodológicas propriamente ditas, de forma a expor as que são relevantes para esta pesquisa. As produções no campo da psicanálise podem ser realizadas de maneiras distintas, englobando atividades diferentes; uma delas – pertinente ao presente estudo –, é a pesquisa-investigação ou a pesquisa teórico-metodológica (NETO; CINTRA, 2019; TOSTA, 2019). Esse método se caracteriza pela escolha de uma problemática específica e seu subsequente planejamento detalhado (NETO; CINTRA, 2019); sendo estes, no caso do presente trabalho, a experiência subjetiva da escrita de *fanfictions* e a elaboração de um método para fazê-lo, respectivamente .

Afora de seus atravessamentos com a psicanálise, este estudo também se apresenta como uma pesquisa exploratória teórica, uma vez que visa aproximar o campo psicanalítico da temática das *fanfictions*. Para tal, foi realizado, em um primeiro momento, um extenso levantamento bibliográfico, referente às duas temáticas aqui implicadas: as

concepções de escrita e do escrever para a psicanálise – pontuando os pensamentos freudianos e aprofundando a proposta de seus sucessores – e as *fanfictions* propriamente ditas, assim como outros conceitos tangentes a elas – a ideia de fã e *fandom*, por exemplo. Esse levantamento, inclui mas não se esgota em autores como Vargas (2005; 2015), Murakami (2016), Freud (1908, 2015; 1917, 2014), Azevedo (2019), Winnicott (1977; 1988; 1990; 2021), Perrotta (2014), Antonello (2019) e Seligmann-Silva (2000, 2008).

Visando a integridade e qualidade da bibliografia a ser levantada, a busca de artigos foi realizada em bases de produções acadêmicas como o Scielo, o PudMed, a Biblioteca Virtual em Saúde (BVS) e PsycInfo; a partir dos recursos disponíveis, física ou remotamente, na Biblioteca da PUC-SP (livros, teses, dissertações e artigos) e através das plataformas recomendadas pela Biblioteca, como o Portal “Periódicos CAPES” – um acervo de produções científicas nacionais e internacionais – e a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD).

Realizada a busca de dezenas de artigos, foi feita uma triagem inicial dessas produções, a partir da leitura de seus resumos, sendo escolhidos apenas trabalhos redigidos em português, inglês ou espanhol, que possuíam maior relevância para os temas aqui abordados. Após essa etapa, foram feitas análises do material selecionado a partir das interpretações e análises críticas pessoais da pesquisadora (ROTHER, 2007). Como fruto dessas análises, foram produzidos os dois primeiros capítulos teóricos deste ensaio que, posteriormente, foram utilizados como base para a elaboração do terceiro capítulo. No último capítulo foi realizada uma análise do fenômeno “*fanfiction*” a partir dos dados encontrados sobre a psicanálise e o escrever. Essa análise visou a apresentação das *fanfictions*, assim como dos possíveis efeitos subjetivos dessa forma de escrita, como objeto de estudo da psicanálise, usando os dados coletados sobre ambos os temas para compreender como essa relação se daria.

Com o intuito de trazer materialidade aos pontos levantados durante o capítulo, foram utilizadas notas publicadas por autores de *fanfictions* no início ou no final dos capítulos de suas produções publicamente postadas ao site Archive of Our Own (AO3). Esse material, coloquialmente chamado de *author’s notes* ou A/Ns, não possui rigidez estrutural ou temática, podendo contemplar quaisquer assuntos se assim desejado pelo escritor.

Para delimitar o campo de busca da coleta, foram avaliadas A/Ns presentes apenas em *fanfictions* sobre a boyband sul-coreana BTS (representando *fanfictions* baseadas em pessoas reais), a série de livros e filmes Harry Potter (representando

produtos midiáticos ocidentais) e, por fim, sobre o anime e mangá My Hero Academia (representando produtos midiáticos orientais). Considerando a multiplicidade temática descrita acima, as notas foram escolhidas com base na pertinência de seus conteúdos para concretização do objetivo do presente estudo. Depois de selecionadas, elas foram integradas em categorias para facilitar a discussão e interpretação. Ainda em relação à ética na utilização dessas notas, houve um cuidado metodológico de apenas fazer uso daquelas associadas a *fanfictions* postadas publicamente no site.

3.1 ARCHIVE OF OUR OWN

Uma vez estabelecido o site AO3 como o site de origem das A/Ns que foram utilizadas na discussão, faz-se necessário esclarecer o raciocínio por trás dessa opção, assim como elucidar, em linhas gerais, o funcionamento do site. Apesar de não ser um site voltado para uma base de usuários brasileiros, possuindo pouco mais de 27 mil *fanfictions* publicadas em português (em contraponto com as aproximadas 9 milhões em inglês) (OTW, 2023), a opção pelo uso do Archive of Our Own se justifica tanto por sua prevalência no imaginário cultural global – evidenciada pelo número de *fanfics* publicadas em inglês e pelo prêmio Hugo³ que o site recebeu em 2019 (RADULOVIC, 2019) – quanto por um posicionamento ético registrado na plataforma ao longo dos anos.

O site se autodefine enquanto “*a fan-created, fan-run, nonprofit, noncommercial archive for transformative fanworks, like fanfiction, fanart, fan videos and podfic*”⁴ (OTW, 2023) e foi criado como uma reação de fãs a movimentos de censura e monetização dessas produções – tendências que, por um lado, restringem a criatividade dos usuários e, por outro, os colocam em risco ao desconsiderar os trâmites legais que possibilitam a existência desses trabalhos (RADULOVIC, 2019). Dessa forma, o Archive se apresenta como uma alternativa segura para os artistas que se voltam aos *fanworks*, lançando mão de uma moderação abrangente, não avaliando conteúdos em si e sim a qualidade da comunidade e as presenças hostis à ela, possuindo (OTW, 2023), inclusive, desde 2016, um time jurídico que se dispõe a prestar serviço aos usuários caso estes se encontrem em uma posição na qual seus direitos enquanto produtores possam estar sendo violados (OTW, 2023).

Aqui, cabe reconhecer a rica discussão ética e moral sobre censura e moderação que emerge do posicionamento do AO3. O presente trabalho não tem pretensão de

³A premiação Hugo, também conhecida como Hugo Award, é a mais importante na área da ficção científica, sendo comumente associada a efeitos literários. Ela acontece anualmente desde 1955 (THA, [s.d.]).

⁴“um repositório para produções criativas de fãs como *fanfictions*, *fanarts*, vídeos e *podfics* (*fanfictions* em formato de áudio), criado e gerido por fãs, sem fins lucrativos ou comerciais” (tradução da autora, OTW, 2023).

adentrar nesse assunto, mas compreende que, no que toca essa temática, as *fanfictions*, e em especial as do site AO3, existem em uma linha tênue entre liberdade de expressão e a ética. Apesar disso, ao considerar a análise dos efeitos subjetivos das *fanfics* para aqueles que as escrevem como o objeto da pesquisa, essa falta de censura possibilita que se apresentem temas que, em outros sites, talvez permanecessem encobertos.

Ainda, existem mecanismos utilizados pelo site que fazem com que o espaço não se torne “terra de ninguém”, de forma a possibilitar que seus usuários tomem ciência dos conteúdos existentes em uma determinada *fanfiction*. Esses marcadores, chamados de *tags*, podem ser separados em diversas categorias, contemplando, de uma forma ou de outra, todos os temas possíveis. No que cabe à discussão da ausência de moderação, podemos salientar 3 dessas divisões: *ratings*, *archive warnings* e *additional tags*⁵, aprofundados a seguir.

Os *ratings* falam sobre o conteúdo de uma forma geral, explicitando o público recomendado para a leitura do material de acordo com a percepção subjetiva do autor. Em uma escala crescente de menos para mais restrito temos: *General Audiences*, *Teen and Up Audiences*, *Mature* e *Explicit (only suitable of adults)*⁶ (OTW, 2023). As últimas duas *tags* dizem respeito a histórias recomendadas somente para adultos e, necessariamente, sua visualização é antecedida por um aviso do site que explicita a presença de conteúdos apropriados somente para essa faixa etária e que exige o consentimento das implicações dessa afirmação por parte do usuário antes de disponibilizar o texto (Figura 1).

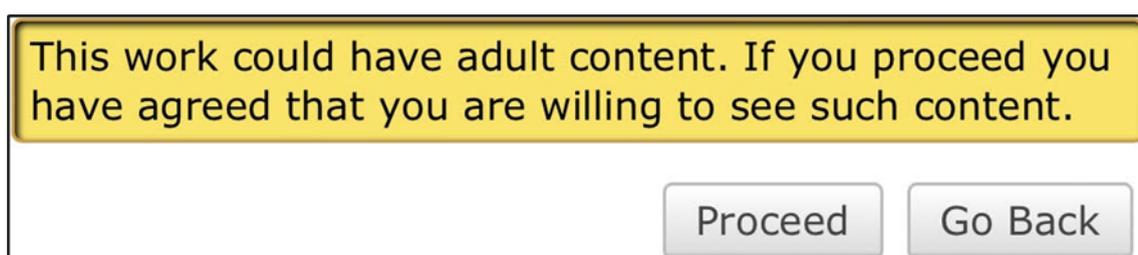


Figura 1: Uma captura de tela do aviso sobre conteúdo adulto. “Esse texto pode ter conteúdos apropriados somente para adultos. Se você prosseguir, você está concordando com a possibilidade de se expor a essas temáticas” (tradução interpretativa da autora) (OTW, 2023).

Os *archive warnings* são *tags* que contemplam alguns gatilhos comuns e ganham lugar de destaque na página da *fanfiction* em uma tentativa de chamar mais atenção e, dessa forma, conscientizar os leitores da presença (ou ausência) desses conteúdos.

⁵ classificação etária, gatilhos e descritores adicionais (tradução interpretativa da autora).

⁶ Todos os públicos, Adolescentes e pessoas mais velhas, Maduro e Explícito (recomendado apenas para adultos) (tradução da autora).

Essas *tags* incluem: *Graphic Depictions of Violence*, *Major Character Death*, *Rape/Non-con* e *Underage*⁷. Além disso, existe também a opção *No Archive Warnings Apply*⁸, que indica a ausência dos gatilhos na *fanfic*, e a *Creator Chose Not To Use Archive Warnings*⁹, que indica que o autor optou por não selecionar nenhum dos gatilhos – essa última opção não diz respeito à presença ou ausência de gatilhos e sim a um posicionamento do autor referente a essa *tag*, sendo assim impossível de precisar a presença ou ausência desses conteúdos (OTW, 2023).

Por fim, as *additional tags* incluem tudo que não é contemplado pelas outras categorias, mas que os autores acreditam que seja pertinente que o leitor saiba de antemão. Esse espaço não é necessariamente utilizado para alertar sobre outros tipos de gatilhos não contemplados pelos *warnings*, mas, caso exista outro possível gatilho na história, ele geralmente estará declarado nesse espaço (OTW, 2023). Além de gatilhos específicos, existe também a *tag* *Dead Dove: Do Not Eat*¹⁰, comumente utilizada como um último aviso, alertando que as *tags* utilizadas na *fanfiction* realmente refletem os conteúdos da produção (FANLORE, 2023).

Abaixo, segue exemplo de duas *fanfictions* sobre o mesmo objeto adorado, a banda BTS, para ilustrar a diversidade de *tags* e as diferenças visuais entre as histórias que possuem e as que não possuem conteúdo explícito (Figuras 2 e 3).

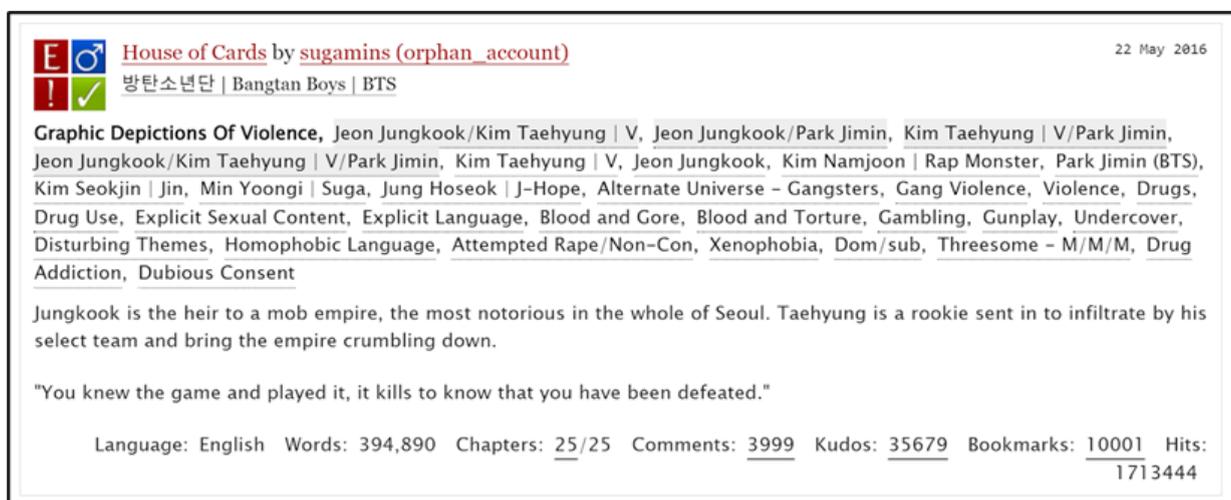


Figura 2: Captura de tela do cabeçalho de uma *fanfiction* explícita da banda BTS. No canto superior esquerdo da foto é possível ver a marcação do *rating* (E branco em um fundo vermelho). Logo abaixo, em negrito, um *archive warning* sobre violência. Em sequência, as outras *tags*, nas quais estão incluídas marcadores como “*blood and torture*”, “*disturbing themes*” e “*homophobic language*”¹¹ (OTW, 2023).

⁷ Descrições gráficas de violência, morte de um personagem principal, estupro/ausência de consentimento e menores de idade (tradução da autora).

⁸ Nenhum dos gatilhos se aplica (tradução da autora).

⁹ O autor optou por não utilizar os avisos sobre gatilho (tradução da autora).

¹⁰ Pomba morto: Não coma (tradução da autora).

¹¹ “sangue e tortura”, “temas perturbadores” e “linguagem homofóbica” (tradução da autora).


to the night, will you follow me? by [nonheather](#) 19 Dec 2016
 방탄소년단 | Bangtan Boys | BTS

No Archive Warnings Apply, [Kim Seokjin | Jin/Min Yoongi | Suga, Kim Taehyung | V/Park Jimin, Min Yoongi | Suga, Kim Seokjin | Jin, Kim Taehyung | V, Park Jimin \(BTS\), Jung Hoseok | J-Hope, Fluff, Children, Kindergarten, Daddy!Jin, Daddy!Yoongi, Slow Build, Domestic Fluff, Domestic Bliss, Anxiety, Parenthood, Parent-Child Relationship, Fatherhood, Childhood Friends, Repressed Memories, Internal Conflict, Pining, also i don't think there's any reason to say this but i will](#)
[vmin is very platonic, they're six, lapslock, apologies if you have a problem with lapslock](#)

yoongi is a single parent, taehyung is his son who wants to be a dragon, jimin is the dragon's new best friend, and seokjin is too good looking for a single dad working two jobs.

Language: English Words: 95,079 Chapters: 29/29 Comments: 1554 Kudos: 9494 Bookmarks: 2377 Hits: 188658

Figura 3: Captura de tela do cabeçalho de uma *fanfiction* para todos os públicos da banda BTS. No canto superior esquerdo da foto é possível ver a marcação do *rating* (G branco em um fundo verde). Logo abaixo, em negrito, um marcador que avisa sobre a ausência de *archive warnings*. Em sequência, as outras *tags*, nas quais estão incluídas marcadores como “*domestic fluff*”, “*childhood friends*” e “*internal conflict*”¹² (OTW, 2023).

¹² “fofura doméstica”, “amigos de infância” e “conflitos internos” (tradução da autora).

4. O FENÔMENO DAS *FANFICTION*

O presente capítulo tem como objetivo explorar a temática das *fanfictions*, a fim de expor a compreensão desse fenômeno utilizada ao longo desta pesquisa. Para tal, o capítulo começa definindo alguns conceitos centrais para esse entendimento, trabalhando a definição de *fanfictions*, *fã* e *fandom*. Uma vez criada essa base conceitual, o texto visa mapear outras áreas da experiência da escrita de *fanfictions*, as quais o presente trabalho considera essenciais para a compreensão do lugar que esse ato de escrever ocupa na contemporaneidade e no subjetivo daqueles que se engajam com essas produções. Por fim, o capítulo se encerra com uma contextualização histórica desse fenômeno.

4.1 DEFINIÇÕES IMPORTANTES

4.1.1 *FANFICTIONS*

No início do presente estudo, as *fanfictions* foram definidas a partir de sua tradução literal enquanto fruto da junção entre as palavras *fan* (*fã*) e *fiction* (*ficção*). De acordo com o dicionário, *fã* é a “pessoa que tem grande admiração por artistas, figuras públicas ou de quem faz parte do mundo do entretenimento; admirador” (FÃ, 2022); já *ficção* – enquanto arte – é a “criação artística que se pauta em elementos ou personagens irreais, frutos da imaginação” (FICÇÃO, 2022). Dessa forma, a palavra *fanfiction* – coloquialmente abreviada como *fanfic* ou *fic* – caracteriza uma história, uma narrativa ficcional escrita por fãs, baseada em um material produzido por terceiros. Esse material, por sua vez, pode contemplar os mais diversos produtos midiáticos, como livros, séries, bandas, atores, novelas, entre outros (DONEDA, 2016).

Essa definição, baseada na tradução do termo americano, não está errada e, em muitos casos, basta para contextualizar o leitor. Entretanto, definições que se resumem a traduções, de forma geral, tendem a ser redutíveis, impossibilitando uma compreensão abrangente do fenômeno original. No caso específico das *fanfictions*, além de excluir algumas minúcias importantes, essa definição também pode gerar algumas implicações indesejadas (SACHS, 2019).

Quando se coloca a *ficção* como algo central para definição das *fanfictions*, especialmente em conjunto com a ideia de “material produzido por terceiros”, pode ficar implícito que todas as *fanfics* devem ser necessariamente derivadas de um material ficcional – como livros, filmes e videogames. Apesar de existirem produções voltadas para esses trabalhos, existem muitas histórias inspiradas em acontecimentos e pessoas reais, sendo geralmente, mas não exclusivamente, acontecimentos famosos e celebridades (SACHS, 2019).

A presença dessas *fanfictions*, em especial aquelas voltadas a celebridades, é tão proeminente que foi criado um termo específico para elas: *real person fiction*¹³, mais conhecida pelo seu acrônimo RPF (SACHS, 2019). A mérito de exemplo, é possível mencionar *fanfictions* que protagonizam o cantor Harry Styles (OTW, 2023), outras que descrevem o romance entre os políticos holandeses Rob Jetten e Jesse Klaver (OTW, 2023) e até algumas que exploram as dinâmicas interpessoais da *boyband* sul-coreana BTS (UNAMAGA, 2019). Aqui, fica evidente que nem sempre é fácil distinguir o factual do ficcional e, apesar de ser necessário reconhecer a importância da “ficção” em *fanfiction*, muitas vezes ela não se manifesta da forma como os leitores esperam (SACHS, 2019). Isso significa que ela nem sempre se expressa de forma literal, podendo estar relacionada a sua narrativa, caracterização de personagens ou desenrolar de um enredo pré-estabelecido (MURAKAMI, 2016).

De forma similar, não é possível esperar que uma *fanfiction*, por natureza, possua uma quantidade específica do material original no seu texto, sendo algo que varia muito de história para história. Ela pode se passar no universo ou lançar mão de tramas e cenários da obra original; ou pode somente utilizar os personagens, completamente desprendidos de sua origem (VARGAS, 2005) – dessa forma, a quantidade da mídia originária, fictícia ou real, não é constituinte da *fanfic*. Ainda, não cabe definir *fanfictions* a partir de uma estrutura textual obrigatória, uma vez que elas podem contemplar vários gêneros textuais, como poemas, cartas, músicas, entre outros; contudo, elas tendem a ser escritas em prosa (MURAKAMI, 2016).

Dessa forma, nota-se que não é só na definição/tradução que são encontradas limitações para construir um entendimento completo das *fanfictions*. Isso se dá pelo caráter polimorfo do fenômeno, que faz com que existam poucas características verdadeiramente constituintes das *fanfics*. No entanto, isso não as torna indefiníveis, ao passo que os indivíduos que se engajam com esse tipo de conteúdo possuem uma compreensão similar do fenômeno. À vista disso, alguns autores propõem que a *fanfic* seja compreendida de uma forma mais abrangente, focando no caráter coletivo e afetivo de sua produção e circulação (SACHS, 2019). Assim, entende-se *fanfiction* enquanto uma expressão artística produzida, necessariamente, de fãs para fãs, sem visar fins lucrativos de quaisquer dimensões e sem constituir quebra de direitos autorais (VARGAS, 2005; DONEDA, 2016; MURAKAMI, 2016). Contudo, essa definição é dependente daquilo que se entende quando se fala de fã e, assim, faz-se necessário delimitar esse conceito.

¹³ ficção de pessoa real (tradução da autora).

4.1.2 FÃ

De forma similar ao conceito de *fanfiction*, a definição do dicionário da palavra fã – “pessoa que tem grande admiração por artistas, figuras públicas ou de quem faz parte do mundo do entretenimento; admirador” (FÃ, 2022) – oferece uma boa base para a construção de uma compreensão mais elaborada do seu conceito. No entanto, ela não consegue passar para o leitor a complexidade desse modo de ser, nem a magnitude da dedicação e dos outros afetos que o objeto adorado evoca para o fã.

Há autores que pregam pela indefinição do termo “fã”, pois partem do princípio que qualquer forma de delimitá-lo não só está fadada a excluir parte da experiência, como também advém de um lugar que visa excluir aqueles que acreditam não serem “fãs o suficiente” (HILLS, 2002; DUFFETT, 2013). Para evitar esses problemas, é necessário ampliar o conceito. Em última instância, o adjetivo fã é aplicável para uma grande gama de indivíduos, na medida que um fã seria alguém que se engaja positivamente com algum material da cultura. Esse engajamento toma diversas formas, sendo a mais significativa a auto anunciada conexão – geralmente descrita enquanto amor, admiração, apreço e similares – que o indivíduo sente em relação ao seu objeto adorado – que, como visto anteriormente, pode ser praticamente tudo: uma produção escrita, audiovisual, uma performance (realizada por alguém ou por algo), uma pessoa, uma cultura, entre outros (DUFFETT, 2013).

