

AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM PARÓDIAS DE FÃS NA INTERNET: O CASO DAS *FANFICS SLASH*

Rafael Salmazi Sachs^a

RESUMO

Este trabalho analisa produções multimodais de fãs na internet como casos de representação e paródia de gênero, através de dois exemplos de textos que transgridem a coerência normativa entre sexo, gênero, desejo. Discute-se assim a importância e a necessidade de ampliação de estudos com foco similar.

PALAVRAS-CHAVE: gênero; paródia; cultura de fãs

Recebido em: 26 out. 2016

Aprovado em: 27 mar. 2017

Introdução

Uma narrativa ficcional em que dois famosos super-heróis da Marvel são apresentados como casal *gay*. Conjuntos de montagens com cenas do seriado *Hannibal* que apresentam a relação entre o famoso psicopata e Will Graham, o mais célebre dos investigadores a persegui-lo, como uma relação de paixão obsessiva. Um romance entre Harry Potter e seu rival na escola de magia, Draco Malfoy, em que, já adultos, os dois decidem ter um bebê, diante do que um deles engravida – fisicamente. Estes são alguns dos exemplos do objeto discutido neste trabalho: as chamadas *fanfics slash*, nome que caracteriza,

^a Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas, onde cursa Doutorado na mesma área, com financiamento do CNPQ. Tem como interesse de pesquisa a relação entre a constituição identitária e as tecnologias digitais, à luz da psicanálise e das discussões de gênero e sexualidade.

popularmente, produções ficcionais criadas por fãs de determinado universo ficcional, marca ou franquia do mundo do entretenimento a partir da reelaboração de seus personagens e/ou artistas favoritos, narrados como protagonistas de relacionamentos homossexuais e/ou conflitos envolvendo gênero e identidade.

As inspirações para escritos como esses são múltiplas: filmes, seriados de televisão, livros e até mesmo grupos musicais (há muitas *fanfics* cujos personagens são integrantes de bandas). Existentes de maneira organizada desde a década de 1980, as produções desse tipo são hoje publicadas sobretudo na internet, em que grupos de aficionados se organizam em fóruns e *sites* de redes sociais para discutir o objeto de sua afinidade e para reconstruí-lo em novas narrativas, por vezes de modo colaborativo. É justamente sob o enfoque dessa reconstrução que este artigo focaliza as produções *slash*, com objetivo de apresentá-las, a partir de seu estatuto de obra derivada (e, portanto, marcada pela intertextualidade), como material propício à pesquisa e à reflexão sobre a sexualidade, o gênero e as dinâmicas de sua representação e construção via tecnologias digitais. Tenciona-se, com isso, discutir, ainda que de modo inicial, as possibilidades de subversão que as práticas de produção de textos como esses podem (ou não) revelar no que concerne às normas de gênero e sua contestação, e a maneira como o aspecto paródico desses textos se presta a tais operações subversivas.

É sabido que a questão do gênero tem sido muito debatida na internet em contextos de militância dos movimentos sociais de cunho feminista. O que este artigo sugere, porém, é que as tecnologias digitais levantam questões relativas ao gênero não apenas quando abordam esses assuntos diretamente, com propósitos, por exemplo, de divulgação de uma causa social, mas também por habilitarem práticas sociais em que se imbricam processos de representação desses e de outros aspectos da sexualidade humana. Nesse sentido, propõe-se a refletir sobre as indagações que os estudos de gênero permitem levantar diante do atual cenário midiático, caracterizado, como aponta Jenkins (2009, p.30-31) por uma interação cada vez mais complexa entre mídias analógicas e mídias digitais, e pelo estabelecimento de formas cada vez mais criativas de recepção midiática.

Jenkins (2009, p.30-31) explica que, antes do surgimento das tecnologias digitais, muitos profetizaram que a internet e o computador aniquilariam mí-

dias como a televisão, o jornal ou mesmo o cinema. O que se viu, porém, nas últimas décadas do século XX e nas primeiras do século XXI foi um processo complexo de convergência entre essas instâncias de circulação, caracterizado por muitas ramificações técnicas, midiáticas, regulatórias e culturais, através das quais a indústria de mídias e de entretenimento se reorganizou. Para Jenkins (2009, p.27-28), a questão é que, ao longo desses processos, com a digitalização das mídias analógicas, as ferramentas para edição, manipulação e publicação de textos escritos, vídeos e peças de áudio se democratizaram massivamente, donde resultou uma reestruturação das práticas de consumo de mídias, responsável pela infinidade de conteúdos que se produz e se publica diariamente na internet hoje, em *sites* de redes sociais ou nas demais páginas da rede.

A esse respeito, tanto Jenkins (2009) quanto outros autores dos estudos de mídia e comunicações (por exemplo, Bruns, 2008) e da Linguística Aplicada (como Santaella, 2014; ou Buzato, 2014) destacam que a internet e as práticas sociais que através dela se organizam têm borrado as fronteiras entre os papéis de produtor e de consumidor (espectador, leitor) de mídias. Isso porque é cada vez mais comum, para algumas pessoas, assistir a um programa de TV e, ao mesmo tempo, publicar na internet comentários e fotos a respeito desse programa, ou usar a internet, posteriormente, como ambiente de discussão, debate e até mesmo reformulação e remontagem do que se viu na televisão.

É nesse contexto que se inserem as práticas de produção de *fan fictions* como as mencionadas no início deste texto, que fazem parte desse conjunto mais amplo de práticas produtivas de recepção midiática. Como o nome já diz, os textos de *fanfic* (em sua nomeação abreviada) são narrativas e representações alternativas criadas por um fã de determinado universo ficcional, marca ou franquia de entretenimento a partir de elementos desta, como personagens, cenários ou mesmo alguns fragmentos e imagens extraídos de suas fontes (HELLEKSON; BUSSE, 2006, p. 9-10). Se a princípio esse tipo de prática parece apenas brincadeira, basta uma rápida pesquisa nos principais *sites* de arquivamento de *fanfics* para perceber que elas constituem um fenômeno social: no momento da produção deste artigo, por exemplo, o mais antigo desses repositórios (o *site fanfiction.net*), utilizado no mundo todo, apresentava mais de um milhão de *fanfics* publicadas apenas nos primeiros agrupamentos da seção “Livros”.