Não há uma forma correta de expressar seu amor sobre o objeto adorado, não há um jeito certo ou errado de ser fã de algo e, muitas vezes, pessoas que não se consideram fãs de um produto cultural praticam os mesmos rituais daqueles que proclamam o *status* de fã (DUFFETT, 2013). Por outro lado, muitos atestam sua identidade de fã sem se engajar tão radicalmente com o objeto adorado ou até mesmo sem participar desses rituais (SIQUEIRA, 2008). Apesar disso, é de comum acordo entre estudiosos da área que ser fã de alguma coisa é, para além de algo realizado por lazer, um componente identitário do indivíduo à medida que este passa a se identificar com a posição de fã (DUFFETT, 2013).

A partir das considerações realizadas ao longo desse texto, o presente ensaio teórico vai entender fã enquanto uma identidade autoproclamada, marcada tanto pelos afetos positivos sentidos por um indivíduo em relação a algo quanto pelas formas como ele se engaja e interage com esse objeto, localizado na área do hobby e realizado por prazer, podendo se transformar em algo além, constituindo parte da sua identidade. Hills, em seu livro “Fan Cultures” (2002), traz sua concepção pessoal do que seria esse ser no mundo do fã, que encapsula o entendimento aqui proposto:

todos sabem o que é um 'fã'. É alguém que é obcecado por uma estrela, uma celebridade, um filme, um programa de TV, uma banda; alguém que consegue produzir dissertações sobre o objeto do seu *fandom* e que consegue também citar todos os versos da sua música favorita, todas as frases do seu livro predileto, todo o diálogo do seu filme preferido. Fãs geralmente são bem articulados. Fãs interpretam os conteúdos apresentados de diversas formas interessantes e talvez inesperadas. E por fim, fãs participam em atividades grupais – eles não são leitores/telespectadores isolados ou socialmente ineptos (tradução nossa, p. 8).

4.1.3 FANDOM

Como apontado anteriormente, certas definições ou traduções, apesar de poderem ser reducionistas, criam uma boa base de compreensão a partir da qual é possível se aprofundar nos conceitos, tornando-se um bom ponto de partida para entender o significado de *fandom*. A palavra *fandom* surge da junção das palavras “fan” e “kingdom”, sendo, literalmente, o “reino dos fãs” (MARTINS; DAMACENO, 2020). Em um primeiro momento, essa definição leva à conclusão imediata de que *fandom* é o nome dado aos grupos de fãs que compartilham do mesmo objeto adorado e, apesar de não ser uma compreensão totalmente errada, é possível ir além ao dar enfoque na parte do “reino”.

Se há um reino, existe uma população que ocupa esse reino e que, dentro das suas especificidades, possui uma sociedade e uma cultura marcadas pelas diferentes formas de ser e produzir desses indivíduos. Desse modo, a própria definição/tradução aponta para *fandom* enquanto um conjunto de fãs, possuidores de cultura, costumes e produções próprias – tornando-o assim um fenômeno sociocultural (DUFFETT, 2013). Dessa forma, partindo da ideia de que a *fanfiction* é o produto e o fã, o produtor, o *fandom* seria o contexto sociocultural no qual essa obra é criada.

Para facilitar a compreensão, é possível entender o *fandom* enquanto um país, no qual a identidade de fã do indivíduo seria sua nacionalidade e sua contribuição para a sociedade seria as formas como ele se engaja com seu objeto adorado; seja através da produção ou do consumo desse material ou de *fanworks* – termo guarda-chuva para todas as produções criativas de fã baseadas no objeto adorado. Nessa alegoria e trazendo um exemplo, o “país” poderia ser o *fandom* da banda BTS, a nacionalidade seria a Army – nome dos fãs do grupo – e a contribuição social do indivíduo poderia ser ler ou escrever *fanfictions*.

No entanto, apesar do que se pode assumir da tradução, o *fandom* não se resume ao “espaço” no qual o sujeito atua sua identidade de fã. Na realidade, ele engloba toda a

performance envolvida com essa identidade, tornando-se por si só uma identidade diferente. Apesar da disseminação da internet ter evidenciado o lado social do *fandom*, seguindo essa linha de raciocínio, é possível que uma pessoa tenha seu *fandom* enquanto algo individual, no qual ele performa para si sua identidade de fã (DUFFETT, 2013).

Assim, ao considerar as facetas identitárias e performáticas desse fenômeno, é preciso reconhecer que alguém pode ser fã de algo sem participar do *fandom*, da mesma forma que alguém pode participar do *fandom* sem ser fã daquilo. Para além disso, faz-se necessário reconhecer a possível interseccionalidade presente tanto na identidade do fã quando na do *fandom*; uma pessoa pode ser fã e compor mais de um *fandom*, uma vez que pessoas que gostam de punk não param de ser fãs do gênero ao se tornarem fãs de Harry Potter (DUFFETT, 2013; FRANÇA, 2020). Partindo novamente da analogia dos países, um brasileiro pode ir à França e usufruir da cultura sem ser francês, da mesma forma que um francês pode viver na França sem se engajar com as produções culturais associadas à sua nacionalidade. Ainda, é possível que um indivíduo seja tanto francês quanto brasileiro, engajando em ambas práticas culturais. Assim, no universo dos fãs, uma pessoa pode tanto praticar quanto se identificar com infinitas culturas.

A palavra reino ainda tem mais um significado possível: para alguns *fandoms*, em especial aqueles relacionados a temas fantásticos, a ideia de reino pode estar relacionada com um desejo dos fãs de se distanciarem da realidade através da interação com o material adorado. Aqui, pode-se pensar que, ao se engajarem, os fãs estariam fugindo para um reino criado por eles mesmos a partir do objeto adorado e seus afetos por ele (FRANÇA, 2020).

Retomando a tradução da palavra *fandom*, quando é feita a opção por investigar as consequências conceituais da palavra fã, também é possível averiguar outros sentidos do termo. Anteriormente, foi visto que o fã, em sua individualidade, possui tanto um amplo conhecimento sobre o objeto adorado quanto um entendimento especializado sobre o mesmo. Apesar do seu caráter coletivo, o *fandom* também carrega essa especificidade. Além disso, os *fandoms* também possuem outro tipo de especialização, relativa ao repertório linguístico compartilhado por eles – tanto entre participantes de um mesmo grupo, quanto entre outros *fandoms* no geral (FRANÇA, 2020).

Na cultura dos fãs, falar o mesmo idioma não é o suficiente. Há diversas referências, expressões, citações, gírias e nomenclaturas que permitem que os fãs se reconheçam entre si. Isso resulta na criação de uma espécie de linguagem própria, que dificilmente será plenamente compreendida por pessoas externas ao

fandom. O repertório a respeito de um assunto é o que serve para afirmar os fãs como integrantes de uma determinada comunidade (FRANÇA, 2020, p. 38).

Um bom exemplo dessa especificidade compartilhada é a frase “*no beta we die like men*”¹⁴ que é uma figura de linguagem, sem equivalente em português, utilizada por escritores de *fanfictions* para sinalizar aos leitores que o texto não foi editado ou lido por um terceiro – chamado de beta ou beta *reader* (FANLORE, 2022). A grande maioria dos fãs que participam desse aspecto do *fandom* sabem o que a frase significa, independentemente do *fandom* ao qual pertencem, tornando a frase um exemplo de vocabulário compartilhado entre *fandoms*. Contudo, existem também variações dessa frase, que só fazem sentido para os participantes dos respectivos *fandoms*, uma vez que tendem a substituir o “men” com personagens, figuras ou coisas consideradas mortas no objeto adorado. Alguns exemplos são: “*no beta we die like sir nighteye*”¹⁵ para o *fandom* de My Hero Academia; “*no beta we die like jimin’s jams*”¹⁶ para o *fandom* de BTS; “*no beta we die like all the marauders*”¹⁷ para o *fandom* de Harry Potter (OTW, 2023).

Trazendo essa ideia para a analogia dos países, é possível manter o país enquanto o *fandom* como um todo e os estados, como subseções mais específicas desses países, nas quais certas informações envolvendo o objeto adorado são mais valorizadas que outras. Em nível nacional, existem frases compreendidas por todos os cidadãos, contudo, em nível estadual, existem frases que só serão entendidas por aqueles que lá vivem. O mesmo pode ser dito em nível global. É similar à relação entre as línguas latinas, ao português falado no Brasil e aos sotaques das diferentes regiões do país. Isso não ocorre só com a língua, a cultura também é compartilhada e sofre variações de acordo com esses limites territoriais.

4.2 FANFICTION: PARA ALÉM DA DEFINIÇÃO

A produção acadêmica sobre *fanfictions*, em particular sobre aquilo que extrapola a definição básica dessa escrita, é majoritariamente realizada por pesquisadores que se engajam das mais diversas maneiras com o universo dos fãs. Por esse motivo, é necessário reconhecer a possibilidade de que os materiais produzidos sejam enviesados, uma vez que partem das experiências pessoais que esses fãs-acadêmicos (do inglês *aca-fans*) possuem nesse espaço (MURAKAMI, 2016).

¹⁴ “sem editor, ‘nós’ morremos como homens” (tradução da autora).

¹⁵ “sem editor, ‘nós’ morremos com o senhor Nighteye” (tradução da autora).

¹⁶ “sem editor, ‘nós’ morremos como a graça do Jimin” (tradução da autora).

¹⁷ “sem editor, ‘nós’ morremos como os marotos” (tradução da autora).

Essa realidade deve ser especialmente considerada quando se tenta construir um perfil demográfico dos autores de *fanfictions*, já que muitas das informações sobre esse público advêm da observação dos pesquisadores ou de pesquisas nas quais as características desse público não são o foco (BARNES, 2015). Ainda, é importante reconhecer a dificuldade inata de realizar levantamentos sobre os autores de *fanfictions*, uma vez que o anonimato é uma característica significativa das interações no espaço virtual – algo que será aprofundado mais à frente. Apesar disso, é possível montar um perfil aproximado desses fãs-escritores, à medida que os dados existentes contemplam grande parte desse público.

Tradicionalmente, o universo dos fãs – e, conseqüentemente, a escrita de *fanfictions* – é tido como um espaço feminino (FIESLER, 2012; BARNES, 2015; MURAKAMI, 2016). Essa afirmação vai ao encontro de informações encontradas por um levantamento informal realizado em 2013 com usuários do site *Archive of Our Own* (AO3), conhecido como “*AO3 Census Masterpost*”. Essa pesquisa foi respondida por mais de 10 mil voluntários e mostrou que mais de 80% desses usuários eram mulheres, enquanto 16% se identificaram como *genderqueer*¹⁸ e apenas 4% como homens (CENTREOFTHESLIGHTS, 2013).

Outros dados pertinentes obtidos pelo *Masterpost* dizem respeito à idade, etnia e sexualidade desses usuários. A idade média dos participantes foi de 25 anos, com uma maior concentração de usuários entre 19 e 29 anos (62%). Ainda, é interessante considerar que o número de usuários acima de 40 anos era maior que o número de usuários com 15 anos ou menos. Contudo, é importante considerar que, oficialmente, a idade mínima para criar uma conta no site – não necessariamente para usá-lo – é de 13. Sobre etnia, a grande maioria dos participantes se autodeclararam brancos (84%). Já sobre sexualidade, apenas 38% dos usuários se consideraram heterossexuais (CENTREOFTHESLIGHTS, 2013). Dessa forma, entende-se que a maioria das fãs-escritoras desta plataforma são mulheres brancas membros da comunidade LGBTQIA+. E, portanto, o presente trabalho irá utilizar, daqui para frente, o termo “fã” como um substantivo feminino.

Além de feminino, esse espaço também é visto como um espaço de diversidade – algo que, de certa forma, também está contemplado nos dados obtidos pelo *Masterpost*. Nas *fanfictions*, as fãs encontraram a possibilidade de ir além do material original, tornando-as ferramentas importantes de resistência de certos grupos sociais. Contudo,

¹⁸ Termo guarda-chuva para todas as expressões de gênero que não se conformam ao binário tradicional, como trans, não-binária, agênero, entre outros (GENDERQUEER, 2023).

essa liberdade também permite que outros escritores reproduzam discursos conservadores, sendo necessário tomar cuidado com afirmações sobre essa diversidade, uma vez que, apesar de importante, ela é relativa (MURAKAMI, 2016).

Em uma pesquisa realizada por Floegel (2020), intitulada “‘Write the story you want to read:’ world-queering through slash fanfiction”¹⁹, na qual a autora entrevistou três escritoras de *fanfictions* que faziam parte da comunidade LGBTQIA+, as participantes deixaram claro seu descontentamento com a representatividade atual da comunidade nas mídias tradicionais – sendo ora inexistente, ora insuficiente. Esse descontentamento, por sua vez, impulsionava as autoras a escreverem as histórias que elas gostariam de ter visto no material original, tomando a narrativa em suas próprias mãos (FLOEGEL, 2020).

Apesar da fala das entrevistadas evidenciarem alguns dos motivos que levam as fãs a escreverem, existem muitos outros que serão aprofundados a seguir. Contudo, todos os motivos são necessariamente antecidos pelos intensos sentimentos que as fãs sentem pela mídia sobre a qual escolhem escrever. Dessa forma, a razão de ser das *fanfictions* em um primeiro momento é simples; muitas vezes, o desejo das fãs vai além das possibilidades de adoração contidas no objeto amado, criando-se a necessidade de buscar novos espaços onde ele possa se realizar. Essa adoração parte de um vínculo afetivo profundo, que se estabelece com o objeto a partir da identificação entre a fã e seus personagens, assim como das emoções por eles eliciadas²⁰ (VARGAS, 2015; MURAKAMI, 2016).

Do ponto de vista da sociedade de consumo, esse amor que a fã desenvolve pelo seu objeto adorado é extremamente útil, pois fixa o indivíduo no papel de consumidor engajado. Contudo, esse consumo não é desprovido de críticas, pelo contrário, o objeto adorado tende a ser mais criticado à medida que o indivíduo se torna mais envolvido com o material. Muitas vezes as insatisfações e ambiguidades encontradas no objeto são redirecionadas para as *fanfictions*, nas quais as fãs-autoras têm a oportunidade de “corrigir” os “erros” encontrados na obra original (MURAKAMI, 2016; PIRES, 2021).

Em um primeiro momento, essa movimentação das fãs de “corrigir” o objeto adorado pode passar a impressão de que as *fanfictions* substituiriam o material original, prejudicando sua posição na sociedade de consumo. Essa leitura ganha força quando se considera que a demanda de produtos relacionados ao objeto adorado é maior que a velocidade com que esses materiais são produzidos, levando as fãs a suprirem essa demanda escrevendo *fanfictions*. Apesar de ser impossível afirmar que as *fanfictions*

¹⁹ “Mudando o paradigma do mundo através da escrita de *fanfictions* homoafetivas” (tradução interpretativa da autora).

²⁰ Do verbo eliciar, está sendo usado no presente trabalho no sentido de trazer a frente, aflorar.

nunca substituem o objeto original, na maioria das vezes elas têm o efeito oposto: as *fanfictions* conservam tanto o objeto adorado quanto sua relevância, uma vez que, ao fomentar o desejo das fãs, reafirmam suas identidades, e assim as mantêm no papel de consumidoras engajadas, impedindo que os objetos adorados se tornem obsoletos (MURAKAMI, 2016; PIRES, 2021).

Dessa forma, entende-se que as *fanfics* se instauram no reflexo do produto, dando conta tanto dos desejos das fãs quanto do conteúdo que, por causa dos produtores ou mesmo dos autores, não chegou a fazer parte do texto original – como relações homoeróticas, personagens femininos, personagens de etnias diversas, entre outros (MURAKAMI, 2016). Em outras palavras:

os autores de *fanfiction* dedicam-se a escrevê-las em virtude de terem desenvolvido laços afetivos tão fortes com o original, que não lhes basta consumir o material que lhes é disponibilizado, passando a haver a necessidade de interagir, interferir naquele universo ficcional, deixar sua marca de autoria (VARGAS, 2005, p. 13).

Apesar das *fanfictions* carregarem essa tentativa do fã de se apossar, tomar posse do material original, descrito por Vargas (2005), as fãs-escritoras, na maioria das vezes, não têm a intenção de criar algo novo, apenas de se divertir a partir da manipulação do material amado – ou odiado, uma vez que os fortes afetos que levam à essa produção não precisam ser positivos (LEHTONEN, 2015). A diversão é uma característica fundamental desse escrever e, muitas vezes, é o único objetivo das fãs-escritoras (MURAKAMI, 2016). A liberdade intrínseca dessas produções permite que as autoras manipulem o objeto amado da forma como desejam, criando as mais diversas narrativas e/ou explorando todos os aspectos da obra. Murakami explica que escrever *fanfics*, de certo modo, “não é tão diferente de uma criança que cria uma história com seus brinquedos” (2016, p. 79).

Entender a escrita de *fanfictions* como uma forma de entretenimento, modifica a forma como esta escrita se relaciona com narrativas tradicionalmente publicadas. Se as fãs-autoras escrevem porque gostam de fazê-lo, torna-se claro que esse escrever não é um jeito preguiçoso de produzir livros, se aproveitando da popularidade do trabalho alheio, ou um treino para eventual publicação. Pelo contrário, muitas fãs-autoras escrevem *fanfictions* por lazer, não tendo intenção alguma de se tornarem autores profissionais e lucrar com suas produções, pois acreditam que isso faria com que a escrita perdesse a graça (FLEGEL; ROTH, 2014; FLOEGEL, 2020)

Além disso, essa liberdade existente na escrita de *fanfictions* faz com que, além de divertida, ela possibilite que as autoras explorem sua própria identidade ao misturarem elementos de sua vivência, suas fantasias pessoais e os conteúdos do objeto adorado. Isso ocorre pois os sites de *fanfiction* são tidos como espaços seguros para esse tipo de experimentações, possibilitando que as escritoras explorem, por meio de suas narrativas, questões como sexualidade e gênero sem necessariamente sentirem as consequências dessas ações em sua vida real. Aqui é importante pontuar que as autoras, ao utilizarem esses espaços para testar formas diferentes de viver, não estão, na maioria das vezes, tentando substituir suas vidas reais pelas *fanfictions* que escrevem, e sim, experimentando novas formas de viver essa vida (LEHTONEN, 2015).

Essa exploração pode ser feita a partir dos personagens das narrativas originais ou das celebridades, a depender do objeto amado, com os quais as escritoras se identificam. Ainda, pode ocorrer por meio de personagens inéditas criadas pelas fãs – chamadas de OC (*original character*) – ou até através de *fanfictions* do tipo *self-insert*, conhecidas como interativas em português. Essa última modalidade é marcada pelo uso do próprio nome daquele que lê – seja por uma substituição automática realizada pelo site ou pelo uso de palavras que devem ser trocadas pelo próprio indivíduo durante a leitura, como “s/n”²¹ –, aproximando o leitor e/ou o escritor da narrativa apresentada (LEHTONEN, 2015).

A grande maioria das motivações descritas acima vai ao encontro com aquilo que Feehily (2017) encontrou ao entrevistar três escritoras de *fanfictions* para sua pesquisa intitulada “*Mary Sue-perego: A Psychotherapeutic Analysis of Woman in Fanfiction*”²². A autora observa na fala das participantes esse ímpeto de escrever não só para preencher os vazios presentes no objeto adorado, mas principalmente para explorar partes de suas personalidades e temas que seriam considerados tabus em outros espaços, como estupro e saúde mental. Essa visão das *fanfictions*, enquanto um *playground* seguro para a experimentação, também apareceu na fala das entrevistadas como um local no qual elas poderiam alimentar suas fantasias, tanto em um sentido de escrever visões idealizadas de si mesmas nos personagens de suas histórias, quanto de poder elaborar e resolver conflitos que elas possuem na vida real. Essas considerações implicam em outro possível motivo para as fãs escreverem *fanfictions*, para além daquilo explicitamente citado pelas entrevistadas: as *fanfics* funcionam enquanto uma forma de escapismo, uma atividade que as leva para longe dos problemas experienciados em seus cotidianos (FEEHILY, 2017).

²¹ Abreviação de “seu nome”.

²² “Mary Sue-perego: Uma análise psicoterápica de mulheres nas *fanfictions*” (tradução da autora).

Dessa forma, entende-se que as fãs escrevem as *fanfictions* por cinco motivos principais: 1) o afeto que elas sentem pelo objeto adorado; 2) a necessidade de modificar esse objeto a partir da sua própria percepção dele – seja para acrescentar mais diversidade ou porque elas não gostaram do rumo que a narrativa tomou; 3) o divertimento; 4) a autoexpressão e experimentação e 5) o escapismo – algo que, de certa forma, engloba todos os motivos anteriormente citados. Ainda, o fenômeno das *fanfictions* não se esgota nos porquês dessa escrita existir, sendo necessário abordar outras facetas importantes dessa prática, como os conceitos de *canon* e *fanon*.

Os conteúdos do material original que servem como a base para a escrita de *fanfictions* são chamados de *canon*. Tal como o cânone religioso, o *canon* possui um aspecto praticamente sagrado para algumas fãs, à medida que é tomado como a versão verdadeira do material original (SIQUEIRA, 2008). Na prática das *fanfictions*, isso significa que, independentemente das alterações que forem feitas a esse material, as fãs sempre tomarão o *canon* como principal referência do objeto adorado.

No entanto, como nada é verdadeiramente sagrado no *fandom*, existe também o *fanon* – união entre as palavras fã (*fan*) e canônico (*canon*) em inglês –, que é a releitura das fãs enquanto coletivo daquilo considerado *canon*. O *fanon* engloba tudo aquilo produzido pelas fãs – ou seja, que não existe ou não está explicitado no material original – que passa a ser tão sagrado quanto o *canon*. Essas novas verdades, podem ser algo pequeno – como o amor de Draco Malfoy²³ por calças de couro – ou algo que fundamentalmente muda o original – como o fato de a família Potter ser indiana, quando originalmente é britânica (SIQUEIRA, 2008).

Essas mudanças são de extrema importância para as fãs e, por causa disso, foram criados termos que diferenciam as *fanfictions* de acordo com a sua proximidade ao *canon*. Quando o foco são os personagens – ou pessoas reais no caso das *RPFs* – eles podem ser divididos em *in character* (IC) ou *out of character* (OOC), sendo o primeiro aqueles que estão de acordo com a sua caracterização original e o segundo aqueles que fogem dela. Quando se trata do *canon* como um todo, existem os descritores *Canon-Compliant*, *Canon-Divergent* e *alternative universe* (AUs), que simbolizam o quão fiéis as *fanfics* são em relação à história original. *Fanfictions canon-compliant* são totalmente fiéis, as *canon-divergent* são parcialmente fiéis e as AUs se passam em universos completamente diferentes (SIQUEIRA, 2008).

Tanto a produção das *fanfictions* quanto a existência do *fanon* marcam a mudança da posição da autora de *fanfictions* de uma consumidora passiva para uma consumidora

²³ Draco Malfoy é um personagem da série de livros e filmes “Harry Potter”.

ativa, que vai além dos seus devaneios de adoração e passa a registrar essas fantasias por meio da escrita. A partir da publicação desses textos, a fã-escritora passa a ser entendido como artista por seus iguais – outras fãs que possuem o mesmo objeto amado. Nessa relação com seu público leitor, essa fã passa a se reconhecer como escritora de *fanfictions*, ganhando confiança e passando a se ver como artista, solidificando essa diferença entre a fã-consumidora e a fã-autora (DONEDA, 2005; MURAKAMI, 2016).

Essa nova dinâmica implica em alterações na forma como a fã-escritora passa a interagir com o resto do *fandom* (PIRES, 2021). A publicação das *fanfictions* simboliza uma espécie de compromisso entre esse indivíduo e as outras fãs, que agora esperam por suas produções. Infelizmente, muitas fãs não só esperam, como se sentem intitulados ao trabalho da fã-escritora, incessantemente requisitando por mais capítulos ou novas *fanfictions*, podendo também oferecer sugestões ou demandar mudanças – comportamentos que se assemelham à forma como tratam os produtores do seu objeto adorado. Por outro lado, a fã-escritora também se sente merecedora de um *feedback*, reclamando das leitoras que apenas usufruem de seu conteúdo sem deixar comentários favoráveis. No entanto, as intrigas não se resumem a desencontros entre leitoras e escritoras. O *fandom*, enquanto espaço social, também é um lugar de luta, no qual os indivíduos competem para ver quem possui mais capital social – algo que, nesse caso, seria representado pelas *fanfictions* e a forma como as fãs-leitoras interagem com essas produções (MURAKAMI, 2016).

Apesar disso, é importante reconhecer que nem todas as interações que ocorrem nesses espaços são negativas. Uma das fãs-escritoras entrevistadas por Feehily (2017) colocava a troca possibilitada pelas *fanfictions* e as comunidades criadas em volta dessas produções como algo extremamente querido. Dessa forma, entende-se que, apesar do *fandom* ser, em primeiro lugar, um coletivo colaborativo criado pelo amor comum que as fãs possuem pelo objeto adorado, nem todas as interações entre seus participantes são positivas, sendo também um espaço de conflitos.

Outro aspecto importante de ser elaborado é a forma como as *fanfictions* são vistas por aqueles que não estão inseridos no universo das fãs e as maneiras como essas percepções, por sua vez, atingem não só as *fanfics* como também as fãs que as escrevem. Tanto o público geral quanto os indivíduos envolvidos na indústria do entretenimento tendem a possuir uma opinião pejorativa sobre as *fanfictions* (MURAKAMI, 2016; FEEHILY, 2017; WILD, 2018). A origem dessa negatividade não é clara, contudo, entende-se que ela se mantém graças à estreita relação que esse escrever possui com a pornografia (MURAKAMI, 2016), à concepção de que as *fanfics* são escritas por

“adolescentes problemáticas” (FEEHILY, 2017) e, por fim, ao fato de essa escrita ser considerada uma produção inferior devido à falta de valor comercial (WILD, 2018).

Essas percepções são usadas como justificativa para essas pessoas zombarem das *fanfictions*, humilhando as fãs-escritoras no processo (FEEHILY, 2017). Isso explicita um paradoxo: ao mesmo tempo que as *fanfics* possuem um papel na conservação da mídia original, trabalhando em seu favor na sociedade de consumo, elas ainda são diminuídas e rechaçadas pelos detentores do material original. Numa dinâmica de humilhação constante, as fãs passam a ter vergonha da sua identidade de fã-escritora, reforçando o anonimato já natural a essa prática (FEEHILY, 2017; WILD, 2018).

O anonimato, no entanto, não é de todo mal. As relações na internet são naturalmente marcadas por esse distanciamento entre a versão *online* e *offline* do indivíduo, algo que, no contexto das *fanfictions*, traz segurança para as autoras explorarem temáticas que, muitas vezes, elas não se sentiriam confortáveis associando à sua persona *offline* (LEHTONEN, 2015). Esse sentimento aparece claramente nas entrevistas de Feehily (2017), nas quais as participantes enfatizaram a importância de manter o anonimato para preservar o espaço seguro que elas encontraram nessa comunidade.

Ambos os aspectos descritos acima – a reputação ruim das *fanfics* e o anonimato de suas autoras – também estão relacionados com o último tópico dessa apresentação: o aspecto legal das *fanfictions* enquanto produtos criados a partir do trabalho de terceiros. A (i)legalidade das *fanfictions* é uma questão complexa, que ainda não possui uma resposta clara perante a lei. Por um lado, esses textos utilizam materiais cujos direitos autorais pertencem a um outro que não a fã-escritora. Por outro, as histórias escritas pelas fãs não pertencem ao produtor do objeto adorado, muitas vezes se distanciando tanto da obra original que as semelhanças entre os textos são mínimas (FRANÇA, 2020). Ainda, as fãs defendem sua liberdade de escrever argumentando que suas histórias não trariam riscos financeiros ao material original, sendo apenas um passatempo inofensivo do ponto de vista do capital (SIQUEIRA, 2008).

Apesar disso, tudo depende de como o produtor original deseja prosseguir, uma vez que seu produto está protegido pelas leis que regulam os direitos autorais – algo que independe de lucro que é feito, ou não, em cima desse material. Alguns autores lançam mão dos aparatos legais para impedir que as fãs publiquem trabalhos sobre a sua obra – como foi o caso da autora da série de livros “O Diário de um Vampiro”, Anne Rice. Já outros autores, como J. K. Rowling, autora da série de livros “Harry Potter”, incentivam os fãs a escreverem *fanfictions*. A grande maioria, no entanto, não se posiciona frente ao

assunto (SIQUEIRA, 2008). Dessa forma, entende-se que, na maioria das vezes, escrever *fanfictions*, independentemente de ser ou não legal, não acarretará problemas jurídicos para as fãs-escritoras.

4.3 A FANFICTION NO TEMPO

Considerando tudo o que foi exposto até aqui, é fácil assumir que as *fanfictions* surgiram concomitantemente com a popularização da internet (PIRES, 2021). No entanto, esse fenômeno, apesar de ter sido amplamente transformado pela implementação das tecnologias, é algo que antecede sua criação (VARGAS, 2015). Apesar de ser impossível datar precisamente o surgimento das *fanfictions*, uma vez que os registros relativos à sua criação dizem mais sobre o nascimento de um público interessado nesses textos do que sobre o material em si, entende-se que essa escrita surgiu em paralelo com a literatura (SIQUEIRA, 2008; VARGAS, 2015).

Essas produções não possuíam muito do que caracteriza uma *fanfiction* nos dias de hoje, contudo, podem ser consideradas uma forma de *proto-fanfictions*, à medida que eram histórias escritas a partir de textos de terceiros, sem a autorização dos autores originais (SIQUEIRA, 2008). A mitologia criada por H. P. Lovecraft (1890-1937), por exemplo, foi utilizada por autores que gostavam de seu trabalho – pessoas que atualmente poderiam ser consideradas fãs – para escreverem suas próprias histórias (DUNKER; HESSEL, 2022). Dessa forma, entende-se que o fenômeno das *fanfictions* não é uma novidade da contemporaneidade, existindo com contornos diferentes muito antes de receber esse nome.

As *fanfics* como tidas atualmente são quase unanimemente atribuídas as fãs norte-americanas da série *Star Trek* (de 1966 até 1969), ou Jornada nas Estrelas em português, e a forma como estes se organizaram no decorrer do tempo (SIQUEIRA, 2008; MURAMAKI, 2016; DUNKER; HESSEL, 2022). Enquanto o programa estava passando na TV, as fãs se movimentavam para manter ou, de preferência, aumentar a audiência da série e, após seu cancelamento, elas coletivamente trabalharam para manter o mundo do show vivo a partir de suas próprias produções (SIQUEIRA, 2008). Parte dessa organização tomou a forma de revistas chamadas de *fanzines* – junção das palavras “fã” e “revista” em inglês –, que eram publicações voltadas especificamente para o *fandom* de *Star Trek*, nas quais eram divulgadas *fanfictions* sobre a série (VARGAS, 2015). Essas revistas ganharam popularidade na década de 60 e 70 e são consideradas o berço das *fanfictions*.

Com o advento da internet, as produções dos fãs passaram do meio impresso para o virtual, marcando o fim do monopólio das *fanzines* e o surgimento de uma nova forma de compartilhamento: os sites especializados. Se antes, toda discussão e produção acerca de uma certa mídia estava localizada nas *fanzines*, agora os sites permitem não só uma especialização por mídia como também por produção, com sites especificamente criados para a distribuição de *fanfictions* (PIRES, 2021). Muitos desses espaços mantiveram o padrão estabelecido inicialmente pelas *fanzines*, se voltando apenas para uma série ou filme específico, porém, com o crescimento das *fanfictions* enquanto uma forma de escrita, outros sites optaram por focar na produção escrita em si, sem restrições por mídia ou conteúdo (VARGAS, 2015).

A virtualidade possibilitou que mais indivíduos entrassem em contato tanto com o conceito de *fanfictions*, quanto com mídias que anteriormente não eram facilmente acessíveis devido a barreiras geográficas (SIQUEIRA, 2008). Isso fez com que os *fandoms* e, conseqüentemente, a produção de *fanfics*, se diversificassem e crescessem exponencialmente, deixando de ser uma atividade praticada exclusivamente por alguns fãs de ficção-científica (VARGAS, 2015).

Dessa forma, é possível traçar a evolução das *fanfictions* a partir do desenvolvimento de novas formas de comunicação – as *fanzines* e os sites especializados –, tendo sua origem no *fandom* de Star Trek. Ainda, ao olhar mais minuciosamente para as *fanfics* após a popularização da internet, percebe-se que o fenômeno segue crescendo, demonstrando alta adaptabilidade ao se modificar a partir das mídias e tecnologias mais populares do momento (PIRES, 2021).

Se a primeira onda de expansão das *fanfictions* foi causada pela popularidade da série televisiva *Star Trek* nos Estados Unidos, a segunda onda foi iniciada globalmente pela publicação dos livros – e posteriormente lançamento dos filmes – da série Harry Potter (VARGAS, 2015; PIRES, 2021). Com o primeiro livro sendo publicado em 1997, o interesse pelas histórias do jovem bruxo coincidiu com a popularização da internet e, assim, da escrita de *fanfictions* na rede – sendo possivelmente um dos grandes impulsos para propagação e subsequente permanência dessa escrita virtual (VARGAS, 2015).

Atualmente, é possível observar o surgimento de uma terceira onda, liderada pela popularidade internacional do gênero musical coreano k-pop, que tem como sua banda de destaque o grupo BTS. Esse novo momento é marcado pela popularização dos aparelhos móveis como celulares e tablets, que, em conjunto com planos telefônicos mais baratos e acesso gratuito à internet em alguns espaços públicos, tornam o mundo virtual – e, assim, as *fanfictions* – ainda mais acessíveis para a população. Ainda, é interessante considerar

que as *fanfictions* de k-pop alteram o status quo do mundo das *fanfics*, quebrando a hegemonia anteriormente estabelecida pelos livros e séries de TV ao normalizarem as produções de *RPFs* (PIRES, 2021).

Traçar linhas do tempo sobre o desenvolvimento das *fanfictions* não é fácil, pois o campo de estudo, além de novo, foca na indústria de entretenimento norte-americana. Parte disso ocorre porque a origem contemporânea dessa escrita é o *fandom* de *Star Trek*, que possuía mais força nos Estados Unidos. Por outro lado, isso se deu pela dificuldade de analisar esse fenômeno a partir de outros países, como Brasil, à medida que suas indústrias culturais se desenvolveram mais tardiamente, fazendo com que o público internacional não passasse pelas mesmas transformações que o público norte-americano (SIQUEIRA, 2008).

Graças tanto à internet quanto à popularidade mundial de Harry Potter, a escrita de *fanfictions* aos moldes atuais – norte-americanos – se tornou uma prática internacional (VARGAS, 2015). O primeiro contato de muitas fãs com as *fanfics* se deu em sites escritos em inglês, fazendo com que grande parte da cultura norte-americana desenvolvida em volta desse fenômeno fosse adotada por fãs de outras nacionalidades (VARGAS, 2005; MURAKAMI, 2016). Apesar de existirem sites de *fanfictions* nas mais diversas línguas – como o Nyah!Fanfiction no Brasil e o Ficbook.net na Rússia –, essa escrita segue sendo majoritariamente em inglês, com muitos fãs preferindo o inglês a suas línguas maternas (REDDIT, 2021).

5. O ESCREVER NA PSICANÁLISE

Uma vez estabelecido o objeto de estudo do presente trabalho, faz-se necessário apresentar a base teórica através da qual ele foi analisado. Dessa forma, este capítulo tem como objetivo trabalhar algumas das formas através das quais a psicanálise compreende os efeitos psíquicos do ato de escrever. Em um primeiro momento, o texto contextualiza historicamente a relação entre o escrever e a psicanálise, trabalhando os atravessamentos entre essas temáticas assim como aquilo proposto pelo próprio Sigmund Freud sobre as artes e o escrever nos textos “O poeta e o fantasia” (1908, 2015) e “Os caminhos da formação de sintomas” (1917, 2014). Em seguida foram expostas duas leituras psicanalíticas sobre esse fenômeno, que expandem aquilo proposto pelo autor em relação ao escrever: a escrita enquanto uma expressão do conceito de brincar como proposto por Winnicott – baseado majoritariamente do livro “O Brincar e Realidade” (2021) do autor – e enquanto uma produção com valor testemunhal – como visto nos trabalhos de Seligmann-Silva (2000, 2008), Koltai (2016), Antonello (2019), entre outros.

5.1 A ESCRITA NA PSICANÁLISE DE FREUD

A literatura e o escrever fazem parte da psicanálise e do processo psicanalítico desde sua criação, sendo, assim, intimamente relacionados. Ao analisar a vida pessoal de seu progenitor, Sigmund Freud, é visto que ele também possuía uma estreita relação com esse campo artístico. Dentre suas inspirações, que inevitavelmente coloriram sua teoria, é possível encontrar outros autores – escritores, poetas e filósofos – assim como diversas obras literárias (JUNQUEIRA; SCORSOLINI-COMIN, 2021). Ademais, o próprio Freud era um prolífero escritor, chegando a receber, em 1930, o prêmio Goethe da cidade de Frankfurt – uma das maiores honras da literatura mundial – graças às suas produções (RITER; PRESTES; MULLHER; SOLDI, 2018).

Ao considerar os escritos do autor, a relação entre psicanálise e o processo de escrita se torna ainda mais nítida. Como pontuado anteriormente, no período de sua gênese, a teoria recebeu grande suporte do escrever através das cartas que Freud trocava com Wilhelm Fliess, nas quais surgiram os primeiros esboços de uma “investigação dos processos psíquicos” (CAIROLI; GAUER, 2009) por parte de Freud. Esse escrever para outrem, para ser lido, é uma das grandes contribuições da escrita para a clínica psicanalítica, pois estabelece o escrever enquanto uma atividade coletiva na qual o escritor supõe um outro que lê o seu trabalho e, por meio dessa leitura, se disponibiliza para elaborar o conteúdo em conjunto com o autor. Essa dinâmica não só retira a escrita do lugar de uma atividade solitária como também a coloca como uma atividade que constrói e media a relação entre o indivíduo e o outro (RITER et al., 2018).

Já em relação às produções de Freud sobre a escrita – ou àquilo que toca o escrever, como a arte –, sobressaem-se as considerações realizadas nos textos “O poeta e o fantasiar”²⁴ e “Os caminhos da formação de sintomas”, nos quais o autor expande o possível lugar ocupado pelo escrever no psiquismo humano. Em um primeiro momento, Freud (1908, 2015) discorre sobre as similaridades entre o brincar infantil e as produções dos poetas, posteriormente comparando-as com o ato de fantasiar. O autor reconhece que, tanto a criança quanto o escritor criativo criam, através do brincar e do escrever, um universo inédito, extremamente pessoal e de grande investimento emocional. Esse universo se diferencia daquilo produzido durante os devaneios pois envolve, para além das fantasias individuais, a manipulação de objetos concretos – brinquedos, no caso das

²⁴ Esse texto também foi traduzido para o português como “Escritores criativos e os devaneios” pela editora Imago. Ambas traduções estão corretas, dessa forma, o presente trabalho faz uso das palavras poetas/escritores criativos e fantasias/devaneios como sinônimos.

crianças, e conceitos que exigem representações concretas, no caso dos artistas (FREUD, 1908, 2015).

Essa comparação é de especial interesse pois o herdeiro natural do brincar infantil é, para Freud (1908, 2015), o fantasiar adulto, uma vez que a sociedade os impede de realizar seus desejos tal como as crianças, sendo necessário atuá-los apenas em seus devaneios. Nesse contexto, os escritores criativos se destacariam por serem capazes de contornar essas regras e realizar seus desejos através da arte (FREUD, 1908, 2015). Inicialmente, o autor propõe que isso seria possível graças à habilidade dos artistas de suavizar o caráter individual de seu desejo a partir de alterações e ocultamentos, fatores que, adicionados à parcial irrealidade presente nos escritos criativos, tornariam a produção palatável para os espectadores, não sendo imediatamente percebida como os desejos inconscientes de um terceiro – dinâmica que será elaborada mais à frente (FREUD, 1908, 2015). Aqui, a comparação com o brincar infantil permite também que a escrita se estabeleça como uma atividade psicológica nuclear humana, realizável por todos aqueles que se propõem a escrever, independentemente do nível de complexidade da obra (FRANÇA, 2014).

Ainda sobre a relação entre o escrever e o devaneio – também chamado de “sonho diurno” –, Freud (1908, 2015) reflete sobre as similaridades e as consequências das características comuns entre os dois fenômenos. Ele propõe essa aproximação ao reconhecer que, tanto o sonho, quanto as produções dos escritores são perpassadas por três tempos distintos da vida do indivíduo: algo no presente do escritor toca a memória da realização de um desejo no passado e, desse passado, retorna o desejo, que se realizaria então na escrita (futura) de uma obra literária (FREUD, 1908, 2015; CAIROLI; GAUER, 2009). Ao equiparar os mecanismos do escrever com os do sonho, Freud coloca novamente a escrita criativa como uma forma de realização dos desejos do inconsciente.

Posteriormente, Freud (1917, 2014) retoma a temática do escrever no contexto da formação de sintomas, enquanto uma forma não-sintomática do indivíduo retornar da fantasia para a realidade. Nessa nova leitura, os afetos intensos que não podem ser satisfeitos na realidade seriam redirecionados para a produção artística, evitando que o indivíduo se fechasse na fantasia ou produzisse um sintoma (FREUD, 1917, 2014). Sendo assim, seria por meio desse movimento intitulado sublimação que os artistas seriam levados a produzir suas obras (LAPLANCHE, 1991).

A sublimação é um dos mecanismos utilizados pelo psiquismo para resolução de conflitos relacionados à impossibilidade da realização dos desejos inconscientes (LAPLANCHE, 1991). Mais especificamente, a sublimação é, como observado acima, o

redirecionamento da pulsão para atividades e ou objetos considerados “socialmente valorizados” que, a princípio, não possuem uma relação direta com o sexual, como o artístico ou o acadêmico. Nesse processo de troca de metas, na qual a pulsão sexual é posta à mão da cultura, não há perda de intensidade, apenas troca de objeto (LAPLANCHE, 1991). Freud (1917, 2014) estipula que os artistas seriam mais propensos à sublimação e, por isso, obteriam maior nível de sucesso na resolução de seus conflitos internos.

O processo através do qual o desejo é mascarado na arte segue sendo o mesmo proposto no texto anterior sobre a escrita criativa, no entanto, Freud (1917, 2014) acrescenta que, além de diluir o desejo, o artista também precisa tomar o cuidado de preservá-lo o suficiente para ele seguir sendo o seu desejo pessoal e não uma outra coisa completamente diferente. Se tudo ocorrer bem, o artista consegue, por um lado, disponibilizar seu prazer inconsciente para aqueles que usufruem da sua arte e, por outro, consegue resolver seu conflito e atuar seus desejos através de sua obra. As palavras de Freud (2014) explicam essa conclusão perfeitamente:

sendo capaz de tudo isso, ele possibilita que os outros extraiam novamente alívio e consolo de suas próprias fontes de prazer inconscientes que se tornam inacessíveis, obtendo sua gratidão e admiração e assim chegando, *através* de sua fantasia, ao que antes alcançava *em* sua fantasia: honras, poder e o amor das mulheres (p. 499).

Assim, entende-se que os artistas seriam mais bem-sucedidos que as outras pessoas na realização de seus desejos e na evasão de desprazer, uma vez que possuem um caminho alternativo para a realização deles: sua arte. Nesse sentido, o artista possuiria uma habilidade única à sua profissão – o ocultamento poético –, permitindo que ele desviasse de sentimentos angustiantes relacionados à realização do desejo (AZEVEDO, 2019).

Para além das teorizações que o autor realiza sobre o papel da escrita frente ao dinamismo psíquico, Freud também realiza duas outras considerações mais pontuais que devem ser destacadas (CAIROLI; GAUER, 2009). A primeira retoma a aproximação entre o escrever e os sonhos, mas, dessa vez, partindo da comparação que o autor realiza entre os sonhos e os hieróglifos – uma forma de escrita simbólica. Se os sonhos, enquanto formações inconscientes, são decifráveis, a partir de sua aproximação com os hieróglifos, é possível concluir que suas características também se aplicariam à literatura

(CAIROLI; GAUER, 2009). Ou seja, existem manifestações do inconsciente no texto redigido que podem ser decifradas através da leitura e da clínica (RITER et al., 2018).