Como evidenciam Hellekson e Busse (2006 p. 13-14), as obras derivadas criadas por fãs vêm sendo estudadas desde os anos 1990, com base em que se evidenciou que suas fontes de inspiração e produtos criativos não se resumem à escrita: incluem representações (narrativas ou não) em imagem, vídeo, música, zine ²e até como *performance* artística/teatral. Na internet, todas essas produções se desdobram em publicações de usuários em fóruns e *sites* de redes sociais, em que aparecem, diariamente, uma gama de textos, montagens de foto e vídeo e até redublagens envolvendo determinado universo ficcional, grupo musical e mesmo o elenco de filmes e séries de televisão. Não bastasse a quantidade e a frequências dessas produções, ou seu grau de complexidade (por vezes bastante refinado), os detalhes de alguns de seus subgêneros tornam ainda mais evidente sua relevância: é o caso do exemplo aqui focalizado, o das *fanfics slash*, em que se soma à questão midiática e linguística a discussão sobre gênero e sobre a sexualidade, não apenas pelo conteúdo dessas produções, como também pelo contexto de sua criação, usualmente empreendida coletiva e colaborativamente por grupos majoritariamente femininos, com eventual participação de homens *gays* (VARGAS, 2011, p. 80-81).

Neste artigo, o fenômeno das *fanfics slash* é discutido em especial com base na concepção, pautada sobretudo no trabalho de Lauretis (1994), de que a noção de gênero é uma construção empreendida através de sua representação e das tecnologias que a produzem. Essa concepção de gênero enuncia que sua produção é continuamente sustentada (como também sugere Butler, 2003, ao falar de performatividade), em processos que se mantêm através de tecnologias e práticas cotidianas de representação e autorrepresentação. O cinema, para Lauretis (1994, p. 221), é um dos exemplos desse tipo de tecnologia: para ela, suas especificidades influem de maneira significativa sobre formas contemporâneas de construção do gênero, pelo que ela ressalta a relevância de se estudarem não só os processos dessa produção, mas também os de sua recepção como produto cultural. É aí que se situa, portanto, o tipo de reflexão aqui levantada, sob o argumento de que as produções criativas e

² Publicações independentes, com temas artísticos, sociais e culturais variados, por vezes elaboradas de maneira artesanal, pelos próprios produtores, e divulgadas em pequena tiragem, usualmente em formato impresso.

as recontextualizações empreendidas por usuários da internet sobre filmes, fotos, seriados e narrativas escritas podem, no caso do *slash*, ser consideradas tentativas de renegociação dos termos das representações de gênero veiculadas pelas mídias em que eles se baseiam. Isso se evidencia, por exemplo, no modo como, nesse tipo de produção, algumas das normas de gênero são substituídas por versões alternativas, que oferecem protagonismo à homossexualidade e à transexualidade.

Como se dão sobretudo por meio de operações linguísticas e semióticas, tais renegociações constituem para a Linguística Aplicada não apenas uma questão, dado que cabe à disciplina tratar das diversas situações e conflitos envolvendo linguagem na contemporaneidade (MOITA-LOPES, 2006, p. 96), mas um *locus* propício ao estudo das relações entre gênero, linguagem e as tecnologias digitais, focalizadas de maneira profusa nos recentes estudos da área, no que tange aos aspectos midiáticos, de *ethos* e técnicos, bem como as diferentes formas de interação propiciadas por aparelhos digitais e pela internet. Isso porque toda *fanfic* é, por definição, uma obra derivada, de onde se sugere que os estudos linguísticos e literários envolvendo a intertextualidade (entendida, segundo Koch, 2004, p. 154, enquanto presença, realizada por diversos mecanismos, de um texto em outro posterior) podem ser de grande valia a sua melhor compreensão.

Por todo o exposto, levantam-se diversas questões acerca da produção e publicação de *fanfics slash* na internet. O que significa, por exemplo, que textos assim sejam produzidos e compartilhados por grupos compostos sobretudo por mulheres? O que significa que haja um subgênero nas *fanfics slash* batizado por seus leitores de *mpreg* (*male pregnancy*, traduzível por “gravidez masculina”)? Quais efeitos, quanto à construção de gênero, podem alcançar representações como essas, por exemplo, em que um atributo considerado biologicamente exclusivo das mulheres é associado a outras corporeidades significantes, usualmente vistas como masculinas? Que sistemas de representação são reiterados e/ou contestados por esse tipo de produção e por sua estruturação e divulgação na internet?

A busca pelas respostas a essas perguntas ajuda a justificar o tipo de discussão aqui proposta, e uma vez que se adotam como seus principais referenciais teóricos as noções de sexo e gênero, bem como os trabalhos de Lauretis

(1994) e Butler (1993; 2003), o artigo se iniciará por uma revisão dessa teoria. À luz de suas discussões, constrói-se, em seguida, um esboço de análise de dois exemplos concretos de produção *slash*, e discute-se, posteriormente, a relevância do estudo desse tipo de texto para a compreensão das representações de gênero na contemporaneidade, com base nas articulações que permitem fazer entre os estudos do gênero e as concepções linguísticas de intertextualidade e paródia, sobretudo com o trabalho de Hutcheon (1989).

Cabe ressaltar, finalmente, o caráter exploratório e ainda ensaístico deste texto: mais que o resultado de uma pesquisa ampla e já desenvolvida, apresenta-se aqui um argumento inicial em favor das contribuições de uma possível análise do objeto destacado, de modo justamente a fomentar pesquisas ulteriores, mais completas e detalhadas, acerca dos diversos aspectos envolvidos em sua criação e circulação.