A segunda consideração ocorre ao elaborar o texto sobre paranoia a partir dos escritos autobiográficos de um homem sobre seus delírios, o pai da psicanálise elaborou uma nova escuta psicanalítica: a “leitura-escuta”. Ao utilizar a produção do sujeito sobre sua condição para investigá-la e compreender os mecanismos psíquicos ali atuantes, coloca a escrita como possível objeto de estudo da psicanálise (CAIROLI; GAUER, 2009).

Dessa forma, apesar de ser necessário reconhecer a significativa presença da escrita nos textos freudianos, a concepção de literatura e do processo do escrever não foram especificamente estudados pelo autor (FRANÇA, 2014). Contudo, assim como a escrita é um fenômeno em constante transformação, o mesmo pode ser dito sobre a psicanálise, que seguiu investigando o escrever para além daquilo inicialmente proposto por Freud.

5.2 O ATO DE ESCREVER NOS AUTORES PÓS-FREUDIANOS

Ao ampliar as concepções de escrita para além daquela pincelada pelo pai da psicanálise – tomando-a amplamente como objeto de estudo da área –, percebe-se que, assim como todos os fenômenos psíquicos, ela é determinada por múltiplos fatores, podendo ser compreendida de diversas maneiras (AZEVEDO, 2019). O presente estudo optou por utilizar duas dessas concepções apresentadas por Azevedo (2019) que abordam partes distintas daquilo inicialmente postulado por Freud: 1) o brincar winnicottiano, que expande a concepção entre o brincar infantil e o escrever e 2) o testemunho, que diz respeito à utilização da escrita para elaboração de traumas.

5.2.1 O BRINCAR E A ESCRITA EM WINNICOTT

Apesar de Donald Winnicott não realizar uma conexão tão direta entre o brincar e o escrever, tal como realizada por Freud, o autor possui uma extensa literatura sobre o conceito de brincar que, por sua vez, pode ser amplamente relacionado com o escrever. Ainda, muito do que foi inicialmente proposto por Freud (2015) sobre o brincar infantil e a poesia – utilização de materiais internos e externos e subsequente criação de um terceiro espaço, singular ao sujeito, que mescla esses conteúdos –, vai ao encontro com a proposta de Winnicott sobre o brincar.

No entanto, existem diferenças significativas nas propostas dos dois autores que devem ser consideradas antes de apresentar o conceito winnicottiano propriamente dito. Para Winnicott, o brincar deixa de ser um produto da sublimação e passa a ser uma

atividade em si mesma, a qual é dada uma posição privilegiada em sua teoria (CATÃO, 2019). Além disso, os autores possuem diferentes posicionamentos sobre como as realidades internas e externas²⁵ estão envolvidas no processo de escrita. Para Freud, esses dois universos se mantêm separados, apesar de haver uma mescla entre seus conteúdos. Já Winnicott acredita que exista um trânsito entre os dois planos e que o brincar estaria localizado em algum lugar entre as duas realidades (SCHWARTZ, 1988; LUZ, 2006).

Apesar de ambos os autores compreenderem o fantasiar enquanto uma atividade que envolve apenas a realidade interna do indivíduo, não afetando a realidade externa, Freud (2015) a apresenta a fantasia como a evolução direta do brincar infantil, enquanto Winnicott (2021) a traz como um fenômeno diferente do brincar. Por fim, Freud (2015) compreende o brincar enquanto algo estritamente infantil, mas que funciona de forma similar à escrita criativa dos adultos, enquanto Winnicott reconhece o brincar enquanto uma atividade pertencente a todas as faixas etárias – já que tudo aquilo estipulado pelo autor sobre o brincar infantil também pode ser aplicado ao brincar do adulto (WINNICOTT, 2021).

Posto isso, para Winnicott (2021), o brincar é um conceito complexo que dialoga intimamente com outras propostas de sua teoria e é compreendido, especificamente, como uma forma de ser, estar e agir no mundo, possuidora de valor terapêutico. Em linhas gerais, o autor toma o brincar enquanto uma “forma básica de viver”, uma experiência fundamental da vivência humana que é tanto constituinte quanto constituída pelo desenvolvimento emocional (DE OLIVEIRA, 2006; WINNICOTT, 2021).

Em última instância, quando o autor trata do brincar, ele está falando sobre saúde, pois, para ele, a pessoa que consegue brincar é uma pessoa saudável, que consegue se comunicar e apresenta abertura para interagir com o mundo (WINNICOTT, 2021). Aqui, é importante considerar o brincar como uma possibilidade e não uma garantia, pois para que o sujeito consiga brincar ele precisa ter sido exposto às condições ambientais corretas²⁶ – relativas às primeiras experiências do bebê durante a primeira infância e sua

²⁵ O conceito de interioridade e externalidade para Winnicott é complexo. Quando o autor fala sobre as diferentes realidades, deve-se entendê-las enquanto posições que o sujeito pode tomar frente ao ambiente, relacionada a diferentes etapas no desenvolvimento emocional. A grosso modo, a realidade interna, também chamada de mundo interno, diz respeito ao subjetivo, individual e onírico, fazendo referência a uma etapa mais arcaica do desenvolvimento, quando o bebê ainda não realizava uma diferenciação entre si e o ambiente. A realidade externa, por sua vez, faz referência àquilo objetivamente percebido pelo indivíduo, presente no ambiente compartilhado, e está relacionada com uma etapa posterior do desenvolvimento, depois da perda da ilusão de onipotência. No livro “O Brincar e a Realidade” (2021), a principal base teórica para este subcapítulo, Winnicott trata destas posições enquanto realidade interna e externa e, portanto, elas serão referidas como tais ao longo do presente estudo.

²⁶ Assim, ao longo do presente estudo, a análise da escrita de fanfictions a partir do conceito do brincar winnicottiano, foi realizada levando-se em consideração esse desenvolvimento suficientemente bom.

relação com seu cuidador primário, ambos fatores que o presente estudo não pretende explorar o brincar. Contudo, caso esses marcos sejam conquistados de forma satisfatória, a possibilidade de brincar permearia a vida do indivíduo (WINNICOTT, 2021).

Nesse sentido, o brincar se apresenta como o herdeiro do desenvolvimento emocional infantil (CATÃO, 2019), que, de forma geral, se inicia com uma díade mãe-bebê, na qual a criança experiencia uma ilusão de onipotência plena, e, depois, ocorre um movimento de separação entre esses dois indivíduos – processo que, por sua vez, leva o bebê a aceitar gradualmente a realidade externa e a diferenciar o eu dos outros objetos (o não-eu), bem como introduz um grau de confiança do ambiente externo (DE OLIVEIRA, 2006; WINNICOTT, 2021).

O desenvolvimento infantil também é o processo de origem de outros conceitos constituintes do brincar winnicottiano, como o espaço potencial, os objetos e fenômenos transicionais e a criatividade, apresentados e descritos a seguir. O espaço potencial é o lugar no tempo e no espaço no qual o brincar ocorre. Ele se origina desse processo de separação mãe-bebê, espaço que anteriormente era ocupado pela ilusão de onipotência do bebê. Como consequência disto, o espaço potencial é o lugar no qual a criança retoma sua ilusão de onipotência ao mesmo tempo em que utiliza sua percepção da realidade externa – ou seja, o bebê pode lançar mão dos conteúdos de ambas as realidades (WINNICOTT, 2021).

Ademais, por surgir da relação entre o bebê e seu cuidador, o espaço potencial é extremamente pessoal e varia intensamente entre os indivíduos – característica que é exacerbada ao longo da vida, uma vez que ele também se transforma e cresce (DE OLIVEIRA, 2006; WINNICOTT, 2021). Ainda, é importante considerar que o espaço potencial não é facilmente invadido pelos outros e tampouco abandonado pelo indivíduo que o utiliza. Isso pode ser observado na forma como a criança demonstra extrema preocupação com seu brincar ou, posteriormente, no modo como o adolescente e o adulto se concentram durante suas experiências culturais (CATÃO, 2019; WINNICOTT, 2021).

Com o início da manipulação dos objetos transicionais, o que também é feito no espaço potencial, esse lugar passa a se tornar uma área neutra na qual as experiências do indivíduo não serão postas à prova (WINNICOTT, 2021). Dessa forma, o espaço potencial, para além do escrito acima, passa a ser um lugar de repouso, no qual o indivíduo não precisa lidar com a separação entre a realidade externa e a realidade interna. Aqui, é importante pontuar que ele não é um espaço físico, muito menos um tempo pré-determinado na realidade externa, nem é algo que existe somente na interioridade do indivíduo. O espaço potencial não se encontra totalmente no mundo

externo nem no mundo interno, ocupando um lugar intermediário entre esses dois espaços (WINNICOTT, 2021).

Os objetos e fenômenos transicionais estão, como dito anteriormente, localizados no espaço potencial, auxiliando a criança e, posteriormente, o adulto, a se relacionar com a realidade, servindo como uma ponte entre seu mundo interno e o externo (WINNICOTT, 2021). Winnicott fala de objetos e fenômenos, pois essa função mediadora inicialmente é realizada por um objeto, como um cobertor, e posteriormente passa também a ser executada por experiências mais amplas, como a produção ou apreciação de uma obra de arte (CATÃO, 2019; WINNICOTT, 2021). Esses conceitos são relevantes já que Winnicott (2021) propõe que existe “uma evolução direta dos fenômenos transicionais para o brincar” (p. 89), fazendo com que o brincar também seja herdeiro da função mediadora entre o eu e a realidade interna, o eu e a realidade externa compartilhada e, por fim, as realidades interna e externa dos objetos e fenômenos transicionais (WINNICOTT, 1977; WINNICOTT, 2021).

Outro conceito central para a compreensão do brincar winnicotiano é a criatividade. O brincar, para o autor, é, necessariamente, uma atividade criativa, uma expressão do que ele chama de viver criativamente (WINNICOTT, 2021). No entanto, a criatividade proposta por Winnicott não se resume à criatividade do senso comum, que só seria alcançada por pessoas que possuem talento para as artes ou aquela força que leva o artista a terminar um projeto (WINNICOTT, 1990; CATÃO 2019; WINNICOTT, 2021). Viver criativamente é uma forma através da qual o indivíduo percebe e interage com o mundo externo e, inicialmente, seria algo a qual todas as pessoas teriam acesso (WINNICOTT, 1990; DE OLIVEIRA, 2006; WINNICOTT, 2021). Nas palavras do próprio autor:

o impulso criativo pode, portanto, ser visto como uma coisa em si mesma, como algo necessário para que o artista produza uma obra de arte, mas que também está presente quando qualquer pessoa – bebê, criança, adolescente, adulto ou idoso – observa algo de maneira saudável ou realiza algo deliberadamente, seja fazendo uma sujeirada com as próprias fezes, seja prolongando o choro ao apreciar um som musical (WINNICOTT, 2021, p. 114).

Mais do que essa forma de interagir com, ser criativo também diz respeito à capacidade do indivíduo de reviver o sentimento infantil de ser o criador do mundo. Winnicott (1988; 1990) propõe que, quando a criança inicialmente entra em contato com a realidade, ela experiencia uma ilusão de onipotência a partir da qual ela é a criadora dos objetos que encontra. Com o passar do tempo, é esperado que a criança confronte e

aceite a existência das realidades externa e interna, de forma a sair da ilusão de onipotência. Contudo, o autor afirma que o sentimento de ter criado o mundo se mantém e, se tudo ocorrer bem, é constantemente acessado pela criança e, posteriormente, pelo adulto. Assim, viver de forma criativa implica em um paradoxo, uma vez que, criativamente, o indivíduo experiencia o momento inicial da criação do mundo ao mesmo tempo que, racionalmente, compreende que os objetos já estão postos na realidade externa antes de serem criadas por ele (WINNICOTT, 1988; WINNICOTT, 1990).

Por fim, da mesma forma que nem todos os indivíduos possuem a capacidade de brincar, nem todas as pessoas conseguem viver criativamente. Se trocar com o mundo de forma criativa é aquilo que faz a vida valer a pena ser vivida, os indivíduos que não são criativos são aqueles que não veem mais significado nas coisas, que vivem puramente no instintual, reagindo aos estímulos do cotidiano e que não sentem mais vontade de viver (WINNICOTT, 1990; WINNICOTT, 2021). Sobre viver não-criativamente, Winnicott afirma:

é possível demonstrar que, em certas pessoas e em determinadas épocas, as atividades que indicam que uma pessoa está viva não passam de reações a estímulos. Retire os estímulos e o indivíduo não tem vida. Mas, em caso tão extremo, a palavra “ser” não tem relevância. Para poder ser, e para ter o sentimento de que é, deve-se ter uma predominância do fazer-pelo-impulso sobre o fazer-reativo (1990, p. 21).

Além das relações apresentadas acima entre o brincar e o desenvolvimento emocional, Winnicott (1977) propõe que o primeiro também teria uma função organizadora, tanto no que diz respeito às emoções dos indivíduos quanto a suas relações sociais. Isso ocorre porque as pessoas brincam não só por ser algo prazeroso que gostam de fazer, mas também porque é uma forma delas dominarem sentimentos e impulsos desagradáveis como a ansiedade, a raiva, a angústia, entre outros. O brincar se apresenta como um espaço seguro no qual os indivíduos podem direcionar essas emoções e, com o tempo, aprender a lidar com elas. Contudo, caso esses conteúdos negativos estejam presentes em excesso na brincadeira, ela pode se tornar uma atividade compulsiva e, dessa forma, deixar de ser uma forma de brincar, se tornando apenas uma compulsão a praticar algo (WINNICOTT, 1977).

Assim, ao propor o ato de escrever como uma possível expressão do brincar winnicottiano, entende-se a escrita como uma atividade que transborda aquilo que cabe à pura produção literária e que passa ao âmbito da saúde, da abertura ao mundo e ao outro, constituída e constituinte do indivíduo. No entanto, faz-se necessário compreender

como esses atravessamentos entre o escrever e o brincar aparecem nas particularidades da escrita.

Antes de entrar no escrever propriamente dito, é importante pontuar que alguns autores consideram as artes e o contato com elas como um dos meios – e, possivelmente, o principal deles – do adulto acessar seu espaço potencial (LUZ, 2006; PIRES, 2010). Nesse sentido, a arte ocuparia o mesmo lugar para o adulto que a brincadeira infantil ocupa para a criança, com ambas as atividades tendo a possibilidade de expressar o brincar winnicottiano (LUZ, 2006). Mais especificamente, Pires (2010) acredita que o ser criativo do indivíduo adulto estaria representado nesse encontro entre o eu e o objeto artístico, marcado pela relação interno-externa eliciada pela obra de arte – que, por um lado, foi construída pelos conteúdos pessoais do artista, junto com a matéria-prima de escolha, e que, por outro, existe como algo em si mesmo no mundo, além de trazer à tona aspectos subjetivos da pessoa que o admira. Assim, de certa forma, todas as produções artísticas que são prazerosas de se produzirem poderiam também ser uma expressão da criatividade winnicottiana (PIRES, 2010).

Alguns autores (LUZ, 2006; PERROTTA, 2014; JUNQUEIRA; SCORSOLINI-COMIN, 2021) postulam a literatura como uma expressão artística particularmente compatível com a experiência do brincar por compartilhar de muitas das suas características mais marcantes – como proporcionar o desenvolvimento cognitivo e emocional e favorecer o encontro entre as pessoas, de forma a promover um local no qual elas possam aprender a lidar com suas semelhanças e diferenças (JUNQUEIRA; SCORSOLINI-COMIN, 2021). Tal como o brincar, o escrever é uma atividade em si mesma que leva o indivíduo tanto à realidade interna, colocando-o em contato com o eu, quanto para a realidade externa compartilhada, lançando-o à cultura (LUZ, 2006). Dessa forma, a escrita poderia ser um exemplo de como o psiquismo se coloca e opera durante o brincar. Sobre essa relação, Luz acrescenta:

o fazer poético, em sua mais ampla acepção, reúne, portanto, no espaço potencial, mundo e sujeito: experiência do estar sendo (*being*) em diferentes fases do desenvolvimento afetivo, que o ambiente favorável possibilita. Por um lado, gesto espontâneo criativo; por outro, acolhida, mas também resistência, de um ambiente físico e cultural determinado (2006, p. 330).

Uma parte importante do porquê o escrever poderia ser uma forma de brincar é o papel das palavras nessa atividade. É possível traçar um paralelo entre a forma como o bebê inicialmente interage com os objetos e a forma como o escritor interage com as

palavras. Tal como o bebê que tenta destruir os objetos, o escritor, de sua própria forma, tenta destruir as palavras, as forçando a se encaixarem em sua visão do texto. Contudo, as palavras não se submetem plenamente à sua vontade e, frente a essa realidade, o escritor passa a conseguir trabalhar com elas de uma forma similar ao que o bebê faz com os objetos (PERROTTA, 2014; JUNQUEIRA; SCORSOLINI-COMIN, 2021). Nesse contexto, o escrever, enquanto manipulação das palavras – externo – a favor da produção de seu texto, permeado de seus conteúdos internos, pode ser uma forma de brincar (PERROTTA, 2014).

5.2.2 A FERRAMENTA DO TESTEMUNHO

Enquanto a compreensão da escrita através do conceito do brincar winnicottiano possui conexão direta com a teoria estipulada por Freud sobre o lugar do ato de escrever no psiquismo humano, o testemunho segue o legado deixado pelo pai da psicanálise de forma mais indireta, sendo um tipo de escrita embasado na sua teoria do trauma em conjunto com aquilo proposto pelo autor no texto “O poeta e o fantasiar” (1908). Assim, o testemunho deve ser entendido não como uma teoria sobre o escrever, mas sim como uma escrita que, a partir da conceituação construída pelo autor, adquire contornos que a diferenciam das demais formas de escrever.

A própria origem do testemunho enquanto literatura é particular. Essa escrita nasce durante a Segunda Guerra Mundial como uma forma dos indivíduos, em específico aqueles de origem judaica que experienciaram os horrores dos campos de extermínio, compartilharem com o mundo suas vivências traumáticas (ANTONELLO, 2019). Nesse contexto, entende-se o testemunho como um relato realizado pelos sobreviventes de “acontecimentos de extrema violência física e psíquica” (ANTONELLO, 2019, p. 181) que denuncia e faz-se conhecer o ocorrido para o resto da sociedade (KOLTAL, 2016).

Mesmo que, com o passar do tempo, a literatura do testemunho tenha englobado as mais diversas experiências traumáticas, para além daquelas relacionadas ao Holocausto (ANTONELLO, 2019), é necessário reconhecer que esse evento originário gerou marcas profundas que permeiam essa escrita até os dias de hoje (KOLTAL, 2016). Apesar do presente trabalho não se propor a adentrar nos pormenores dessa história nem suas consequências mais sutis, é necessário anunciar essa relação para que ela não seja posta de lado ao longo capítulo.

O testemunho hoje é empregado pelos mais diversos indivíduos, possuindo como característica fundamental o autor-sobrevivente, ou seja, a pessoa que vivenciou uma experiência traumática. Outra de suas características principais é o imensurável

sofrimento presente nesses trabalhos (KOLTAI, 2016; ANTONELLO, 2019). Seligmann-Silva (2008) propõe que o sofrimento apresentado no testemunho é tão grande que não existiria nenhuma literatura capaz de, sozinha, carregá-lo de forma satisfatória, sendo algo que poderia, e até precisaria, ser feito por todos os outros produtos culturais – como pintura, cinema, fotografia, entre outros.

A partir dessa breve introdução, nota-se o caráter central do trauma no escrever, sendo necessário compreender um pouco daquilo postulado por Freud sobre o tema antes de seguir com o testemunho propriamente dito. Muito do que foi construído pelo autor sobre o trauma toca em assuntos que transbordam aquilo que é relevante para este estudo, como a neurose de guerra e a neurose traumática (FREUD, 2010). Assim, entende-se que é de suma importância focar naquilo pertinente ao testemunho propriamente dito, como a definição do que seria o trauma, quando e como ele ocorre, e sua relação com surpresa, memória e percepção (SELGMANN-SILVA, 2000).

Freud (1996, 2010) acredita que o psiquismo tende a manter o equilíbrio entre forças psíquicas de forma a causar o mínimo desconforto possível para o indivíduo. Aqui, isto se apresenta em sua tentativa de manter o nível de excitação²⁷ o mais baixo possível, ou, pelo menos, em um nível constante (FREUD, 2010). Dentro desse funcionamento, o evento traumático é um (ou mais) acontecimento(s) de alta intensidade psíquica, que produz “excitações externas” (FREUD, 2010) extremamente potentes, ao ponto de quebrarem as defesas do psiquismo – que estão postas precisamente para que o indivíduo não entre em contato com conteúdos que ele não possui a capacidade de processar – e, em seguida, o invadem.

Esse processo, contudo, aconteceria apenas em contextos específicos (LAPLANCHE, 1991). O trauma, como concebido por Freud, se instauraria a partir de uma experiência de desamparo extremo, no qual o indivíduo é surpreendido por uma violência exacerbada. Frente a esses dois fatores, o choque e a intensidade, o aparato psíquico ficaria incapacitado de lidar com os conteúdos oriundos do ocorrido e, assim, os repetiria em uma tentativa de processá-los (FREUD, 2010; ANTONELLO, 2019). A fixação no evento traumático ocorre pois, frente a derrota das defesas e a conquista do psiquismo, o aparato psíquico se depara com um novo objetivo, o de controlar o estímulo invasor (FREUD, 2010). Essa tentativa de controle ocorre por meio da repetição do acontecimento através de encenações presentes na brincadeira, nos pesadelos ou até na escrita, a partir dos quais o indivíduo tenta, de alguma forma, produzir uma elaboração do

²⁷ O nível de excitação diz respeito a quantidade de prazer e desprazer na psique. O prazer está relacionado a diminuição dessa excitação, enquanto o desprazer está relacionado ao seu aumento.

ocorrido, alguma transformação que faça com que essa cena seja menos insuportável (FREUD, 2010; RIVERA, 2016).

Dessa forma, entende-se o trauma como um evento que se apossa do aparelho psíquico graças à sua intensidade e impossibilidade de elaboração individual, causada pela surpresa e violência do acontecimento, extrapolando a possibilidade de percepção, gerando uma ferida na memória dessa pessoa e o cristalizando no momento do ocorrido (SELIGMANN-SILVA, 2000; ANTONELLO, 2019). Contudo, ao tomar o trauma como algo impossível de ser elaborado, ele se torna também impossível de ser representado, criando assim um impasse, um paradoxo: o indivíduo precisa narrar algo que não pode ser expressado (ANTONELLO, 2019).

O testemunho, enquanto uma prática literária, se apresenta como uma saída desse paradoxo criado pelo trauma, através da repetição, do compartilhamento – ação que inclui tanto o mostrar ao outro quanto a aceitação do outro sobre o conteúdo compartilhado – e do ato de narrar o trauma através da escrita (ANTONELLO, 2019). O potencial testemunhal da escrita, em específico, é salientado por Levi (2009) quando o autor apresenta a flexibilidade e a permissividade do papel enquanto mídia. Ele explica que, nele, as pessoas podem escrever qualquer coisa, o quão explícito ou o quão vago seja necessário, e o papel nunca reclamará, ele sempre permitirá seu uso e nunca duvidará daquilo que nele é depositado. Ainda, diferentemente de outras mídias, o papel é tanto facilmente destruído quanto conservado, permitindo que o escritor prossiga da forma como desejar, sem precisar necessariamente se comprometer com aquilo que escreveu (LEVI, 2009).

O processo de escrita de um testemunho faz com que o autor tome uma posição discursiva frente ao acontecimento traumático, na qual ele tenta descobrir – no sentido de tornar visível algo encoberto – a verdade sobre o ocorrido. Essa movimentação vai ao encontro das origens jurídicas do termo “testemunho”, à medida que as testemunhas são os indivíduos que presenciam ou que têm algo a dizer para esclarecer aquilo que se encontra em julgamento. A cena jurídica também reflete o distanciamento temporal entre o trauma e o testemunho, que nunca é dado de imediato (RIVERA, 2016). Rivera (2016) afirma que esse intervalo de tempo não levaria a um falso testemunho, mas, na verdade, convocaria um “grau de ficcionalização” (p. 41) ao testemunho.

A ficção não é a diferença entre um “verdadeiro” e um “falso” testemunho, mas sim uma característica natural a todo fato histórico uma vez que, antes de mais nada, ele seria também um fato humano. A teoria psicanalítica considera que o evento traumático nunca se apresenta como uma verdade absoluta esvaziada da subjetividade daquele que a

vivenciou; com o tempo, ele se mescla e se significa a partir da história de vida do indivíduo que o experienciou. Assim, ao escrever um testemunho, o trauma exige que o sobrevivente se entrecruze com o ocorrido, tanto pelo fato do indivíduo se tornar o narrador da história, quanto por ele ser o objeto da história. O autor se torna o tema da narrativa, se distanciando, de certa forma, do enredo que ele mesmo conta. Aqui, entende-se que testemunhar não é contar os fatos tais como eles ocorreram, mas tal como eles foram vividos e como eles, posteriormente, foram inscritos na memória do sobrevivente (RIVERA, 2016). Em outras palavras:

nessa ficcionalização necessária à própria vida, não se trata exatamente da produção de versões subjetivas que se acrescentam aos fatos, mas sim, mais radicalmente, de apontar que o fato vivido só se torna experiência graças a alguma ficcionalização. O sujeito dele deve se apropriar, tomando-o em narrativas complexas e múltiplas que permanecem em parte implícitas e não correspondem a um enredo simples e fixo (RIVERA, 2016, p. 41).

Dessa forma, a ficcionalização e subsequente colocação do indivíduo na narrativa tal como descrito por Rivera (2016) não seria equivalente ao “empoderamento” do ocorrido por parte do indivíduo, mas algo mais sutil. O sujeito-autor se torna um personagem na própria narrativa e, a partir disso, deve entrar em contato com aquilo que aconteceu com ele durante a história. Em vez de se “empoderar”, o sujeito se posiciona frente a essas demandas da história, se retirando do lugar de personagem-vítima e reivindicando seu lugar de sujeito desejante (RIVERA, 2016).

Ainda, a escrita do testemunho sempre apresenta, em última instância, uma descrição literal, extremamente precisa, do fato tal como ele foi experienciado pelo sobrevivente. O processo de ficcionalização descrito acima não diminui a precisão desse relato, muito pelo contrário, o exalta por levar em conta que o fato se constitui a partir do subjetivo do autor, sendo inseparável dessa visão completa do ocorrido. Mais que isso, a literalidade é marcada principalmente pelo transbordamento originário do trauma, que se expressa na escrita através desse excesso de realidade presente no relato (SELIGMANN-SILVA, 2000). O testemunho, marcado por essa narrativa permeada pela ficcionalização e literalidade da experiência traumática, implica o autor-sobrevivente enquanto um indivíduo subjetivo na sua própria história e, dessa forma, possui um efeito terapêutico (SELIGMANN-SILVA, 2000; RIVERA, 2016).

Além dos processos envolvidos no próprio ato de escrever, o testemunho possui outra faceta relativa ao compartilhamento da história narrada. Primo Levi (1988), um dos

autores clássicos da literatura do testemunho, explica que o evento traumático instiga no sobrevivente uma necessidade instintual de compartilhar com “os outros” a experiência traumática. Ao escrever o testemunho, o autor estaria apaziguando esse instinto destruidor, que toma precedência a todos os outros graças a sua força avassaladora. Sobre a observação de Levi (1988), Antonello (2019) propõe que, ao compartilhar sua história, aqueles que a vivenciaram estariam se libertando dela, ao mesmo tempo que também estariam reduzindo a carga destrutiva advinda dos conteúdos traumáticos.

Mais que isso, a transmissão do evento traumático serve a dois propósitos distintos, mas concomitantes. Ao compartilhar o testemunho o autor tenta, por um lado, desvelar a monstruosidade do evento traumático e, por outro, tornar o leitor um participante à medida que este suportou a leitura do testemunho, tal como o escritor suportou sua vivência e subsequente produção. Assim, o autor do testemunho tenta diminuir a distância criada pelo trauma entre ele e o resto da sociedade ao tentar tornar os “outros”, parte do “nós” – os sobreviventes –, se reinserindo na comunidade humana da qual ele foi retirado no momento do trauma (KOLTAL, 2016). Esse movimento é dependente, mais do que do compartilhamento em si, do reconhecimento do outro que lê do trauma do autor original (ANTONELLO, 2019). Contudo, a ausência de censura, muitas vezes e dependendo do ocorrido, torna o testemunho um produto indesejável para os leitores que não passaram pelo evento, graças à impossibilidade desses indivíduos de reconhecerem o ocorrido devido à barbaridade crua presente no texto, representativa daquilo que de fato ocorreu que, por ser tão gráfica e violenta, a tornaria, para o leitor, impossível de ter ocorrido (SELIGMANN-SILVA, 2000).

Dessa forma, entende-se que a eficácia da transmissão do evento traumático é essencial para o sucesso do valor terapêutico do testemunho. Eficácia aqui diz respeito à possibilidade do leitor de sentir como se estivesse experienciando, junto ao autor, o trauma – algo que só é possível graças à literalidade do texto, que carrega a intensidade do evento, e à sua ficcionalização, que traz o subjetivo do autor para a narrativa (RIVERA, 2016). Portanto, a eficácia da transmissão diz respeito à fidelidade da experiência gerada pela leitura, e não à proficiência da transmissão da informação em si.

Uma característica importante da teoria freudiana do trauma que ainda não foi abordada em relação ao testemunho é a repetição. Como descrito anteriormente, o aparato psíquico, em uma tentativa de fugir do choque originário do trauma, repete o ocorrido em uma tentativa de, retroativamente, se preparar para a invasão que já ocorreu e se aclimar aos conteúdos invasores, em um esforço de torná-los menos insuportáveis (FREUD, 2010; RIVERA, 2016). Para que esses objetivos sejam alcançados, o psiquismo

necessita de um outro que suporte essa violência que, sozinho, o indivíduo não consegue dominar – algo que, se tudo ocorrer bem, acontece quando o testemunho é compartilhado. Ainda, a repetição através da produção do testemunho serve, para além de aclimar o psiquismo do sobrevivente, alertar o leitor de que o autor ainda está submerso nos traumas e precisa de apoio. Em ambos os casos, a repetição convoca o outro (ANTONELLO, 2019).

Contudo, a repetição precisa ser considerada com cuidado, pois, de acordo com Freud, pode facilmente deixar de servir à elaboração do trauma e se tornar uma compulsão à repetição. Isso se assemelha ao relatado anteriormente sobre o brincar compulsivo, que deixa de ser o brincar tal como proposto por Winnicott e se torna uma repetição instintual. Por um lado, repetir pode servir para suavizar a experiência traumática, tanto ao aclimar a psique ao ocorrido, quanto ao se submeter ao processo de ficcionalização. Por outro, se o sujeito não possuir os recursos para alcançar os objetivos descritos acima com sucesso, ela pode cristalizá-lo nesse lugar de desamparo invocado pelo trauma, o prendendo nessa posição passiva marcada pela impossibilidade e pelo terror (RIVERA, 2016). À vista disto, é preciso reconhecer que a repetição por si só não garante a elaboração, podendo tanto levar a uma transformação quanto à cristalização do conteúdo traumático, sendo nenhum dos dois caminhos garantidos exclusivamente pela produção de um testemunho.

Por fim, é relevante levantar uma das formas como o testemunho tem sido trabalhado recentemente pela academia. Na pesquisa “A escrita como recurso terapêutico no luto materno de natimortos”, de Lima e Fortim (2015), as autoras analisam blogues nos quais mães de filhos natimortos falavam sobre as suas experiências com esses acontecimentos. Apesar dessas produções não se autodeclararem como textos testemunhais e tampouco receberem esse título da pesquisa, a fundamentação teórica utilizada para analisar esses textos e seus efeitos terapêuticos foi a literatura do testemunho. E, a partir desse embasamento teórico, as pesquisadoras concluíram que tanto o escrever sobre o trauma em si, a ficcionalização, quanto o apoio social possibilitado pela natureza do blogue – compartilhar e ter sua experiência suportada pelo leitor – foram recursos que auxiliaram essas mulheres na elaboração de seus traumas (LIMA; FORTIM, 2015). Aqui, se vê a possibilidade de produções virtuais possuírem característica testemunhal independentemente do objetivo daqueles que as postaram.

6. RESULTADOS

Com o objetivo de enriquecer a discussão a ser apresentada a seguir, foram coletadas *author's notes* (A/Ns), uma espécie de texto que pode tanto anteceder quanto suceder a *fanfiction*. Em linhas gerais, as A/Ns são um lugar – opcional – no qual as autoras se comunicam diretamente com suas leitoras sem nenhuma restrição de conteúdo. Apesar disso, esse espaço normalmente é usado pela autora para comentar sobre sua própria história, oferecer mais informações sobre a *fanfiction*, realizar perguntas a serem respondidas nos comentários ou até iniciar interações mais complexas com os leitores, como abrir espaço para se encontrarem em outras plataformas (HERZONG, 2012).

Para fomentação da discussão, foram selecionadas um total de 15 A/Ns oriundas de 11 *fanfictions* diferentes, escritas por dez autoras, das quais quatro eram de BTS, banda de pop sul-coreana, três de Harry Potter, série de livros e filmes, e as outras oito de *My Hero Academia* (MHA), uma série de mangás e anime. Após essa seleção, foi possível observar que as notas, de forma geral, dizem respeito a três categorias de assuntos: 1) a relação da autora com seus leitores e/ou com o resto do *fandom*; 2) a relação da autora com a experiência de produção/publicação da *fanfiction*; 3) os atravessamentos da vida pessoal da autora no texto. No que diz respeito às notas propriamente ditas, elas serão apresentadas ao decorrer da discussão, uma vez que têm como objetivo servir de exemplo para aquilo que será construído²⁸. Para lê-las na íntegra, em seu idioma original, consultar a tabela em anexo (ANEXO 1).

7. A PRODUÇÃO DE FANFICTIONS EM UMA PERSPECTIVA PSICANALÍTICA

Nos capítulos anteriores, foram trabalhados os conceitos centrais do presente estudo. No primeiro capítulo, definiu-se *fanfictions* como uma produção textual polimorfa, escrita por um autor baseado em algo – um evento, uma pessoa, um produto midiático – que não é originalmente de sua autoria. Esse texto é escrito por um indivíduo específico, o fã, em um contexto sociocultural próprio, o *fandom*, e, por consequência, é marcado por uma hiper especificidade relacionada ao produto base do qual advém. Em sequência, foram abordadas outras facetas dessa produção, como alguns dos motivos pelos quais as pessoas as escrevem, sendo que o principal é o afeto que o autor sente em relação ao objeto adorado, os diferentes lugares que esse escrever ocupa no mundo, o que ele

²⁸ É importante pontuar que a grande maioria dos textos apresentados na discussão são somente trechos de *author's notes* mais extensas. Durante a coleta, as notas foram consideradas como um todo, mas algumas são muito compridas e seus conteúdos extrapolam o que é relevante para a presente pesquisa. Dessa forma, foram selecionados os trechos que resumiam aquilo que se pretende ilustrar ou aqueles que, de fato, traziam conteúdos relevantes.

significa para os fãs e como ele se apresenta para o público geral, e as formas como ele modifica a posição social daqueles que escrevem. Ainda, foi elaborado o passado das *fanfictions*, contextualizando essa escrita na história enquanto algo que antecede a internet.

Depois de apresentadas as *fanfictions*, foi trabalhada a perspectiva teórica a partir da qual se pretende analisar esse fenômeno: a psicanálise. Em um primeiro momento, foi apresentada a relação histórica entre a escrita e a psicanálise para, em seguida, adentrar na proposta realizada pelo progenitor da teoria, Sigmund Freud. O autor traz a escrita enquanto opção para a resolução dos conflitos internos do indivíduo, com um funcionamento similar àquele encontrado no brincar infantil. Considerando as propostas freudianas, optou-se por trabalhar o escrever a partir da perspectiva do brincar enquanto um conceito elaborado pelo psicanalista Donald Winnicott, assim como a literatura do testemunho, já que ambas as teorizações falam diretamente de aspectos diferentes da teoria postulada por Freud – sua relação com o brincar e sua função frente às diversas forças psíquicas, respectivamente.

Apesar de ser o herdeiro mais direto do entendimento freudiano sobre o escrever, o brincar proposto por Winnicott, como visto acima, extrapola aquilo posto por Freud, trazendo um novo significado para o escrever. Durante o capítulo anterior, foi apresentada sua relação com o desenvolvimento emocional, o espaço potencial, os objetos e fenômenos transicionais e a criatividade. Aqui, a escrita toma a perspectiva tanto de uma expressão normal do psiquismo, quanto algo que diz respeito à saúde do indivíduo. Em seguida, foi trabalhado o conceito de testemunho, que, apesar de não ser uma teoria sobre o escrever, é uma escrita embasada na teoria freudiana do trauma, seguindo então a ideia da escrita enquanto atividade que pode existir em função da resolução de conflitos internos. Neste caso, o conflito possivelmente resolvido pelo testemunho seria a impossibilidade prévia de elaboração e expressão do evento traumático. Além disso, falar de testemunho também é falar sobre o autor-sobrevivente e seu público-alvo, ou seja, de quem e para quem esse conteúdo é produzido.

Deste modo, o presente capítulo tem como objetivo trabalhar o fenômeno das *fanfictions* a partir dessas perspectivas psicanalíticas, de forma a não só construir um entendimento dessa escrita em si, como também trabalhar os efeitos que ela pode exercer no psiquismo do indivíduo que escreve.

7.1 FANFICTIONS: UMA POSSÍVEL EXPRESSÃO DO BRINCAR

Para compreender as possíveis leituras sobre a produção de *fanfictions*, é necessário primeiro estabelecer sua relação com o brincar winnicottiano. Enquanto um tipo de escrita, espera-se que as *fanfictions* compartilhem das características globais do escrever que fazem com que a prática seja compatível com esse conceito. A escrita, enquanto forma de expressão artística, é uma das manifestações de criatividade mais acessíveis para os adultos, sendo uma atividade em si mesma, prazerosa de ser realizada e que lança o autor ao encontro do outro (LUZ, 2006; PIRES, 2010; PERROTTA, 2014; JUNQUEIRA; SCORSOLINI-COMIN, 2021). Além disso, assim como o brincar, ela é composta dos conteúdos internos dos escritores, ao mesmo tempo em que é construída a partir de materiais pertencentes ao mundo externo compartilhado – as palavras (PERROTTA, 2014; JUNQUEIRA; SCORSOLINI-COMIN, 2021). Contudo, por tratarem de aspectos genéricos aplicáveis a todas as formas de escrever, faz-se necessário averiguar como essas características se apresentam no caso das *fanfictions*, para verificar se essa escrita em específico também poderia ser uma expressão do brincar.

Uma das características mais basais do brincar winnicottiano é ser uma atividade em si mesma, ou seja, ele não é produto de um processo anterior mais importante, tampouco meio para um objetivo maior (CATÃO, 2019). No caso das *fanfictions* – similar àquilo encontrado no escrever geral –, o processo da escrita é mais significativo que a *fanfic* em si. As fãs-autoras não têm como meta, necessariamente, terminar uma história, efetuando uma *fanfiction* completa, mas sim o próprio escrever. Isso pode ser observado na *author's notes* publicada por *tsxruka* (2022): “Estou triste de ter terminado essa história, porque essa experiência tem sido muito divertida” (tradução interpretativa da autora). A fala de *tsxruka* deixa claro que, para ela, o processo é mais significativo que o produto; a graça não é ter uma *fanfiction* completa, e sim escrever uma *fanfic*, e por isso a atividade deixa de ser divertida quando ela termina de escrever, se tornando algo entristecedor. Além disso, a nota de *tsxruka* (2022) evidencia outra característica fundamental desse fenômeno que permeará muitas das A/Ns que serão apresentadas ao longo deste texto: a diversão.

Em linhas gerais, as fãs-autoras escrevem *fanfictions* porque gostam de fazê-lo (LEHTONEN, 2015; MURAKAMI, 2016). As *fanfics* podem ser consideradas fruto dos fortes afetos que as autoras possuem pelo material no qual sua história é baseada. Contudo, nem todas as fãs redirecionam essas emoções para a escrita, existindo diversas possibilidades de *fanworks* que podem ser produzidas, como arte, música, teatro, teorias,

entre outras. Assim, entende-se que as fãs-escritoras são aquelas que, além de desejarem o objeto adorado, também gostam de escrever.

No entanto, da mesma forma que o brincar não é realizado apenas por ser uma atividade prazerosa, as *fanfictions* também podem derivar de sentimentos e experiências negativas. Muitas vezes, as fãs-autoras estão insatisfeitas com o objeto adorado e buscam “corrigir” suas “falhas” através de suas histórias sendo, assim, compelidas à escrita por seu desgosto e desencanto com a narrativa original (MURAKAMI, 2016; PIRES, 2021). Outras usam as *fanfictions* como uma forma de lidar com aquilo que está acontecendo com o objeto adorado, para além de seu conteúdo, como cancelamentos ou pausas prolongadas. *Feelingstabby* (2020) exemplifica este último em uma de suas *author’s notes*: “Eu decidi finalmente postar isso aqui para lidar com o fato de que a quinta temporada de *My Hero Academia* só vai sair na primavera, e eu não to bem” (tradução interpretativa da autora). Nessa A/N, a autora traz explicitamente a *fanfiction* enquanto um recurso pessoal para enfrentar uma situação que lhe traz angústia, no caso, o hiato prolongado entre a quarta e a quinta temporada do anime MHA.

Ainda, existem aquelas autoras que lançam mão das *fanfictions* para lidar com experiências negativas de sua própria vida, representando, através dos personagens, situações que vivenciaram (FEEHILY, 2017). Um exemplo desse fenômeno pode ser observado a seguir:

Tive muita dificuldade escrevendo esse capítulo. Recentemente, eu ando tendo muita dificuldade de lidar com a minha experiência de estupro e eu estou direcionando toda a minha dor e raiva no Izuku em todas as minhas fics (MIRACULOUSEMILY47, 2020, tradução interpretativa da autora).

Neste caso, a autora direciona suas emoções negativas para o objeto adorado através da produção de suas narrativas, fazendo com que um dos personagens as experimente em suas *fanfictions*.

O brincar, mais do que uma atividade marcada pelas suas razões de ser, é, de acordo com Winnicott (2021), um fazer no mundo específico, localizado no espaço-potencial, marcado pela mescla de conteúdos internos do indivíduo com materiais externos do mundo compartilhado. No caso do escrever, esse fazer se mostra através da manipulação das palavras, que, por um lado, pertencem ao mundo externo compartilhado, possuindo contornos comuns a todos os indivíduos, e, por outro, ao utilizá-las durante a escrita, a autora as atravessa com sua subjetividade, modificando as palavras conforme constrói sua história, sem deformá-las por completo (PERROTTA, 2014; JUNQUEIRA;

SCORSOLINI-COMIN, 2021). A manipulação das palavras também se faz presente nas *fanfictions*, no entanto, essa escrita contempla outros materiais específicos à sua forma de ser e estar no mundo que merecem ser explorados.

A matéria-prima de todas as *fanfictions* é o objeto adorado no qual ela é baseada. Devido à natureza dessas produções, esse material sempre passa por algum grau de manipulação, podendo ser tão distante ou próximo de sua versão original quanto a fã-autora desejar. No entanto, independentemente do nível de manipulação, ele sempre se mantém reconhecível, sendo impossível separar a *fanfiction* do objeto adorado ao qual ela está associada. Assim, entende-se que o objeto adorado passa por um movimento similar àquele observado com as palavras: ele é atravessado pelos conteúdos internos de sua autora, que o altera de acordo com seus desejos, ao mesmo passo em que ele se mantém, enquanto um objeto real e imutável, pertencente à realidade externa, criando-se, em cada *fanfiction*, uma versão singular do objeto adorado.