Sexo, gênero e as tecnologias de sua produção

Para os estudos de Teresa de Lauretis, ao contrário do que desejam concepções deterministas e essencialistas que o caracterizam como produção direta de elementos biológicos, o gênero deve ser pensado em sua complexidade, a partir da concepção de um sujeito “engendrado”, “(...) um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais” (LAURETIS, 1994, p. 208).

Ao enfatizar o papel das representações linguísticas nessa compreensão, a estudiosa sugere pensar o gênero a partir de uma visão teórica de base foucaultiana, segundo a qual a sexualidade é um dispositivo, uma “tecnologia sexual”:

(...) desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como autorrepresentação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana (LAURETIS, 1994, p. 208).

Lauretis (1994, p. 209) propõe quatro proposições para elucidar essa perspectiva, quais sejam: (1) que gênero é sempre representação; (2) que a representação de gênero constitui o processo mesmo de sua construção; (3) que essa construção não está encerrada, e ocorre hoje tanto quanto em tempos passados; (4) que decorre daí, inevitavelmente, que a própria desconstrução do gênero ocasione, de maneira ambivalente, sua (re)construção, em igual instância ou em outra.

Em (1), propõe-se compreender o gênero como uma relação social, que representa um indivíduo como pertencente a determinada classe, estabelecida em geral rigidamente a partir de caracteres culturalmente vistos como naturais. O sistema de significação em que se organiza essa representação estabelece, portanto, uma associação entre diferentes atributos, sexuais e sociais, de modo a estruturar, em cada sociedade, seus próprios sistemas de desigualdade e diferença. Assim, a diferença sexual deve ser entendida como uma construção social, por meio da qual determinadas posições e atributos sociais (que não excluem outros marcadores, como os de classe e raça) são assinalados e agrupados, através da linguagem, como masculinos ou femininos.

Através desses sistemas de classificação externos ao sujeito, e também de modo subjetivo, em processos de autorrepresentação, o gênero constitui indivíduos concretos em homens ou mulheres, efetivando a própria construção do gênero, como afirmado em (2). Ao mesmo tempo em que permite produzir a diferença e agrupar os indivíduos com base nesta, essa construção também lança as bases para as representações posteriores, que sustentam sua continuidade, ainda em processo, através de tecnologias sociais que Lauretis intitula “tecnologias de gênero” (LAURETIS, 1994), como exposto em (3)³. Para Lauretis, os aparatos técnicos de regulação do gênero, que o constroem através de representações no discurso médico, jurídico e religioso, estão presentes também na própria arte, no cinema e nas práticas cotidianas, pelo que abrem espaço para modificações e subversões. Nas palavras da autora:

³ Neste ponto, seu trabalho tem por inspiração a *História da Sexualidade*, de Foucault (1985), em que se descreve a sexualidade como dispositivo produzido a serviço do poder, por meio de diversas instâncias sociais, que incluem a igreja, a medicina, a ciência e o direito.

a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex. o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e “implantar” representações de gênero. Mas os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao nível “local” de resistências, na subjetividade e na autorrepresentação. (LAURETIS, 1994, p. 228)

Embora destacadas pela autora, essas práticas de contestação e resistência não estão “fora do gênero”, imunes aos efeitos hegemônicos de sua construção: pelo contrário, como aponta Lauretis em sua proposição (4), também as teorias e tecnologias em que surge o questionamento e a desconstrução do gênero promovem sua reconstrução contínua, apesar de suas marcas de diferença. Esta ambiguidade permite posicionar as práticas que envolvem representações alternativas do gênero ao mesmo tempo “dentro e fora” deste, porquanto atuantes em “espaços nas margens dos discursos hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos de poder-conhecimento” (LAURETIS, 1994, p. 237). Para a autora, somente nesses espaços marginais, de ambivalência constitutiva, é que a representação de gênero e sua construção podem se dar em outros termos, que não unicamente reiterem a diferença sexual, mas que cruzem suas fronteiras, ainda que, inevitavelmente, venham a retornar para elas de algum modo.

Lauretis não é a única a contestar a oposição sexo/gênero: também Judith Butler (2003, p. 8-15) empreende essa reflexão, e aborda de maneira crucial a complexidade da questão identitária atrelada ao gênero, bem como a contradição que lhe é constitutiva, sobretudo através da noção de performatividade. Para embasar esse conceito, Butler, como Lauretis, também propõe enxergar o gênero como o mecanismo mesmo de produção da diferença sexual e dos efeitos de naturalidade a ela atribuídos.

Assim, Butler entende a própria concepção usual de sexo (visto como diferença biológica, anatômica, essencializada) como um efeito de práticas discursivas e culturais, pelo que lhe confere estatuto desnaturalizado, historicizando e relativizando o sexo, e atrelando-o, justamente, aos interesses que sustentam a produção de sua própria essencialização. Butler defende que a mesma ideia de naturalidade é atribuída à própria identidade, definida pelo gênero, bem como às instâncias do desejo e de sua expressão. Como resultado dessas naturalizações, produzem-se significados essencialistas para a noção de identidade pessoal, de tal modo que o sujeito passa a ser visto como unidade contínua, dotada de atributos que se entrelaçam de maneira internamente coerente. Nesse sentido, as práticas que estabelecem a diferença sexual, a naturalização do sexo e outras características de gênero são vistas, por Butler (2003, p. 43), como práticas reguladoras, que estabelecem as “normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas” segundo as quais uma pessoa é vista como tal, seja pelo outro, seja por si mesma.