No entanto, o objeto adorado não é o único material que é ressignificado durante a produção de uma *fanfiction*; muitas vezes, as autoras lançam mão da sua própria história de vida para compor o texto, a submetendo ao mesmo processo que o objeto adorado. O quanto uma determinada *fanfic* é permeada pelas experiências da autora varia intensamente, contudo, é possível observar, em diversas *author's notes*, que elas utilizam esses conteúdos propositalmente. Essa inscrição das autoras em suas narrativas pode ser observada na A/Ns a seguir:

Essa fanfic aborda tópicos como insônia e ansiedade, então gostaria de clarificar que cada pessoa vivencia esses problemas de uma forma particular, contudo, a forma como elas aparecem nessa história dizem respeito à minha experiência pessoal com ambas (DRANNIE, 2017, tradução interpretativa da autora).

Neste caso, a autora utiliza suas vivências de forma pontual, com o intuito de justificar a forma como ela retratou as experiências de seus personagens com quadros como insônia e ansiedade. Apesar disso, a autora não discorre sobre a proporção dessa aproximação, bastando-se a apresentar essa realidade para as leitoras. Outras fãs-autoras, no entanto, utilizam sua história de vida como uma base mais estrutural da sua *fanfiction*, se misturando intimamente com seu texto. Esse posicionamento pode ser observado na fala de *Nezomi* (2020):

Mas antes de eu começar, eu quero deixar claro que eu não sou uma expert no assunto e eu só consigo explicar aquilo que eu aprendi através da minha própria experiência com esses quadros e o que eu pesquisei. O Deku dessa história é

baseado em mim e na minha história com a saúde mental. Claro que esse é um trabalho de ficção então ele é extremamente exagerado – mas muito do que ele sente e experiencia ao longo dessa história, assim como as decisões que ele tomou, são coisas que eu faria ou efetivamente fiz em algum momento (tradução interpretativa da autora).

Em ambos os casos, as autoras falam sobre suas vivências com a saúde mental, reconhecendo a pluralidade de experiências ao mesmo tempo em que contextualizam suas escolhas a partir da sua própria vida. Enquanto *drannie* (2017) apenas justifica o conteúdo presente em sua *fanfiction*, *Nezomi* (2020) dá um passo além e explicitamente coloca um dos personagens enquanto uma versão ficcional de si. Suas falas evidenciam a multitude de conteúdos internos e materiais externos – suas experiências pessoais, o objeto adorado, informações concretas advindas de pesquisas, entre outros – que estão em jogo, para além das palavras, durante o processo de escrita de uma *fanfiction*.

Para além disso, o espaço-potencial não é apenas o lugar no qual o indivíduo consegue fazer uso desses materiais; ele também se apresenta enquanto um espaço neutro, no qual a experiência do indivíduo não será posta à prova (WINNICOTT, 2021). No caso das *fanfictions*, além de servir de sustentação para as criações híbridas das autoras, essa neutralidade se traduz também na possibilidade de tratar de assuntos que, em outros espaços, poderiam ser considerados tabus, sem a preocupação de um julgamento. Tanto *drannie* (2017) quanto *Nezomi* (2020) trabalham, através das *fanfictions*, questões relacionadas às suas próprias saúdes mentais. Enquanto ansiedade e insônia são quadros mais familiares para o público geral, *Nezomi* (2020) retrata, especificamente, transtornos dissociativos e borderline, diagnósticos muito estigmatizados que, fora dos contornos de sua *fanfiction*, talvez não fossem aceitos por suas leitoras, podendo culminar em comportamentos hostis contra a autora. Em um movimento similar, *miraculousemily47* fala abertamente sobre ser uma sobrevivente de estupro, explicitando as formas como essa violência transborda para suas histórias.

Nesse caso, as *fanfictions* se apresentam também como um espaço seguro para que essas mulheres exponham e equiparem as experiências de seus personagens a si mesmas, algo que, em outros contextos, talvez não fosse possível. Aqui é interessante retomar a ideia das *fanfictions* enquanto um espaço para diversidade (MURAKAMI, 2016). Apesar de ser importante olhar para essa afirmação criticamente, é impossível descartá-la por completo, ao passo que, como podemos observar acima, cria esses contornos no qual as fãs-autoras se sentem confortáveis para explorar aspectos íntimos de suas vidas.

Os paralelos entre as *fanfictions*, o brincar e o espaço potencial não se esgotam na possibilidade de manipulação dos materiais oníricos e tampouco na sua neutralidade. O espaço potencial varia intensamente de pessoa para pessoa, sendo algo extremamente pessoal devido à sua origem na relação mãe-bebê e sua contínua expansão ao longo da vida do indivíduo (DE OLIVEIRA, 2006; WINNICOTT, 2021). Paralelamente, as *fanfictions* também são produções singulares às autoras que as escrevem exatamente por estarem atravessadas pelos seus afetos ao objeto adorado, suas percepções dele, suas histórias de vida e infinitos outros aspectos que extrapolam aquilo único às *fanfics*.

Ainda, o espaço potencial não é um espaço facilmente invadido pelos outros, tampouco abandonado pela pessoa que o utiliza (CATÃO, 2019; WINNICOTT, 2021). Essas características aparecem na completa concentração na qual o indivíduo se imerge durante o brincar e na forma como “esse fazer” perde a graça quando esse espaço é invadido. Em relação à concentração, *Nezomi* (2020) diz: “Eu comecei escrevendo isso por diversão e agora eu tenho umas 100 páginas escritas” (tradução interpretativa da autora). Nesse comentário, a autora fala sobre se perder no processo a ponto de, no final, ter produzido muito mais do que ela esperava para uma atividade pontual de lazer. Essa A/N exemplifica a intensidade da experiência do brincar, que exige total presença do indivíduo, marcando a força do espaço potencial através da veemência na qual a autora se lançou à produção da *fanfic*.

A necessidade de o indivíduo estar completamente presente durante o brincar torna esse fazer incompatível com manifestações corporais de qualquer ordem, como agitação, ansiedade e até gozo sexual. Dessa forma, quando o corpo se faz excessivamente presente, a pessoa é retirada do brincar, saindo do espaço potencial e sendo lançada à realidade externa. Esse processo pode ser observado na A/N de *rweoutofthewoods* (2023):

Recentemente eu ando tendo muita dificuldade com a minha saúde mental e minha escola vai voltar com tudo semana que vem então eu já estava me sentindo pressionada. Daí um TikTok meu sobre essa fic ganhou uma quantidade considerável de atenção, algo que me sobrecarregou de emoções, porque eu acabei colocando ainda mais pressão em mim mesma porque mais pessoas começaram a ler essa história. Mas no final do dia eu sou simplesmente uma jovem adulta escrevendo por diversão no meu tempo livre e ninguém além de mim mesma está me cobrando. Eu amo postar os capítulos e depois ver a reação de vocês. Enfim, eu preciso de um tempinho dessa fic (tradução interpretativa da autora).

Nesse comentário, a fã-autora vai descrevendo situações da sua vida que, aos poucos, vão distanciando-a do espaço potencial: a escola, a saúde mental, a popularidade da sua *fanfic*. Se sentindo cada vez mais pressionada, a autora decide parar temporariamente de se engajar com sua história, em uma tentativa de retomar esse lugar do qual ela foi retirada. Até então, a *fanfiction* era só algo que ela fazia por diversão, permeada por uma espontaneidade e liberdade, características do brincar; contudo, por causa das mudanças em seu contexto e, principalmente, por causa dessa nova popularidade, esse escrever deixa de ser algo que a autora faz por ela, passando a ser algo que ela faz para os outros.

Aqui, a autora percebe essa mudança na qualidade do seu ato e toma as decisões necessárias para voltar ao brincar; e, nesse caso, a decisão por se distanciar do seu trabalho parece ter sido efetiva, pois *rweoutofthewoods* voltou a postar capítulos uma semana após o comentário apresentado acima, sem nenhuma quebra temporal significativa até o término da *fanfiction*. No entanto, isso nem sempre é possível, sendo importante reconhecer que, às vezes, algo que se inicia enquanto brincar pode deixar de sê-lo. Ainda, essa mudança não necessariamente torna a atividade algo prejudicial para a autora. Contudo, é possível pensar, a partir do caso de *rweoutofthewoods*, que deixar que as coisas avancem indiscriminadamente pode se tornar perigoso, principalmente quando a situação toca na saúde mental das fãs-autoras.

Além daquilo que toca o espaço potencial, outra faceta importante do brincar é a abertura ao outro e ao mundo compartilhado que esse processo proporciona para o indivíduo, sendo essa outra característica que adquire novos contornos quando se fala de *fanfictions*. Aquele que escreve, sempre o faz para alguém, uma vez que o registro abre a possibilidade de um outro que o acesse. Contudo, esse terceiro nem sempre é alguém concreto e muitas produções nunca chegam a ser compartilhadas. De forma similar, nem todas as fãs postam suas histórias, porém o próprio processo de escrita de uma *fanfiction* exige uma dimensão de contato com o outro que não necessariamente se faz presente em outras formas de escrever.

Criar uma *fanfiction* implica em uma fã que consumiu e foi tocada, tanto positivamente quanto negativamente, pelo objeto adorado. Muitas vezes, durante esse processo, a fã busca outras fãs e, eventualmente, se insere no *fandom*. A partir disso, sua produção passa a ser perpassada por convenções e acordos coletivos, que podem dizer respeito tanto ao *canon* e ao *fanon* do objeto adorado quanto a hábitos de escrita, que separa as *fanfictions* desse *fandom* das demais. Aqui, é importante reconhecer ainda que nem todas as fãs se inserem no *fandom*, contudo, o próprio consumo desse material –

muitas vezes produzido por terceiros, ou que envolvem outras pessoas –, já poderia indicar, de alguma forma, uma certa abertura para o coletivo.

Ainda assim, na maioria dos casos, ao trabalhar a escrita de *fanfictions* trata-se especificamente daqueles trabalhos que já foram ou estão no processo de ser publicados. Esse movimento, de compartilhar a história com outras fãs, já evidencia uma abertura das fãs-autoras ao outro, porque, uma vez postada no site, a *fanfiction* passa a ser acessível para todas as fãs-leitoras que, agora, podem interagir diretamente com o texto por meio de comentários. Através dessas trocas, as autoras e as leitoras constroem um relacionamento particular a cada *fanfic*, sendo algo que pode até se tornar uma segunda fonte de motivação para as fãs-autoras, como visto no comentário abaixo:

eu sei que eu nunca respondo os comentários de vocês porque eu literalmente não tenho tempo, mas eles fazem a minha VIDA então muito obrigada para todas as pessoas que comentam mesmo assim, vocês são realmente os melhores (MINVERSE, 2017, tradução interpretativa da autora).

Aqui, *minverse* fala de uma relação mais unilateral, na qual as suas leitoras comentam e ela lê os comentários, usufruindo dos afetos neles presentes. Contudo, essa via também pode propiciar trocas mais complexas, nas quais autora e leitora se fazem presentes no texto para além daquilo que toca ao *fandom*. No final de sua história, *minverse* (2017) retomou a importância dessas interações, apontando exatamente essa realidade mais ampliada dos comentários:

para todos os meus leitores LGBTQA+, essa história foi para vocês, mas foi para mim também. Alguns de vocês já compartilharam comigo algumas histórias sobre as suas experiências de leitura com essa história, e eu fiquei muito tocada que essa história tenha significado algo para vocês, especialmente considerando que coloquei muito de mim mesma nela. O Taehyung concluindo que poderia ser bissexual e reagindo bem tranquilamente a isso? Eu mesma. Jimin se apaixonando pesado por héteros? Eu também. Yoongi tentando, mas tendo dificuldade de navegar o sentimento de amor romântico? É, querido, nem te conto (tradução interpretativa da autora).

Circunscritas na história da *fanfiction*, a autora e suas leitoras também trocam sobre suas próprias vidas, à medida que se identificam com aquilo que aconteceu na narrativa. Nessas duas notas fica claro o carinho que *minverse* tem por suas leitoras, indicando uma relação de afeto que é precisamente possibilitada pela publicação da *fanfic*. Ainda, o livre discurso sobre sexualidade e o processo de se descobrir

sexualmente reafirma o ponto anteriormente trazido sobre as *fanfictions* proporcionarem um espaço seguro para as pessoas não só falarem sobre temas tabus – como foi o caso para *miraculousemily47*, *drannie* e *Nezomi* –, como também experimentarem novas formas de ser e estar no mundo através dos seus textos. No caso de *minverse*, a autora retoma eventos da sua história de vida a partir da narrativa que escreveu com os membros da banda BTS; no entanto, é possível imaginar que outras autoras, com menos experiência, criem cenários para experimentar outras formas de ser e estar no mundo.

Todavia, nem todas as interações no *fandom* são positivas; as fãs-leitoras podem se tornar hipercríticas do trabalho das fãs-autoras, exigindo mudanças na *fanfiction* ou até pressionando a escritora a postar mais capítulos (MURAKAMI 2016; PIRES, 2021). Algumas vezes, essas exigências são tamanhas que fazem com que as fãs parem de escrever, como observado anteriormente no caso da *rweoutofthewoods*. Esses desencontros sociais também fazem parte do brincar. Winnicott (1977) acredita que o brincar é também um processo organizador das relações sociais, ou seja, faz parte dessa experiência aprender tanto os próprios limites quanto os do outro.

A última característica do brincar presente na escrita a ser investigada neste subcapítulo é a criatividade. A criatividade diz respeito à forma como o sujeito percebe e interage com o mundo externo compartilhado, e é a capacidade do indivíduo de, no seu dia a dia, retomar a sensação de ser o criador do mundo (WINNICOTT, 1990; DE OLIVEIRA, 2006; WINNICOTT, 2021). Em outras palavras, criatividade pode ser entendida como sobreposição da percepção subjetiva do indivíduo no objeto tal como ele se apresenta no mundo objetivamente percebido.

Nesse sentido, o escrever das *fanfictions* é um processo com potencial para ser repleto de criatividade. A fã, quando consome o objeto adorado, retira da experiência uma versão singular do material, entendida a partir das suas vivências pessoais. Assim, é possível considerar que exista uma experiência criativa anterior ao próprio escrever, relativa aos contatos entre a fã e o objeto adorado. Uma vez que a fã se sente suficientemente apropriada desse material, ela pode, posteriormente, trabalhar com o objeto adorado criativamente percebido, transformando-o, também de forma criativa, a partir da sua percepção conjunta sobre ele, o mundo, o processo de escrita e as *fanfictions*.

Um possível exemplo de escrita criativa em *fanfictions* se faz presente na seguinte *author's notes*:

Transtornos psicológicos tendem a aparecer pela primeira vez durante a adolescência, geralmente entre os 15 e 17 anos. O Percy possui um quadro leve de esquizofrenia, em conjunto com uma propensão natural para realizar legilimência sem precisar realizar o feitiço (ENDRINA, 2019, tradução interpretativa da autora).

Para sua história, a autora mistura um quadro psiquiátrico – esquizofrenia –, com um feitiço utilizado para leitura de mentes – legilimens – presente apenas no universo mágico de Harry Potter. A partir dessa mescla, a autora retrata a experiência única de ser permeada por seus afetos relacionados aos personagens e, possivelmente, à sua própria história de vida. Na *fanfiction*, *Endrina* não só traz uma visão completamente nova sobre os personagens de Harry Potter, mas também utiliza o feitiço criado pela autora original de forma inédita. Aqui, é importante pontuar que, enquanto uma forma de interagir e perceber, não é possível precisar a produção da autora enquanto criativa, sendo apenas um exemplo ilustrativo de como a criatividade poderia aparecer nas *fanfictions*.

Extrapolando a criatividade para além de uma única *fanfiction*, é possível relacionar o *fanon* a uma experiência criativa coletiva. O *fanon* nada mais é que uma reinterpretação da verdade original do objeto adorado, na qual as características originais desses materiais possuem o mesmo valor que as características criadas por fãs. Porém, o que diferencia o *fanon* de outros acordos sociais similares é que, depois de um tempo, ele se torna “verdade”. Quanto mais tempo uma fã interage com outras que também possuem conhecimento sobre os diferentes entendimentos do objeto adorado, mais nebulosa se torna a diferenciação entre o *fanon* e o *canon*.

Ainda, a criatividade winnicottiana também seria, de acordo com o autor, aquilo que faz com que a vida faça a pena ser vivida. Frente a isso, aqueles que não vivem criativamente são os indivíduos que não veem mais propósito nas suas ações e apenas reagem mecanicamente ao ambiente (WINNICOTT, 1990; WINNICOTT, 2021). Em uma dimensão menor, escrever criativamente seria aquela escrita que acrescenta sentido para o autor e, no caso das *fanfictions*, esse processo pode ser entendido como aquilo que mantém, para a fã, o objeto adorado relevante e amado. Aqui, a escrita pararia de ser uma atividade criativa à medida que, para fã-autora, o processo de escrita para de ter um propósito pessoal, sendo algo que ela faz para satisfazer as fãs-leitoras ou simplesmente porque o escrever se tornou parte da rotina. Um exemplo dessa perda de sentido é a fala de *Nezomi* (2022):

Olá pessoal. Me pesa muito dizer isso, mas eu vou colocar essa história em hiato. Eu espero um dia voltar a escrever essa fic, mas, por enquanto, eu me sinto um pouco *burnout* dela (tradução interpretativa da autora).

O *burnout*, no inglês, é utilizado de forma coloquial para se referir à sensação de exaustão e esgotamento emocional associada a alguma atividade, geralmente laboral. É algo que aparece aos poucos, sendo a conclusão de um longo processo de esvaziamento de sentido, derivado de condições hostis de trabalho – as quais o indivíduo não consegue controlar ou modificar (VIEIRA, 2010). Na fala de *Nezomi*, entende-se o *burnout* nessa perspectiva de cansaço e perda de propósito. Apesar da autora gostar muito de sua *fanfiction*, atualmente ela não vê mais sentido em seguir escrevendo e perde sua motivação para fazê-lo. Assim, o escrever, apesar de poder ser uma forma de viver criativamente, não comprova necessariamente a presença da criatividade.

Ao analisar mais de perto as particularidades do escrever das *fanfictions*, é possível observar que as características que tornam a escrita uma possível expressão do brincar winnicottiano também aparecem nessas produções. Mais que isso, as *fanfictions* possuem características singulares que as aproximam ainda mais desse fazer, como a identidade de fã, a relação com o objeto adorado, a existência do *fanon* e sua circunscrição no *fandom*. Dessa forma, ao tomar a escrita de *fanfictions* como um brincar, esse escrever se torna tanto uma expressão saudável da mente da autora quanto uma atividade promotora de saúde, terapêutica em seu próprio direito. Contudo, é importante ressaltar que, da mesma forma que o brincar é uma possibilidade e não uma garantia, nem todas as *fanfictions* são uma expressão desse fazer, sendo necessário considerar esse fenômeno caso a caso.

7.2 O VALOR TESTEMUNHAL DAS FANFICTIONS

Antes de explorar a relação entre as *fanfictions* e a literatura do testemunho, faz-se necessário pontuar algumas considerações que tornam essa aproximação possível. Como citado anteriormente, Seligmann-Silva (2008) propõe que a magnitude do evento traumático demanda mais espaço do que o testemunho clássico pode oferecer. Essa reflexão abre uma brecha para que outras produções artísticas – como, nesse caso, as *fanfictions* – possam se haver com a realidade traumática, possivelmente adquirindo valor testemunhal. Outros autores que também traçam uma ponte entre as *fanfictions* e o testemunho são Lima e Fortim (2015). Ao analisarem blogs escritos por mães de filhos natimortos a partir da literatura do testemunho, as autoras inevitavelmente trouxeram o

testemunhal para o digital e o acidental²⁹, espaços também ocupados pelas *fanfics*. A partir disso, entende-se que há um precedente acadêmico para a análise de produções virtuais que a princípio não possuíam intenção de ser um trabalho testemunhal a partir da perspectiva do testemunho, contextualizando a opção pelo recorte tanto das *fanfictions* quanto da literatura testemunhal.

Ainda, existe uma característica singular a algumas *fanfictions*, uma preciosidade de retratar e trabalhar certos assuntos tal como eles acontecem de fato, uma dimensão gráfica que abarca as mais diversas violências e extrapola aquilo que cabe puramente ao brincar. Tanto a presença quanto a demanda das fãs-autoras de tratar dessas temáticas aparece explicitamente na necessidade de sites como o AO3 de criarem sistemas de *tags* e *archive warnings* que contemplem essas experiências – como *Graphic Depictions of Violence*, *Rape/Non-Con* e *Underage* (OTW, 2023). Se, por um lado, essa literalidade se faz presente nas *fanfictions*, por outro ela é uma das características fundamentais das produções testemunhais. O trauma exige que a experiência seja posta tal como ela foi vivenciada pelo autor-sobrevivente, fazendo com que o testemunho seja permeado por um excesso de realidade, presente nas descrições precisas do(s) evento(s) traumático(s) (SELIGMANN-SILVA, 2000; RIVERA, 2016).

Para além de sua presença, é importante reconhecer que esse teor gráfico das *fanfictions* não ocorre por acaso, sendo desejado por algumas autoras, como observado na *author's notes* a seguir:

Não se esqueçam que, para mim, essa fic é um grande desabafo, então eu coloco muito das minhas experiências e sentimentos pessoais na narrativa em uma tentativa de expressá-los de maneira saudável. [...] Eu tentei escrever o que o Izuku [personagem protagonista] estava sentindo depois do que aconteceu [o estupro] da forma mais realista possível (MIRACULOUSEMILY47, 2020, tradução interpretativa da autora).

Aqui, *miraculousemily74* trata não só da necessidade de retratar realisticamente as consequências mentais de um episódio de estupro, como contextualiza essa literalidade na sua própria história de vida, traçando um paralelo entre aquilo que ocorre com o personagem em sua produção e aquilo que ocorreu consigo em seu passado. Nesse

²⁹Ao escreverem em seus blogues, as mulheres não tinham a intenção de escrever testemunhos. Contudo, independentemente do seu objetivo inicial, a pesquisa avalia que esses trabalhos possuem valor testemunhal, fazendo com que seja possível considerar que outras escritas online, como as *fanfictions*, também possam ter valor testemunhal independentemente da sua intencionalidade original.

contexto, a autora traz a escrita como uma válvula de escape saudável para lidar com os sentimentos relacionados ao seu próprio evento traumático.

Essa inscrição da fã-autora na narrativa extrapola o comentário de *miraculousemily47*. De forma geral, as *fanfictions* sempre são atravessadas pela subjetividade de suas autoras, seja a partir dos afetos que sentem pelo objeto adorado, seja a partir do uso das suas próprias experiências (LEHTONEN, 2015; VARGAS, 2015; MURAKAMI, 2016; FEEHILY, 2017). Muitas vezes, essas duas facetas trabalham simultaneamente. Em vez de tratar diretamente de suas vivências, as fãs-autoras trabalham suas experiências a partir do objeto adorado. Isso leva a dois movimentos simultâneos: o evento traumático, sem perder sua literalidade, é posto na narrativa de forma a fazer sentido com a realidade do objeto adorado – seja o *canon* ou o *fanon* – e o objeto adorado, por sua vez, é inserido no evento traumático, transformado para caber em sua preciosidade descritiva, sem que ele perca aquilo que o torna reconhecível para as fãs.

Contudo, é importante ressaltar que nem todas as autoras trazem a sua relação com o tema da *fanfiction* tão explicitamente. Uma autora que postou sua história anonimamente, explicou para suas leitoras: “Os tópicos abordados por essa *fic* são SUPER pesados e também são coisas com as quais eu tenho muita experiência pessoal” (2022, tradução interpretativa da autora). Outras nem citam os conteúdos gráficos em suas *author’s notes*.

Independentemente da forma como essa colocação acontece, a presença da autora na narrativa é um processo importante durante a produção do testemunho, uma vez que a literalidade não chama o texto à exposição de uma verdade universal. Como dito anteriormente, durante a produção do testemunho, a autora é forçada a se posicionar frente ao evento traumático ao mesmo tempo em que se distancia dele se tornando narrador, personagem e objeto do texto simultaneamente. Esse movimento a tira de uma posição puramente passiva de personagem-vítima e a reitera enquanto sujeito real desejante, o que possui consequências terapêuticas (RIVERA, 2016). Dessa forma, o testemunho demanda que tanto o evento traumático quanto o sujeito se façam presentes, os entrelaçando na história que está sendo contada.

Retomando esse encontro entre a autora e o trauma no contexto das *fanfictions*, é possível considerar que a releitura do evento através do *fandom* – contexto sociocultural relativo ao objeto amado no qual as *fanfics* tendem a ser escritas – possa gerar uma distância excessiva entre o indivíduo e o evento traumático, separando a fã-autora da fã-sobrevivente e, assim, fazendo com que o produto não possua os mesmos efeitos

terapêuticos que um testemunho. Contudo, apesar de ser uma possibilidade, o outro lado dessa experiência, no qual esses lados se encontram e produzem, juntos, um trabalho que é ao tanto testemunhal quando *fanfiction* – e dessa forma, terapêutico –, também é crível.

Além daquilo que toca as similaridades entre os processos de escrita dessas produções, outro aspecto que também deve ser mencionado é o compartilhamento dessas narrativas. Após a produção do testemunho, a autora precisa lançá-lo ao mundo, movimento que por si só também é terapêutico, uma vez que visa desvelar o evento traumático para a sociedade. No entanto, ao compartilhar o testemunho com o outro, a autora expõe o leitor ao evento traumático devido à literalidade de sua descrição, fazendo com que, caso esse indivíduo consiga experienciar o texto por completo, ele também “sobreviva”, de certa forma, ao ocorrido, se aproximando da autora. Esse movimento, essa validação do outro, apesar de nem sempre ser possível, também possui um efeito terapêutico para a escritora, tornando a aceitação do testemunho fundamental (KOLTAI, 2016; ANTONELLO, 2019).

No caso das *fanfictions*, esses dois tempos do compartilhamento aparecem na própria publicação da *fanfic* no site e, posteriormente, nos comentários que as leitoras podem deixar ao final de cada capítulo. Antes de mais nada, é preciso reconhecer que, nas *fanfictions*, o *feedback* acontece de forma muito mais direta e rápida, graças à possibilidade de interagir com o texto enquanto ele é produzido. Essa velocidade faz com que as leitoras possam fornecer devolutivas constantes, incentivando a autora a publicar. E isso ao mesmo tempo que ela também dá a oportunidade para esses indivíduos avaliarem o texto antes dele ser finalizado, fazendo com que as críticas, além de mais minuciosas, às vezes percam o potencial da narrativa completa.

Como visto durante a discussão sobre as *fanfictions* e o brincar winnicottiano, algumas fãs-autoras tomam os comentários como algo precioso que as motiva a continuar escrevendo e compartilhando suas histórias. O mesmo pode ser observado em *fanfictions* que trabalham com o trauma de suas autoras; no caso de *miraculousemily47*, a autora inicia o primeiro capítulo de sua *fanfiction* com um lembrete para suas leitoras: “Se você gostar dessa *fic*, não esqueça de deixar seu comentário, todos os seus comentários me deixam estupidamente feliz!” (2020, tradução interpretativa da autora). No entanto, é necessário reforçar que a autora, apesar de compartilhar suas experiências, pede especificamente por comentários de pessoas que gostaram de seu trabalho e, assim, provavelmente deixariam comentários positivos – demonstrando que sobreviveram ao seu trauma.

Em alguns casos, esse compartilhar é reduzido à postagem dos trabalhos, uma vez que nem todas as autoras conseguem suportar as infinitas possibilidades presentes nos comentários de seus leitores, preferindo receber o *feedback* de maneiras mais passivas, como os *kudos*, que equivalem a curtidas no AO3 (OTW, 2023). *Raze Flyn (tlanon)* leva esse posicionamento ao extremo ao dizer às suas leitoras: “Antes de mais nada, os comentários nessa *fanfic* estão desativados por preocupações relacionadas à saúde mental” (tradução interpretativa da autora, 2010).

Para além das formas como as leitoras podem expressar seus sentimentos sobre os textos para suas autoras, as *fanfictions* possuem particularidades que também podem fazer com que esses indivíduos (não) suportem o evento traumático apresentado. A primeira delas se relaciona com a má reputação que as *fanfictions* possuem no senso comum. Essa negatividade pode fazer com que o relato do trauma seja rejeitado mesmo antes de ser lido, por não ser considerado algo merecedor de atenção (MURAKAMI, 2016; FEEHILY, 2017; WILD, 2018). Já a segunda diz respeito à passagem do evento traumático pelo *fandom* quando, por um lado, essa releitura torna o evento traumático mais palatável para o público por dizer respeito ao seu objeto adorado, e por outro, ele é ser experienciado como um ataque gratuito em sua violência a esse objeto e, assim, não ser aceito pelas fãs-leitoras.

Ademais, é possível considerar que as fãs-autoras, nessa passagem, realizam um terceiro movimento que também teria o horizonte da aceitação. Se, ao compartilhar o testemunho com o outro, o autor-sobrevivente tenta transformar o outro em sobrevivente, é possível considerar que as fãs, ao submeterem o objeto adorado ao evento traumático, realizam uma transformação similar, na qual esse material querido passa também a ser sobrevivente – uma vez que foi capaz de acomodar o evento sem perder sua essência. Isso não só poderia ser terapêutico em si por conseguir se ver no alvo de seus afetos, como também pode “facilitar” a aceitação do seu evento traumático, fora do objeto adorado, pelas outras fãs. Se as fãs-leitoras conseguirem suportar o objeto adorado, mesmo ele estando imerso no trauma, existe a possibilidade de que elas também sejam capazes de suportar e acolher a fã-autora, mesmo fora da história da *fanfiction*.

Todo esse interjogo afetivo ocorre em um espaço seguro, o *fandom*, no qual as fãs podem depositar seus eventos traumáticos com a precisão que eles demandarem, sem terem de se preocupar tão fortemente com a reação de seus pares, afinal, as *fanfictions* são o lugar da fã, o lugar de trabalhar os tabus, a morte e as violências (LEHTONEN, 2015; MURAKAMI, 2016; FEEHILY, 2017). Nesse contexto, as fãs-leitoras – diferentemente do público geral – estariam mais preparadas para suportar a realidade do

evento traumático, apesar de nem sempre conseguirem fazê-lo. O testemunho, enquanto um lugar permeado pela morte e contado por aqueles que sobreviveram, abre um lugar para todas as possibilidades de morte (KOLTAI, 2016). De forma similar, o *fandom* – e consequentemente a *fanfic* –, permeado de sua própria violência, permite a emergência das histórias das autoras-sobreviventes, protegendo a característica explícita de suas narrativas.

A partir do apresentado acima, pode-se concluir que algumas *fanfictions*, dentro das suas particularidades, se aproximam das produções testemunhais, podendo também possuir esse valor terapêutico. Contudo, é importante reconhecer que nem todas as *fanfics* que abordam temáticas que pertencem à realidade traumática são apresentadas de forma que permita a aparição do autor-sobrevivente. Isso, no entanto, não significa que essas produções existam em função de uma violência gratuita. Se, por um lado, não é possível julgar a fã-autora pelas informações que ela optou por não compartilhar, por outro, não é plausível assumir que todas elas sejam autoras-sobreviventes. Dessa forma, similar àquilo observado no brincar, entende-se o valor testemunhal das *fanfictions* enquanto uma possibilidade, não uma garantia.

7.3 QUANDO A POSSIBILIDADE NÃO SE CONCRETIZA NO REAL

Nos subcapítulos anteriores, foi realizada uma aproximação entre a produção de *fanfictions* com o brincar winnicottiano e, posteriormente, com a literatura testemunhal. Concluiu-se que essa escrita pode tanto ser uma expressão do brincar, quanto possuir valor testemunhal – não sendo propostas mutuamente excludentes, uma vez que contemplam aspectos diferentes desse escrever. Em ambos os casos, as *fanfictions* podem ser entendidas como possível expressão desses fenômenos, não garantindo, necessariamente, sua ocorrência. Isso acontece pois, apesar de sua compatibilidade teórica, muitas dessas expressões dizem respeito à intenção daquele que escreve ou então, envolvem processos que não podem ser acessados através de uma investigação teórica, uma vez que ela não acessa diretamente esses indivíduos. Ainda, ambos os conceitos levantam atividades que, apesar de parecerem brincar ou ser testemunho, elas não contemplam o fundamental dessas expressões e, consequentemente, não carregam seu caráter terapêutico.

No caso do brincar winnicottiano, é possível levantar outras formas de ser que não se encaixam na proposta do conceito. Muitas vezes, os indivíduos não conseguem se posicionar no espaço posicional – o lugar do brincar, que contém tanto a realidade externa compartilhada quanto o interno individual –, estando puramente a serviço da realidade

externa ou interna (WINNICOTT, 2021). Se ele estiver completamente voltado para a realidade objetivamente percebida, ele passa a reagir apenas a estímulos, sendo incapaz de entrar em contato com seus desejos e fantasias. Nesse caso, o escrever se torna algo procedural, que apenas reflete o ambiente e não o indivíduo, se tornando uma produção esvaziada. Por outro lado, caso o indivíduo se volte completamente para o interno, o escrever se torna fantasia e a autora perde o contato com a realidade, podendo deixar até de escrever para apenas devanear sobre as histórias que cria em sua mente.

O brincar também é uma forma do sujeito lidar com emoções negativas como angústia e ansiedade – parecido com aquilo que acontece no testemunho, salvo as dimensões desses sofrimentos. Contudo, caso o indivíduo seja invadido por essas emoções, ou seja, caso elas estejam presentes em excesso durante o brincar, a atividade deixa de possuir seu caráter terapêutico e se torna compulsão à repetição, em uma tentativa da criança de dominar a ansiedade ou a angústia, por exemplo (WINNICOTT, 1977). Pensando nas *fanfictions*, isso poderia se expressar através de *fanfictions* muito longas, na qual a narrativa não progride e os protagonistas sempre enfrentam o mesmo problema ou sempre se deparam com a mesma resolução, ou autores que escrevem vários trabalhos, com os mesmos enredos, mas nunca o terminam.

No caso dos trabalhos testemunhais, pode-se observar algo muito similar a essa falha no brincar. Como visto anteriormente, o valor terapêutico do testemunho se expressa em duas etapas específicas: primeiro, durante a sua produção e, segundo, em sua transmissão. Em linhas gerais, a escrita de um testemunho visaria a elaboração de um trauma, contudo, caso essa produção não ocorra como previsto, não passando pelos processos de ficcionalização e literalidade, ele pode se tornar, novamente, uma compulsão à repetição do evento traumático, em um processo infinito de revitimização do indivíduo que se cristaliza na cena do evento traumático. Já a segunda etapa, a transmissão, visa aproximar o indivíduo da sociedade através do reconhecimento, pelo coletivo, tanto do evento traumático em si quanto do sofrimento psíquico no qual o autor está imerso devido à sua experiência. No entanto, a sociedade nem sempre consegue suportar o trauma do autor-sobrevivente, rejeitando-o e, assim, demarcando ainda mais a exclusão imposta pelo evento traumático.

Transpassando esses acontecimentos para as *fanfictions*, a primeira situação seria apenas encontrada caso o autor explicitasse suas intenções, algo que nem sempre acontece. Neste caso, uma produção a favor da elaboração e outra a favor da repetição não se distinguiram em questões de conteúdo, pois em ambos os casos a autora está submetida à literalidade do trauma. O segundo caso, por outro lado, poderia estar

representado por *fanfictions* que nunca foram terminadas – ou até aquelas que eventualmente são deletadas –, repletas de comentários negativos, em um cenário que deixa a entender que a autora foi expulsa de sua própria plataforma, sendo silenciada pelas leitoras.

Mesmo nesses casos, não é possível afirmar que determinada *fanfiction* não é uma expressão do brincar winnicottiano, tampouco que ela não possui valor testemunhal. Contudo, é importante reconhecer que, se por um lado essa escrita possui um potencial terapêutico, ela também pode ser adoecedora – inclusive para aquilo que extrapola o presente estudo, como, por exemplo, os pormenores das dinâmicas sociais presentes no *fandom*.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo compreender a experiência subjetiva da escrita de *fanfictions*, assim como os possíveis impactos que essa atividade poderia ter na saúde mental dos indivíduos que escrevem, a partir da teoria psicanalítica sobre o escrever, de forma a salientar sua relevância enquanto objeto de estudo para a Psicologia.

Para tal, foi realizada uma revisão bibliográfica referente a esse fenômeno, através da qual foi possível entender que as *fanfictions* são uma produção artística complexa, atravessada por múltiplos fatores que extrapolam a pura produção textual, como a questão identitária das fãs, o contexto sociocultural no qual essas narrativas são produzidas e as formas como esse fenômeno é percebido – tanto por seus participantes, quanto por aqueles que não interagem com seus conteúdos. Como um todo, a produção de uma *fanfiction* é uma atividade afetivamente intensa já que, simultaneamente, se origina e transforma a subjetividade das fãs-autoras, podendo possuir tanto consequências benéficas quanto prejudiciais à saúde mental dessas fãs.

Em um segundo momento, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre o ato de escrever na psicanálise, com o intuito de entender como essa atividade é compreendida pela área. Para isso, foram recuperadas as propostas realizadas por Freud sobre a escrita, a partir das quais foram selecionadas duas sobre o escrever que dão continuidade às concepções do autor, ao mesmo tempo que elaboram mais a função do escrever: o brincar winnicottiano e a literatura do testemunho.

Ao compreender o escrever enquanto uma expressão desse brincar, a escrita se torna uma atividade que pode levar as pessoas a entrarem em contato consigo mesmas e com o mundo à sua volta, de forma a se desenvolverem como indivíduos. Ainda, o

escrever passa a ser entendido como uma atividade que promove a saúde graças à possibilidade terapêutica em si mesma. Contudo, assim como nem todos os indivíduos conseguem brincar, nem toda escrita pode ser considerada uma expressão desse conceito. Já testemunho diz respeito a um outro lado do escrever, à ideia de que, através da escrita, o indivíduo conseguiria resolver conflitos psíquicos e, mais especificamente, seria capaz de elaborar algo impossível de ser compreendido por completo: o trauma. Dessa forma, o escrever possuiria valor terapêutico, ao passo que possibilitaria que a autora entrasse em contato e, eventualmente, processasse o evento traumático.

Tendo em vista essas propostas, o presente estudo teórico buscou compreender como a escrita das *fanfictions* se relaciona com ambos os conceitos. Foi possível concluir que, enquanto uma forma específica de escrever, a produção de *fanfictions* também pode ser uma expressão do brincar winnicottiano, uma vez que compartilha das características que fazem com que essa prática possa ser uma forma de brincar. De uma forma similar, conclui-se que as *fanfictions* também podem possuir valor testemunhal, pois replicam muitas das características desse escrever dentro dos contornos da cultura de fã.

Assim, entende-se que a ação de escrever *fanfictions* pode ser compreendida como uma expressão saudável da mente, promotora de saúde e uma possível saída para a resolução de problemas psíquicos. Contudo, o potencial dessa atividade enquanto brincar e testemunho não garante que todas as pessoas que escrevem *fanfictions* estão realizando algo benéfico para si mesmas, mesmo quando algumas características desses conceitos estão presentes. Em ambos os casos, essas leituras aparecem como possibilidades, sendo apenas um dos múltiplos sentidos que esse escrever pode ter para as fãs-autoras.

Nesse sentido, o presente trabalho não acredita que conhecer e se apropriar do universo das *fanfictions* seja necessariamente promotor de saúde, tampouco algo que, a princípio, deva ser promovido como uma ferramenta terapêutica a ser utilizada por todos os indivíduos. Contudo, se reconhece que essa temática é pouco explorada pela psicologia e, enquanto fenômeno que já está posto na realidade, com o qual milhões de pessoas interagem, é algo do qual a área deve se apropriar. Enquanto algo que pode ter um potencial terapêutico, trabalhos futuros podem também considerar a possibilidade de utilizar a escrita de *fanfiction* ou a análise desses textos como uma ferramenta clínica para pacientes aos quais essa temática já se faz relevante.

Aqui é importante retomar a natureza exploratória do presente ensaio teórico. Ele não se propõe a esgotar nenhuma das temáticas descritas acima em sua totalidade nem as possíveis intersecções entre esses conceitos. Além disso, ao optar por tratar das

fanfictions através do brincar e do testemunho, o trabalho foca no potencial positivo dessa escrita, não minuciando as diversas formas nas quais ele também pode ser prejudicial. Ainda, a opção por não alisar *fanfictions* específicas nem utilizar comentários, apenas *author's notes*, limitou o conteúdo que podia ser explorado, facetas que podem ser estudadas em trabalhos futuros.

Por fim, é necessário reconhecer que o escrever é apenas uma parte de um processo maior. No campo das *fanfictions*, a escrita e a leitura são duas atividades intimamente conectadas e, ao focar no escrever, o presente estudo deixou de lado não só outro fenômeno riquíssimo e igualmente relevante, mas também pode ter perdido alguns dos detalhes mais finos do escrever que falam diretamente com seu contraponto, a leitura. Assim, entende-se que a temática na qual este trabalho se situa é um campo extremamente fértil para a pesquisa no campo da Psicologia, existindo ainda diversos recortes relevantes que podem e precisam ser explorados pelo meio acadêmico.

9. REFERÊNCIAS

- ANDRADE, L. M. A escrita, uma evolução para a humanidade. **Revista Linguagem em (Dis)curso**, v. 1, n. 1, 2010. Disponível em <https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/167>. Acesso em: 08 mai. 2022.
- ANÔNIMO. in the face of anger, you say patience before pride. **Archive of Our Own**. 06 fev. 2022. Author's Notes. Disponível em: <<https://archiveofourown.org/works/36921523/chapters/92113789>>. Acesso em: 27 abr. 2023.
- ANTONELLO, D. F. Testemunhar - um modo de compartilhar o trauma. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, v.22, n.2, p. 180-189, 2019. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1809-44142019002005>>. Acesso em: 07 abr. 2023.
- AZEVEDO, M. J. M. Psicanálise e Criação Literária. *Revista Portuguesa de Psicanálise*, v. 39, n. 2, p. 74-7, 2019. Disponível em: <<https://www.rpppsicanalise.org/index.php/rpp/article/view/14>>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- BARNES, J. L. Fanfiction as imaginary play: What fan-written stories can tell us about the cognitive science of fiction. **Poetics**, v. 48, p. 69-82, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.1016/j.poetic.2014.12.004>>. Acesso em: 18 nov. 2022.
- BLOGUE. *In: DICIO, Dicionário Online de Português*. Porto: **7Graus**, 2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/blogues/>>. Acesso em: 23 set. 2022.
- CAIROLI, P.; GAUER, G. C. A adolescência escrita em blogs. **Estudos de Psicologia**, v. 26, n. 2, p. 205-213, 2009. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-166X2009000200008>>. Acesso em: 16 abr. 2022.
- CATÃO, T. P. **Jogos Eletrônicos: uma nova forma de brincar? Uma discussão a partir de conceitos winnicottianos**. Orientador: Rosa Maria Tosta. 2019. 30f. TCC (Graduação) – Curso de Psicologia, Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019. Não publicado. Acesso em: 22 mar. 2022.
- CENTREOFTHESLIGHTS. AO3 Census Masterpost. **Archive of Our Own**. 05 out. 2013. Disponível em: <<https://archiveofourown.org/works/17019228>>. Acesso em: 18 nov. 2022.
- DE OLIVEIRA, M. C. Brincar: mutualidade em jogo. **Winnicott e-prints**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 1-14. 2006. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-432X2006000200003&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em: 05 set. 2022
- DONEDA, L. **O gênero textual fanfiction**. 2016. 44f. Dissertação (Licenciatura em Letras Língua Inglesa,) – Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, 2016. Disponível em: <<https://bibliodigital.unijui.edu.br:8443/xmlui/bitstream/handle/123456789/4275/Leticia%20Doneda.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 22 abr. 2022.

DRANNIE. Fall Asleep (Fall For You). **Archive of Our Own**. 22 nov. 2017. Author's Notes. Disponível em: <<https://archiveofourown.org/works/11193654/chapters/24995631>>. Acesso em: 27 abr. 2023.

DUFFETT, M. Introduction. *In: Understanding Fandom: an introduction to the study of media fan culture*. New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2013, p. 20-75.

DUNKER, C.; HESSEL, M. Cultura de Fã. **Youtube**, 11, mar. 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gZ5y25nVaOY>>. Acesso em: 10 set. 2022. Vídeo.