Também é assim que se estruturam, para Butler (2003, p.43), as exigências e expectativas de uma continuidade entre sexo, gênero, desejo e prática sexual, já que as mesmas práticas reguladoras que interpretam o sujeito inteligível como contínuo e coerente determinam também os limites do que se consideram gêneros inteligíveis: aqueles que se conformam às normas sexuais, que estabelecem as associações possíveis e linhas causais entre o sexo visto como biológico, o gênero visto como cultural e as diferentes formas de expressão de um, de outro ou de ambos. Explica-se, assim, a usual perseguição de quem contesta as normas sexuais, uma vez que expressariam descontinuidades, incoerências entre os atributos sexuais, desestabilizando não apenas a noção de gênero, mas a própria inteligibilidade da noção de pessoa. Por isso, suas práticas precisam ser constantemente proibidas, em favor da legitimação de uma heterossexualidade oposicional, tomada como compulsória.

Para Butler (2003, p.43-44), tal concepção de gênero (e de sujeito) não é senão efeito ilusório, resultante de uma repetição estilizada (e, como se verá adiante, paródica) de atos de gênero, cuja ocorrência é evidenciada pela constante descontinuidade entre os atributos que as próprias normas sexuais estabelecem como constitutivos do homem e da mulher heterossexuais. Nesse sentido, a existência de sujeitos em que a causalidade esperada entre sexo/gê-

nero/desejo/prática não se concretiza é a prova da própria ficcionalidade de tal concepção de gênero, que corresponderia a um ideal inalcançável. Para Butler, não faltam discontinuidades que comprovem essa ficcionalização, não apenas em contextos *gays*, lésbicos, bissexuais ou trans, mas na própria heterossexualidade e no caráter punitivo das restrições que a estabelecem: há constantes exemplos de homens e mulheres que são castigados, através de diversas formas de violência e constrangimento social, por incorrerem em atos considerados inadequados ao seu gênero. O que a reiteração dessas punições revela é que o ideal de coerência heterossexual é um ideal regulador, uma norma, cujo cumprimento inatingível é, não obstante, continuamente demandado ao sujeito, de tal modo que ele próprio passa a desejá-lo.

Explica-se, assim, a manutenção da ilusão, da aparência de uma substância do gênero e da identidade, sustentada via linguagem: “uma identidade construída, uma realização performativa em que a plateia social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de crença” (BUTLER, 2003, p. 243). É nesse sentido que Butler descreve o gênero a exemplo de outros dramas sociais rituais: como uma reencenação contínua de atos, através de signos e *performances* continuamente repetidos na busca de produzir o efeito de estabilidade que permite identificar determinado sujeito como homem ou mulher, identidades estas fundamentais, por sua vez, à regulação das práticas reprodutoras e da própria vida (BUTLER, 1993).

Torna-se possível traçar, assim, uma aproximação entre o trabalho de Butler (1993, 2004) e o de Lauretis (1994) para ambas, gênero é uma construção contínua mantida por um conjunto de práticas sociais e linguísticas. Para Lauretis (1994), algumas dessas práticas se consolidam como verdadeiras tecnologias de representação do gênero, que o produzem como relação social e mecanismo de agrupamento de determinados atributos; para Butler, essa produção se dá em cada ato do sujeito, que performa o gênero incessantemente, e é instado a repeti-lo de modo a inscrevê-lo, estilizá-lo cotidianamente no próprio corpo. Se é verdade que ambas as visões parecem descrever de maneira determinista o processo de constituição e sustentação do gênero, também se pode afirmar que compartilham o reconhecimento de possibilidades de agência que rompem com o efeito de naturalização que resulta desse processo. É

esse o ponto abordado adiante, a partir de uma associação das reflexões sumariadas até aqui a um exemplo ilustrativo das produções de fã caracterizadas como *slash*.

Dois exemplos de produção *slash*

Para Lauretis (1994, p.221), como o cinema é uma tecnologia de gênero, mesmo a análise mais superficial de certas peças cinematográficas permitirá identificar as associações de atributos produzidos por elas para representar a masculinidade ou a feminilidade. Para efeitos de exemplificação, focalizarei aqui o filme mais recente da franquia “Os Vingadores”, de grande bilheteria, lançado em 2015 pelos estúdios Marvel como adaptação de algumas de suas histórias em quadrinhos. A narrativa do filme tem como protagonistas alguns super-heróis (dos quais apenas uma mulher, a Viúva Negra) que se reúnem para enfrentar um inimigo em comum. Mais que detalhes do enredo, serão destacadas aqui as representações de masculinidade percebidas nos atributos desses super-heróis, pois elas oferecem dados relevantes à compreensão das produções de fãs tomadas aqui como objeto de reflexão.

Todos os integrantes homens do grupo dos Vingadores (Homem de Ferro, Capitão América, Hulk, Thor e Gavião Arqueiro) possuem atributos físicos e psicológicos culturalmente associados à masculinidade, quais sejam a força física, os músculos, a destreza para o combate e uma postura ativa ou mesmo teimosa e violenta diante dos conflitos enfrentados pelo grupo. Em raros momentos da trama esses personagens figuram em cenas de exposição afetiva ou discussão de seus sentimentos: a maior parte do longa é preenchida por sequências de ação e enfrentamento físico, no que poderia ser interpretado também como reiteração da visão culturalmente consolidada de que masculinidade não combina com emotividade ou expressão de afetos. Assim, embora certamente merecesse um estudo muito mais detalhado que este esboço aqui apresentado, este, que é o segundo volume da saga Vingadores, dá mostras, ao menos em primeira análise, de reforçar certos estereótipos de gênero no que consiste à representação da masculinidade.

O curioso, porém, é que justamente esses traços estereotipados estejam sendo utilizados, na internet, por um expressivo conjunto de fãs desses per-

sonagens que atua nas produções de conteúdos do tipo *slash*. Por limitações de espaço, bem como pelo caráter exploratório deste artigo, apresentarei aqui dois únicos exemplos de produção desse tipo, o primeiro deles uma representação visual publicada por uma fã dos Vingadores no *site* de rede social *Tumblr*. A página em questão (intitulada *Rogers & Stark*), gerida por uma mulher ucraniana que prefere não se identificar senão como uma fã dos estúdios Marvel, foi sugerida em uma entrevista semiestruturada com um fã brasileiro, R., homem trans na casa dos 20 anos, que foi consultado considerando sua participação ativa em práticas de produção de conteúdos sobre a Marvel na internet, seja em *sites* de redes sociais, seja em plataformas criadas exclusivamente para a publicação e compartilhamento de *fanfics*.

A publicação, reproduzida na figura 1, sugere a existência de uma relação afetiva entre dois dos mais famosos super-heróis do filme “Os Vingadores – A Era de Ultron”: o Homem de Ferro (cujo nome de batismo é Tony Stark) e o Capitão América (Steven Rogers)⁴. Na imagem, os dois personagens representados guardam grande semelhança física com os atores dos filmes, inclusive no que tange aos atributos de masculinidade listados anteriormente, visíveis, por exemplo, pela presença marcante de músculos à vista nos traços de ambos. Ao mesmo tempo, porém, o personagem do Homem de Ferro é representado com um traço inusitado: uma barriga avolumada, que sugere uma gravidez. No texto escrito abaixo do desenho, essa sugestão se confirma, quando se lê “Mpreg! Tony... Tony tem que comer, comer e comer para fazer crescer o feto dentro dele” (tradução livre de “*Tony has to eat, eat and eat to raise the fetus inside him*”).

Como mencionado na introdução, o termo *mpreg* é um acrônimo para *male pregnancy* (gravidez masculina), e caracteriza produções *slash* em que um personagem masculino passa biologicamente pelo processo de uma gravidez. Evidencia-se, assim, que a imagem da figura 1 não é caso único, mas parte de um conjunto de outras criações em que o mesmo deslocamento é empre-

⁴ Uma boa apresentação das principais características desses personagens e das narrativas em que aparecem pode ser encontrada nas páginas da Wikipédia referentes a eles. Como o foco deste trabalho está em sua representação quanto ao gênero e à sexualidade, os detalhes das narrativas de que participam não serão foco de atenção aqui. Embora certamente possam sugerir reflexões de interesse para a discussão ora proposta, serão abordadas posteriormente, em estudo oportuno.

endido, a partir da atribuição, a um personagem de anatomia considerada masculina, de um processo fisiológico e reprodutivo associado exclusivamente ao feminino. Este é o primeiro traço da imagem em questão que evidencia seu potencial subversivo: a associação aparentemente descontínua, num mesmo personagem, de atributos masculinos e femininos produz aqui uma representação incomum, alternativa e, pode-se dizer, contranormativa do gênero.



Figura 1 – Exemplo de publicação slash com os personagens Homem de Ferro e Capitão América, postada na página Rogers & Starks (2016).

Considerando que a Marvel tem se envolvido em recentes polêmicas quanto à representatividade das mulheres em suas narrativas e filmes (WEBBER, 2015), pareceria razoável interpretar que está implícita na peça uma crítica à postura dos estúdios, e à presença quase que exclusiva de per-

sonagens masculinas no filme em questão. Contudo, como a sigla *mpreg* refere-se a um subgênero consolidado de produções de fãs que não se restringe ao universo Marvel, torna-se forçoso considerar que há aí uma prática significativa motivada também por razões outras. Pode-se supor, por exemplo, que esteja em atuação, em produções como essa, uma inversão do que se vê, por exemplo, no processo de sexualização da mulher, que Lauretis (1994) indica como característico de diversos expedientes do aparelho cinematográfico, marcado por uma infinidade de filmes em que o corpo feminino é explorado como inscrição do desejo masculino, erotizado e posto em evidência para atender a um público de homens. Dessa perspectiva, o que se vê numa publicação como a da figura 1, produzida por uma mulher, é o oposto: uma apropriação, por parte das mulheres, do corpo masculino e dos signos de sua representação, sobre as quais se inscreve, neste caso, um possível desejo de contestação da obrigatoriedade usualmente atribuída à mulher quanto à geração da vida.

Esse desejo de contestação parece se confirmar justamente pela ênfase que imagem e texto escrito dão à ação de comer realizada por Tony, descrita como uma obrigação a ser cumprida por força da gravidez e das responsabilidades com “o feto dentro dele”. Outras histórias classificadas como *mpreg* virão a se aprofundar justamente na representação das dificuldades e exigências enfrentadas por personagens masculinos no processo de gerar uma criança, quase como se tivessem por objetivo retratar homens vivendo os mesmos dramas reprodutivos enfrentados por uma mulher, transferindo a estes obrigações histórica e culturalmente atribuídas ao feminino, sob a suposta justificativa de uma diferença corporal.

Não é apenas quanto ao corpo que publicações como as da figura 1 revelam contestações à masculinidade hegemônica: isso se dá também do ponto de vista do afeto, materializado na proximidade física e troca de olhares entre o Capitão América e o Homem de Ferro. Se, na figura 1, a evidência de um romance entre os super-heróis permanece sutil, uma breve busca por outras publicações da mesma página oferece inúmeros exemplos de representações românticas em que os dois trocam carícias, compartilham momentos do cotidiano de um casal e são apresentados como apaixonados, como se vê na figura 2. Assim, se no filme a expressão de sentimentos pa-

rece um aspecto apagado dos personagens masculinos, está em evidência nas publicações dos fãs, o que mais uma vez sinaliza seu caráter alternativo/contestatário.