ENDRINA. Twenty-nine. **Archive of Our Own**. 17 nov. 2019. Author's Notes. Disponível em: <<https://archiveofourown.org/works/21468571/chapters/51162523>>. Acesso em: 23 fev. 2022.

FANDOM. *In: CAMBRIDGE DICTIONARY*. **Cambridge University Press**, 2022. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/fandom>>. Acesso em: 09 out. 2022.

FÃ. *In: DICIO, Dicionário Online de Português*. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/fa/>>. Acesso em: 22 mar. 2022.

FANLORE. Dead Dove: Do Not Eat. *In: Fanlore*, 2023. Disponível em: <https://fanlore.org/wiki/Dead_Dove:_Do_Not_Eat#:~:text=The%20use%20of%20%E2%80%9CDead%20Dove,unpleasant%20%E2%80%93%20you%20have%20been%20warned>. Acesso em: 01 abr. 2023.

FANLORE. No beta we die like men. *In: Fanlore*, 2022. Disponível em: <https://fanlore.org/wiki/No_Beta_We_Die_Like_Men>. Acesso em: 06 nov. 2022.

FEEHILY, E. **Mary Sue-perego: A Psychotherapeutic Analysis of Women in Fanfiction**. 2017. 66f. Trabalho de Conclusão de Curso (Psicologia) – Department of Psychotherapy, Dublin Business School, Dublin, 2017. Disponível em: <https://esource.dbs.ie/bitstream/handle/10788/3371/ma_feehily_e_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 13 nov. 2022.

FEELINGSTABBY. hero's shadow. **Archive of Our Own**. 12 mai. 2020. Author's Notes. Disponível em: <<https://archiveofourown.org/works/24142522/chapters/58130707>>. Acesso em: 04 nov. 2022.

FICÇÃO. *In: DICIO, Dicionário Online de Português*. Porto: **7Graus**, 2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/ficcao/>>. Acesso em: 22 mar. 2022.

FIESLER, C. Why Archive of Our Own's Surprise Hugo Nomination Is Such a Big Deal. **Future Tense**, 09 abr. 2012. Disponível em: <<https://slate.com/technology/2019/04/archive-of-our-own-fan-fiction-2019-hugo-nomination.html>>. Acesso em: 17 nov. 2022.

FLEGEL, M.; ROTH, J. i Legitimacy, Validity, and Writing for Free: Fan Fiction, Gender, and the Limits of (Unpaid) Creative Labor. **The Journal of Popular Culture**, v. 47, n.6, p.1092-1108, 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.1111/jpcu.12198>>. Acesso em: 18 nov. 2022

FLOEGEL, D. "Write the story you want to read": world-queering through slash fanfiction creation. **Journal of Documentation**, v. 76, n.4, p.785-805, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1108/JD-11-2019-0217>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

FRANÇA, E. M. Psicanálise e literatura: fundação e função. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 34, n. 1, p. 263-282. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635846>>. Acesso em: 15 abr. 2022.

FRANÇA, S. H. F.. **Texto multimodal na cibercultura: o fenômeno fanfiction**. 2020. 115 f., il. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade de Brasília, Brasília, 2020. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/38250>>; Acesso em: 02 nov. 2022.

FREUD, S. Além do princípio do prazer (1920). In: FREUD, S. **Obras Completas, vol. 14**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010, p. 120-178.

FREUD, S. Os caminhos da formação de sintomas (1917). In: FREUD, S. **Obras Completas volume 13: Conferências Introdutórias à Psicanálise (1916-1917)**. Tradução: Sergio Tellaroli. 1 ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014, p. 475-500.

FREUD, S. O poeta e o fantasiar (1908). In: FREUD, S. **Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas**. Tradução: Ernani Chaves. 1 ed. Autêntica, 2015, p. 35-44.

FREUD, S. Sobre o narcisismo: uma introdução (1914). In: FREUD, S. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos**. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1996, p.44-64.

GENDERQUEER. In: Cambridge Dictionary. **Cambridge University Press**, 2023. Disponível em <<https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/genderqueer>>. Acesso em: 11 mar. 2023.

HERZONG, A. "But this is my story and this is how I wanted to write it": Author's Notes as a Fannish Claim to Power in Fan Fiction Writing. **Transformative Works and Culture**, v. 11, 2012. Disponível em: <<https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/406/337>>. Acesso em: 17 nov. 2022.

HILLS, M. Preface. In: HILLS, M., **Fan Cultures**. 1ed. New York, NY: Routledge, 2002, p.8-14.

JUNQUEIRA, L. F. S.; SCORSOLINI-COMIN, F. Psicologia, literatura e saúde mental. **Muitas Vozes**, v. 10, p. 1-16, 30 jul. 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/17404>>. Acesso em: 15 abr. 2022.

KOLTAI, C. Entre psicanálise e história: o testemunho. **Psicologia USP**, v.27, n.1, p.24-30, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0103-6564D20150009>>. Acesso em: 07 abr. 2023.

LAPLANCHE, J. Sublimação. *In*: LAPLANCHE, J. **Vocabulário da Psicanálise**. Direção: Daniel Lagache. Tradução: Pedro Tamem. 11 ed. São Paulo, SP: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1991, p. 494-497.

LAPLANCHE, J. Trauma. *In*: LAPLANCHE, J. **Vocabulário da Psicanálise**. Direção: Daniel Lagache. Tradução: Pedro Tamem. 11 ed. São Paulo, SP: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1991, p. 522-527.

LEHTONEN, S. Writing Oneself into Someone Else's Story – Experiments With Identity And Speculative Life Writing in Twilight Fan Fiction. **Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research**, v.2, n.2, p.7-18, 2015. Disponível em: <<http://journal.finfar.org/articles/316.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2022.

LEVI, P. Tirésias. *In*: LEVI, P. **A chave estrela**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2009, p. 44-51.

LEVI, P. Prefácio. *In*: LEVI, P. **É isto um homem?**. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1988, p. 6.

LIMA, S; FORTIM, I. A escrita como recurso terapêutico no luto materno de natimortos. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, vol. 18, n.4, p. 771-788, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1415-4714.2015v18n4p771.12>>. Acesso em: 07 abr. 2023.

LUZ, R. Winnicott: a poesia e a realidade. **Natureza humana**, v. 8, n. 2, p. 315-335, 2006. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302006000200003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 28 mar. 2023.

MARTINS, A. V.; DAMACENO, J. Cultura Participativa de fã na Internet: canais para interação e produção de fandoms. **Aturá Revista Pan-Amazônica de Comunicação**, v. 4, n. 2, 2020. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/atura/article/view/9448/18261>>. Acesso em 30 set. 2022.

MINVERSE. Paint. **Archive of Our Own**. 12 mar. 2017. Author's Notes. Disponível em: <<https://archiveofourown.org/works/11656182/chapters/26225697>>. Acesso em: 27 abr. 2023.

MIRACULOUSEMILY47. As Long as I'm Here, No One Can Hurt You. **Archive of Our Own**. 11 jun. 2020. Author's Notes. Disponível em: <<https://archiveofourown.org/works/24402163/chapters/58864705>>. Acesso em: 28 fev. 2022.

MURAKAMI, R. Y. **O ficwriter e o campo da fanfiction: uma reflexão sobre uma forma de escrita contemporânea**. 2016. 109f. TCC (Mestrado de Letras em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-10042017-122630/publico/2016_R_aquelYukieMurakami_VOrig.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2022.

NEZOMI. Two Sides of the Same Coin. **Archive of Our Own**. 28 mai. 2020. Author's Notes. Disponível em: <<https://archiveofourown.org/works/24415282/chapters/58901503>>. Acesso em: 20 ago. 2022.

NEZOMI. Two Sides of the Same Coin: Vigilante **Archive of Our Own**. 06 dez. 2020. Author's Notes. Disponível em: <<https://archiveofourown.org/works/27902095/chapters/68325712>>. Acesso em: 15 jun. 2022

OTW - Organization for Transformative Works. **Archive of Our Own**, 2023. Disponível em: <<https://archiveofourown.org/>>. Acesso em: 14 out. 2022.

PEEPLER, D.; YEN, J.; WEIGLE, P. Geeks, Fandoms, and Social Engagement. **Child and Adolescent Psychiatric Clinics of North America**, v. 27, n.2, 2018. Disponível em: <<https://augusta.pure.elsevier.com/en/publications/geeks-fandoms-and-social-engagement>>. Acesso em: 30 set. 2022.

PERROTTA, C. M. **Processos criativos no espaço terapêutico da escrita: um diálogo com D. W. Winnicott, Clare Winnicott e Marion Milner**. 2014. 198 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/15355>>. Acesso em: 28 mar. 2023.

PIRES, A. A.. **Fanfiction: O modelo autoral da escrita de ficção de fãs de produtos da indústria do entretenimento**. 2021. 141 f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias - Unidade Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas, Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, GO, 2021. Disponível em: <<http://www.btdt.ueg.br/handle/tede/597>>. Acesso: 02 nov. 2022.

PIRES, F. A. R. **Criatividade no processo de amadurecimento em Winnicott**. 2010. 91 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14988>>. Acesso em: 01 abr. 2023.

RADULOVIC, P. AO3's Hugo Award win is a long time coming for the fanfiction community: What an honor for Archive of Our Own means to those who championed it. **Polygon**, 18 ago. 2019. Disponível em: <<https://www.polygon.com/2019/4/11/18300639/ao3-fanfiction-hugo-awards-2019>>. Acesso em: 14 out. 2022.

RAZE FLYN, (tlanon). Starting Over. **Archive of Our Own**. 10 dez. 2010. Author's Notes. Disponível em: <<https://archiveofourown.org/works/17986688/chapters/42487580>>. Acesso em: 27 abr. 2023.

REDDIT. Thread: What is fanfiction like in non-English speaking parts of the world? By Witty-Trifle3683. **Reddit**. 2021. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/FanFiction/comments/jtyxqf/what_is_fanfiction_like_in_nonenglish_speaking/>. Acesso em: 12 mar. 2023.

RITER, H. S.; PRESTES, A. C.; MULLER, T. L.; SOLDI, T. P. A escrita como dispositivo na clínica da adolescência a partir de um caso clínico. **Publicação CEAPIA**, n. 27, p. 89-100, 2018. Disponível em: <<http://www.bivipsi.org/wp-content/uploads/ceapia-2018-27-11.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2022.

RIVERA, T. Ensaio sobre arte e testemunho: Rodrigo Braga e a invenção da experiência. **Psicologia USP**, v.27, n.1, p.41-48, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0103-6564D20150014>>. Acesso em: 07 abr. 2023.

RWEOUTOFTHEWOODS. anti-hero. **Archive of Our Own**. 19 jan. 2023. Author's Notes. Disponível em: <<https://archiveofourown.org/works/42992547/chapters/108021852>>. Acesso em: 11 dez. 2022.

SACHS, R. S. **Incesto e Fan Fiction: entre interdito e transgressão**. 2019. 286f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2019. Disponível: <<https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2019.1095631>>. Acesso em: 28 out. 2022.

SCHWARTZ, M. Beyond Fantasy: The Novel as Play. **A Forum on Fiction**, v. 21, n. 2/3, p. 262-265, 1988. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1345492>> Acesso em: 28 mar. 2023.

SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: NESTROVSKI, A. **Catástrofe e Representação**. São Paulo, SP: Escuta, 2000, p. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicol. clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 16 abr. 2022.

SIQUEIRA, M. A. P. de. **A desconstrução da fanfiction: resistência e mediação na cultura de massa**. 2008. 131f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/2963>>. Acesso em: 02 nov. 2022.

THA – The Hugo Awards. Introduction. Introduction. **The Hugo Awards**, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.thehugoawards.org/about/>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

TSXRUKA. Leads To You. **Archive of Our Own**. 03 mar. 2020. Author's Notes. Disponível em: <<https://archiveofourown.org/works/21762295/chapters/51923164>>. Acesso em: 27 abr. 2023.

UNAMAGA, J. Little Love. **Archive of Our Own**, 2019. Disponível em: <<https://archiveofourown.org/works/18475300>>. Acesso em: 04 nov. 2022.

VARGAS, M. L. B. **Do fã consumidor ao fã navegador-autor: o fenômeno fanfiction**. 2005. 209f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2005. Disponível em: <<http://tede.upf.br/jspui/bitstream/tede/869/1/2005MariaLuciaBandeiraVargas.pdf>>. Acesso em: 23 abr. 2022.

VARGAS, M. L. B. **O Fenômeno fanfiction: novas leituras e escritas no meio eletrônico**. Passo Fundo, RS, Brasil: UPF EDITORA, 2015.

VIEIRA, I. Conceito(s) de burnout: questões atuais da pesquisa e a contribuição da clínica. **Revista Brasileira de Saúde Ocupacional**, v. 35, n. 122, p. 269–276, 2010. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/rbso/a/KTtx79ktPdtVSxwrVrkkNyD/?format=html&lang=pt#ModalH owcite>>. Acesso em: 25 mai. 2023.

WILD, N. M. The active defense of fanfiction writing: Sherlock fans' metatextual response. **European Journal of Cultural Studies**, v.23, n.2, p. 244-260, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/1367549418790453>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

WINNICOTT, D. W. **Brincar e a Realidade**. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2021.

WINNICOTT, D. W. Living Creatively. *In: Home Is Where We Start From: Essays by a Pschoanalyst*. London: W. W. Norton & Company, 1990, p.35-54.

WINNICOTT, D. W. Por que as crianças brincam. *In: D. Winnicott, A Criança e o seu Mundo*. Rio de Janeiro: Zahar Ed. 1977, p. 161-165.

WINNICOTT, D. W. Primary Creativity. *In: WINNICOTT, D. W. Human Nature*. London, Free Associations Books, 1988, p. 110-112.

YEN, J.; PEEPLES, D.; SCARLET, J.; DANTZLER, J. Geek Therapy: Introduction to Geek-Culture-Based Interventions. **Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry**, v. 55, n.10, p.345, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.1016/j.jaac.2016.07.072>>. Acesso em: 9 out. 2022.

10. ANEXOS

ANEXO 1 - TABELA COM AS *AUTHOR'S NOTES*

Nome de usuário	Ano	Fandom	Título	Capítulo	<i>Author's Notes</i>
Raze Flynn (tlanon)	2010	Harry Potter	Starting Over	1	<p>“First comments are disabled due to mental health concerns.</p> <p>I do not edit these fics this is simply archiving so all original mistakes are preserved Be Warned.</p> <p>This fic has been backdated as close to its original publication date as I can get. This fics were previous uploaded under my current account Marf_redux but I disliked having my old stuff up with my new so I moved all my old stuff over here.”</p>
drannie	2017	BTS	Fall Asleep (Fall For You)	1	<p>“There are mentions of Insomnia and anxiety in this so I would just like the clarify that every case is different with everyone, but this is based off my personal experience with it.”</p>
minverse	2017	BTS	Paint	4	<p>“I have made the executive decision to write Kim Taehyung as a solid chaotic good-bordering-neutral. Please don't plant drugs on people! Even if it's for a good cause!</p> <p>FIRST OF ALL I need to link y'all to this amazing piece of artwork done by Verociraptorrr on twitter of ch 1 Minnie and I was so excited to link to it here and then of course I did not update for a month so WHOOPS but please go check it out and like retweet</p>

					<p>comment because I'm just... so stunned and grateful still. Check it out!</p> <p>Second: Chapter 5 is not going to require this same level of revision, pinky swear. In the meantime, come say hi on tumblr where sometimes we talk about Paint!verse, including outfit inspiration and lgbtqa stuff. As a note, I wrote this chapter long before DNA, but please absolutely do imagine Hobi's rainbow sweater from DBA as Tae's gay sweater in this chapter.</p> <p>THIRD: I know I never respond to comments because I literally do not have the time but they make my LIFE so thank you to the people who leave them anyway, you're the real mvps."</p>
minverse	2017	BTS	Paint	8	<p>"To all my lgbtqa+ readers, this one was for y'all, and also for me. A few of you have already shared some really amazing stories with me about your experience reading this, and I'm just so touched that this story means something to you, especially since there's a lot of me in it. Taehyung's chill bi awakening? Yours truly. Jimin falling hard for straight people? Also me. Yoongi trying to navigate romantic love and struggling with the concept? Oh bud was that a time. But I hope what you get from this story is that there's a beautiful place for you in this world and that there's a happy lgbtqa future ahead of you. I love you all so dearly.</p> <p>To all my non-lgbtqa readers, I hope that this story means more to you than just mmm sexy boyxboy action, that you're out in the world being good and</p>

					<p>supportive allies. I believe you are, and I love you lots.</p> <p>The greatest gift you can give a fic writer is a juicy comment, so if you liked the fic, let me know what you liked! Also check out this great Paint art, and please go support those amazing artists!”</p>
Endrina	2019	Harry Potter	Twenty-nine	5	<p>“Mental illnesses tend to appear for the first time during the teenage years, mostly 15-17. Percy suffers from a mild case of schizophrenia and low-level charm-less legilimientia.</p> <p>The book “Lists of Note” by Shaun Usher exists and is as marvellous as it sounds.”</p>
feelingstabby	2020	My Hero Academia	hero’s shadow	1	<p>“I’ve had this one in my drafts for a long time, so here we go. I decided to finally post this to cope with the fact that MHA season 5 won’t come out until Spring, and I’m not okay.</p> <p>Just a warning that this story has a few dark themes, so stay safe!</p> <p>I put warnings at the beginning of every chapter, so please read the notes!”</p>
miraculousemily47	2020	My Hero Academia	As Long as I’m Here, No One Can Hurt You	6	<p>“There will be a TRIGGER WARNING in this chapter, and that trigger warning is for underage rape/non-con. Remember that this fic is a vent fic, so I’m putting a lot of my own personal experience/feelings into it in order to express them in a healthy way. If rape/non-con will trigger you, do NOT read this chapter after the trigger warning! You have been warned.”</p>

miraculousemily47	2020	My Hero Academia	As Long as I'm Here, No One Can Hurt You	11	<p>“This chapter was really hard for me to write. I've been having a really hard time dealing with my own rape story as of late, and I've been channeling my hurt and fury into Izuku in multiple fics. If you or anyone you know has suffered from rape or sexual assault and feel the need to speak about it, call the National Sexual Assault Hotline at 1-800-656-4673.”</p>
Nezomi	2020	My Hero Academia	Two Sides of the Same Coin	1	<p>“Hi! It's me, back with another fic even though I haven't finished my other ones. Wow, shocker I know! Anyway. This is once again a vent fic, and will contain very dark themes. CHECK THE TAGS!! If any of these tags make you uncomfortable or could trigger you in any way, then this fic is NOT for you! You have been warned, my gremlins. If you like it, be sure to comment down below, because your comments make me so deliriously happy!”</p>
Nezomi	2020	My Hero Academia	Two Sides of the Same Coin: Vigilante	32	<p>“Now onto the mental health tags! You may be wondering why I tagged both BPD and DID and I have the answer for you right here! Before I begin, though, I want to make it clear that I am not an expert on either disorder and can only explain what I have learned on each based on person experience and research. Deku in this story is based off of myself and my own mental health journey. Of course, this is fiction so he is heavily exaggerated - but much of what he feels and experiences, and the actions he decides to make are things that I would do or have done within the</p>

					<p>context of reality.</p> <p>I have been diagnosed with Borderline Personality Disorder (BPD). I do have alters/plurals, however, they developed under different circumstances than those that would be classified under Dissociative Identity Disorder (DID).</p> <p>I think it is important to state that most, if not all mental disorders are unique to each individual. Two people can have the same disorder but show different symptoms based on genetics, history, and severity of the disorder.</p> <p>Because Deku is an exaggerated form of myself, his diagnosis may actually be different than mine. However, he can't very well go to an real diagnostician because he doesn't exist. Thus, I tagged both BPD and DID. Later in the story, around chapter 60 of the original document, I do have Deku diagnosed in universe and go more in depth. Please feel free to check out that chapter. It's part 2 of the series!"</p>
Nezomi	2022	My Hero Academia	Two Sides of the Same Coin	77	"Hi everyone. I'm sorry to say, but I shall be putting this story on Hiatus. I hope to come back to it eventually, but for now, I am a little burnt out on this one."
Anônimo	2022	My Hero Academia	in the face of anger, you say patience before pride	1	"i... listen, i don't own mha, i don't support any of the actions or relationships in this fic, and i don't want any hate for it please. the topics in this fic are very VERY dark and

					<p>also something i personally have a lot of experience with, but if you think there's even a chance you can't handle that in your current mental state please don't read!! this fic is a way to process my trauma while also fulfilling my need for more content for this ship and ENDLESS SMUT so... yeah have fun lol</p> <p>oh also in later chapters aizawa will discover what he's been doing and izuku will get help, but that's probably not gonna happen for ages</p> <p>tw/kinks for chapter one: rape, underage sex, praise kink (those ones are in every chapter so i won't mention it after this one), forced orgasm, crying during sex, self deprecation, anal sex, loss of virginity, dirty talk, hair pulling kink, disassociation”</p>
tsxruka	2022	BTS	Leads To You	11	<p>“Thats the end!</p> <p>I'm sad to finish this story because it has been so much fun. I have another work in the making and I hope that people will like it as much as I do.</p> <p>Your comments and your kudos mean the world to me so thank you for those.</p> <p>Love you all.”</p>
rweoutofthewoods	2023	Harry Potter	anti-hero	18	<p>“Thank you for your patience babes <3</p> <p>So sorry about the cliffhanger last chapter and I'm sorry about doing it again! However, I'm caught up with the next chapter and everything is as I want it now so I will update again on Friday to make up for making you all wait last week.</p> <p>I've been having a hard time lately with my mental</p>

				<p>health and school is starting back up next week so I was feeling some pressure. THEN a tiktok of mine about this fic got quite a bit of attention which made me feel a little overwhelmed because I was putting more pressure on myself since more ppl are reading it. However, at the end of the day, I am a simple young adult writing for fun in her free time and no one is holding me to those standards but myself. I love putting this stuff out for you guys and seeing your reactions.</p> <p>Anyway, I needed a tiny break from this fic and in the past week I started and wrote 60k words of a Jegulus band AU which I already started posting if u wanna check it out :) if you want a still angsty but mostly lighter fun fic to read compared to this one, it's called antithesis (I accidentally made a theme as this one is called anti-hero, which I thought was funny actually). See you on friday my loves!"</p>
--	--	--	--	---