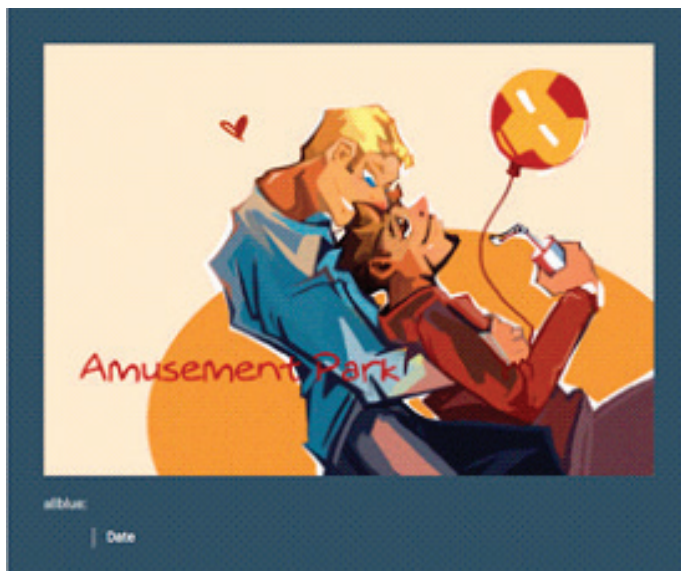


Figura 2 – Exemplo de ilustração de uma cena romântica representada por um fã da Marvel na página Rogers & Starks. Em sobreposição à imagem, lê-se, em inglês, “parque de diversões”; na legenda, abaixo da imagem, lê-se, também em inglês, “encontro”.

Cabe repetir: os exemplos das figuras 1 e 2 não constituem casos isolados; foram selecionados justamente por serem representativos de práticas significantes típicas em agrupamentos de fãs (majoritariamente femininos) organizados atualmente no *Tumblr* e outros *sites* de redes sociais, mas existentes desde a década de 80 (BACON-SMITH, 1992). A recorrência de produções desse tipo e a multiplicidade das descontinuidades que expressam em relação ao que Butler (1993; 2003) caracteriza como a matriz compulsória da heterossexualidade sugerem que pode estar em curso, em manifestações como essa, um conjunto de processos de contestação, ou, com base em Lauretis (1994), de des-reconstrução do gênero. É essa a discussão que se propõe, a título de conclusão, na seção seguinte.

Paródia (de gênero) e ambivalência: considerações finais

O que se pretende sugerir, a partir das imagens e do contexto, aqui brevemente apresentado, das produções em grupos de fãs na internet é que os casos mencionados podem ser pensados como candidatos a exemplos do que Lauretis (1994) caracteriza como as práticas marginais em que os termos da representação de gênero podem ser produzidos diferentemente, ainda que nas brechas. Propõe-se, do mesmo modo, que cabe refletir sobre textos como esses nos termos do que Butler caracteriza como “paródias de gênero”, definidas como *performances* que têm o potencial de denunciar o caráter compulsório e inalcançável da heterossexualidade normativa, chegando mesmo enfrentá-lo, ao evidenciarem que, justamente “onde a uniformidade do sujeito é esperada, onde a conformidade comportamental do sujeito é ordenada, pode ser produzida uma recusa à lei sob a forma de uma habitação paródica dessa conformidade, que sutilmente coloque em questão a legitimidade da ordem” (BUTLER, 1993, p.122).

Butler toma como exemplo da noção de “paródia de gênero” as típicas *performances* de *drag*. Nas palavras dela:

A performance da *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e performance. (...) Ao imitar o gênero, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. (BUTLER, 2003, p. 237)

Para Butler, *performances* como essas podem desmascarar a aparência de substância usualmente conferida ao gênero: parodiam um original inexistente, revelando que toda busca por atingi-lo como identidade pessoal é, ela própria,

uma tentativa estilizada de repetição. Assim, tais *performances* imitam (e desmascaram como imitação) a própria noção de que há uma identidade original sobre a qual se constitui a noção do “eu” e de seu gênero. Abrem, com isso, as possibilidades de retextualização, de reconfiguração e recontextualização da identidade e do gênero e, portanto, permitem também que seu estatuto se modifique, uma vez que o original, o ideal, passa a ser reconhecido ele próprio como derivado, e todo intento de alcançá-lo, como cópia, “uma cópia inevitavelmente falha” (BUTLER, 2003, p. 239). Argumenta-se aqui que é justamente esse tipo de recontextualização que os fãs de Vingadores estão operando quando representam um de seus personagens masculinos como “grávido”, de maneira a apresentar descontinuidades entre sua anatomia e suas obrigações sociais, gerando o que Butler define como “confusão subversiva” (BUTLER, 2003, p. 240).

Para Butler (1993; 2003), contudo, é possível que a repetição paródica seja reapropriada pelas formas hegemônicas de reiteração da norma, de modo a reforçá-la. Evidencia-se, aí, outro ponto de toque entre seu trabalho e o de Lauretis (1994), no que tange à ambivalência constitutiva do gênero. A razão para esta ambivalência residiria na indissociabilidade do sujeito quanto ao gênero, a mesma razão pela qual, segundo Lauretis (1994), a construção do gênero se mantém até mesmo em seus próprios processos de desconstrução. Se não existe, como explica Butler (1993) um “eu” sem gênero (e sem corpo), se a identidade pessoal emerge, ela própria, atrelada ao gênero, se todo sujeito é fabricado, ele próprio, no gênero (“engendrado”, como quer Lauretis), então o eu que performa a desconstrução de gênero, através de uma recontextualização paródica, por exemplo, está ele próprio implicado nas formas hegemônicas e estereótipos que busca subverter, marca que nunca pode ser apagada ou totalmente escondida.

Assim, para Butler (2003), mesmo as *performances* contestatórias como as das *drags* são produzidas pela própria matriz heterossexual que as proíbe. No ato mesmo de punir e proibir certas *performances* e, a partir delas, certas identidades, a heterossexualidade compulsória as constitui como externas, alheias – e, bem por isso, fundantes de seus próprios limites. Em outras palavras, a ambivalência do gênero também está em que suas normas produzem, pela necessidade de constante reiteração, a possibilidade da diferença, mesmo que para puni-la quando se concretiza.

Desse modo, o que é abjeto à matriz normativa da heterossexualidade a reitera, e vice-versa, o que explica, para Butler (2003), que certos padrões heteronormativos se repitam em contextos homossexuais: nesse caso, o que se evidencia não é apenas a inevitabilidade da norma, reafirmada até mesmo por aqueles que dela estão desgarrados, mas “o *status* cabalmente construído do assim chamado heterossexual”, de modo que “o *gay* é para o hétero não o que uma cópia é para o original, mas o que uma cópia é para uma cópia” (BUTLER, 2003, p. 67). Nas imagens aqui focalizadas, é justamente esse aspecto da ambivalência que se ressalta: mesmo enquanto homem grávido, Tony Stark continua apresentando os atributos de força física tipicamente associados à masculinidade hegemônica, e ainda é o Homem de Ferro, que enfrenta os desafios da gravidez com a mesma teimosia que lhe é característica nos filmes. Do mesmo modo, mesmo que afetivamente envolvido com outro homem, numa aparente subversão da heterossexualidade compulsória, a relação de Stark com seu parceiro é apresentada de maneira similar à de um típico casal heterossexual reprodutivo, uma vez que os dois são usualmente descritos, pelos fãs, como “supermaridos” e parecem estar cuidando juntos do bebê que irão gerar.

Neste ponto, propõe-se aqui uma ampliação do escopo desta análise a partir de uma aproximação entre as noções de paródia em Butler (2003) e em algumas concepções linguísticas acerca da intertextualidade, uma vez que esta também pode ser entendida, sobretudo na paródia, como ambivalente. Para essas concepções, representadas, por exemplo, pelos estudos de Koch (2004), a intertextualidade se evidencia quando “em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva [...] dos interlocutores” (KOCH, 2004, p. 146). Tal inserção pode ocorrer de maneira explícita, através de mecanismos de citação (reproduções literais, precisas do texto anterior) ou, como no caso dos exemplos aqui focalizados, de maneira implícita, via processos de alusão, que recorrem aos conhecimentos dos possíveis interlocutores (leitores) para rememorar os traços de uma obra fonte presentes na obra derivada.

Em ambas as formas, recorre-se, portanto, à repetição como mecanismo de referenciação, observável não apenas na paródia, mas em uma série de outras manifestações textuais, como o pastiche, o plágio, o *détournement*, o remix

e o *mashup*, que se diferenciam por diversas variáveis, sobretudo no que tange às relações estruturais ou semânticas estabelecidas entre texto derivado e texto fonte, bem como à quantidade de fontes empregadas, e os mecanismos de sua recombinação (BUZATO *et al.*, 2013, p.1213). Derivam daí, por exemplo, diferentes tipologias de textos intertextuais, ou de processos de manifestação da intertextualidade, como se observa no trabalho da própria Koch (2004) ou de Sant’Anna (2003).

No caso específico da paródia, esses dois autores, como muitos outros, apresentam-na como forma intertextual definida pela subversão ou deformação da obra fonte, donde resultaria o efeito irônico e cômico que usualmente lhe são atribuídos. Outros trabalhos, porém, como o de Hutcheon (1989), enfatizam o caráter híbrido da paródia, definindo-a mais precisamente por uma combinação entre repetição e alteração. Sem repetir o texto fonte, a paródia dificilmente seria reconhecida como derivada deste; sem modificá-lo, seria mera reprodução, e não deixaria a ver suas intenções em relação aos enunciados ditos “originais”. Para Hutcheon (1989, p.54), embora de fato frequentemente irônicas, tais intenções podem ser outras, dado que a paródia é “repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo”, sem resumir-se à retratação pejorativa das fontes, e chegando a constituir, em alguns casos, verdadeira “homenagem reverencial” a estas.

Assim, a perspectiva de Hutcheon (1989) parece caminhar no mesmo sentido que a de Butler (1993), uma vez que sugere, como esta, que a paródia se marca pela ambivalência em relação a sua obra fonte, ao mesmo tempo deformada e reiterada. É justamente o que se percebe nas produções de fãs: independente do formato ou gênero que assuma, uma *fanfic* não pode furtar-se, sob o risco de não ser reconhecida como tal, à repetição de alguns elementos de suas fontes, mas nem por isso deixa de reivindicar para si, com intenção mais ou menos subversiva, o empreendimento de alterações em relação a essas fontes. Tais alterações podem ser entendidas como manifestações da “distância crítica” mencionada por Hutcheon (1989), no sentido de que promovem narrativas e caracterizações preferidas pelo fã como alternativas ao que originalmente se produziu/publicou em determinado nicho do mundo do entretenimento.

Nesse sentido, as *fanfics slash*, por sua vez, podem ser descritas como textos duplamente paródicos, uma vez que empreendem operações de repetição com diferença tanto no que tange ao texto (enquanto narrativas alternativas) quanto no que tange à normatividade de gênero (enquanto propostas de subversão das noções heteronormativas de coerência e continuidade entre caracteres identitários como sexo, gênero, orientação sexual). É claramente o que se vê nas figuras 1 e 2: em termos de intertextualidade, reproduzem certos atributos físicos dos personagens do Homem de Ferro e do Capitão América que permitem reconhecê-los, mas distanciam-se da narrativa que usualmente se atribui, nos filmes e quadrinhos, a esses dois personagens; em termos de gênero, reiteram, não só pelos traços físicos mas pela própria narrativa criada (a de um casal em vias de ter um filho), algumas das normas de gênero hegemônicas nas sociedades atuais, ao mesmo tempo em que questionam outras dessas associações normativas, no que concerne à heterossexualidade e às limitações das corporeidades culturalmente definidas como masculinas ou femininas.

Trata-se, portanto, de textos atravessados pela ambivalência, não só quanto ao gênero e às tecnologias de sua representação, mas por sua própria constituição, empreendida através das operações típicas da intertextualidade. Pode-se sugerir, assim, que não é por contingência que a subversão ambivalente de padrões de gênero e sexualidade se imponha tão fortemente entre as produções de fãs, desde seu surgimento na década de 1980 (BACON-SMITH, 1992): não é descabido sugerir que o texto de fã, enquanto obra derivada, aproveita certas propiciações dos mecanismos intertextuais para atuar sobre os significados que se atribuem ao gênero e ao sexo – o que se poderia explicar pelo fato de que, como aponta Butler (1993, p.ix-xi), a paródia e sua ambivalência constituiriam o mecanismo mesmo através do qual as normas de gênero se sustentam.

Diante de tal reflexão, várias outras questões se levantam: a ambivalência aqui apontada significa que qualquer tipo de contestação das normas de gênero é, a rigor, ineficaz? Se toda desconstrução do gênero implica sua reconstrução, o que efetivamente está sendo alterado em uma representação parodística do gênero? Não há, também, (des)continuidades estabelecidas entre os atributos de gênero, sexualidade, raça e classe nas representações exemplificadas como subversivas neste artigo? Do ponto de vista desses questionamentos, elas são efetivamente subversivas, e, se sim, em que sentido(s)? Todas essas questões

evidenciam as limitações do tipo de reflexão que busquei apresentar aqui, que não abarca, por impossibilidade, uma série de outras discussões teóricas que lhe seriam relevantes, sobretudo, talvez, acerca das interseccionalidades nos estudos de gênero, como discute o trabalho de Verena Stolcke (1991). Também relembram que os textos apresentados, embora constituam representações de masculinidades, não são em si mesmos *performances* de masculinidade, mas de uma escrita feminina, produzida muitas vezes com o objetivo de satisfazer fantasias sexuais através de escritas eróticas e pornográficas – o que indicaria a possibilidade de analisá-las sob a ótica de estudos envolvendo a pornografia, como nos trabalhos de Carol Vance (1984) ou Maria Filomena Gregori (2008), por exemplo.

Mais que apenas expressar a incompletude da reflexão aqui proposta, todos esses questionamentos sugerem, do ponto de vista ora exposto, a grande relevância de continuar a pesquisar o objeto apresentado, de maneira a produzir inteligibilidades a seu respeito tanto na Linguística Aplicada quanto em outras áreas do conhecimento aqui tomadas por base. Ainda que não possa, por ser esta uma busca inalcançável, oferecer algo como uma saída ou resolução para os constrangimentos das normas de gênero, o estudo de práticas como essas pode contribuir com *insights* acerca do que já existe em termos de contestação de práticas reguladoras por vezes tão opressivas, bem como de suas ambiguidades. Podem, assim, indicar uma perspectiva um tanto mais clara acerca do que seria o não lugar, dentro e fora do gênero, daqueles que sumariamente lhe são considerados marginais e abjetos.

Referências

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

BRUNS, Axel. *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Producers*. Nova York: Peter Lang, 2008.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. Nova York: Routledge, 1993.

_____. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUZATO, Marcelo El Khouri; SILVA, Dáfnie Paulino; COSER, Débora Seccolim; BARROS, Nayara Natália; SACHS, Rafael Salmazi. Remix, *Mashup*, Paródia e companhia: por uma taxonomia multidimensional da transtextualidade na cultura digital. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, n. 4, 13: p. 1191-1221, Belo Horizonte, 2013.

BUZATO, Marcelo El Khouri. Por um enfoque pós-social fundamentado na Teoria Ator-Rede para os novos letramentos e para a inclusão digital. *Linguagem & Ensino*, n. 1, 17: p. 25-60, Pelotas, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

GREGORI, Maria Filomena. Limites da sexualidade: violência, gênero e erotismo. *Revista de Antropologia*, n. 2, 51: p.575-606, São Paulo, 2008.

HARAWAY, Donna. “Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. *Cadernos Pagu*, 22: p. 201-246, Campinas, 2004.

HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina. Introduction: a work in progress. In: HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina (Eds.). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson/Londres: McFarland, 2006, p. 5-32.

HUTCHEON, L. *The Politics of Postmodernism*. Londres/Nova York: Routledge, 1989.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução de Susana de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

KOCH, Ingedore Villaça. *Introdução à linguística textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H.B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Linguística aplicada e vida contemporânea. In: _____. MOITA LOPES, Luiz Paulo da (Org.). *Por uma linguística aplicada indisciplinar*. São Paulo: Parábola, 2006, p. 85-107.

ROGERS-AND-STARK. *Página do Tumblr*. Disponível em: <<http://rogers-and-stark.tumblr.com>>. Acesso em 27 jul. 2016.

SANTAELLA, Lucia. O leitor ubíquo e suas consequências para a educação. In: TORRES, Patrícia Lupion (Org.). *Complexidade: redes e conexões na produção do conhecimento*. Curitiba: SERNAR-PR, 2014. p. 27-44.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2003.

STOLCKE, Verena. "Sexo está para gênero, assim como raça para etnicidade?" *Revista Estudos Afro-Asiáticos*, 201: p. 101-119, 1991.

VANCE, Carol. *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Londres: Routledge, 1984.

VARGAS, Maria Lucia Bandeira. *Slash: a fan fiction homoerótica no fandom potteriano brasileiro*. 2011. 182 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2011.

OS VINGADORES: a Era de Ultron. Direção de: Joss Whedon. Legendagem em português por Walt Disney (Sonopress). Marvel Studios, 2016. 142min.

WEBBER, Fane. Machismo? Excluíram a Viúva Negra das artes de Vingadores: A Era de Ultron. *Portal Atlântida*, 2015. Disponível em: <<http://atl.clicrbs.com.br/infosfera/2015/08/11/marvel-e-criticada-por-excluir-viuva-negra-das-artes-de-vingadores-a-era-de-ultron/>>. Acesso em 27 jul.2016.

GENDER AND SEXUALITY REPRESENTATIONS ON FAN PARODIES ON THE INTERNET: THE SLASH FANFICTION ISSUE

ABSTRACT

This paper analyses multimodal productions by fan communities on the internet as processes of gender representation and parody, based on two examples of texts in which normative coherence between sex, gender and desire are infringed. Based on that, we discuss as a primary focus the relevance of such studies today.

KEYWORDS: gender; parody; fan culture