



Programa de Pós-Graduação em
LINGUÍSTICA

VIVIAN CAROLINA ESPASSA

OBRA DE FICÇÃO AUTORAL E AS FANFICS: UMA ANÁLISE SEMÂNTICO-ENUNCIATIVA COMPARATIVA DE “CREPÚSCULO”, “MASTER OF THE UNIVERSE” E “CINQUENTA TONS DE CINZA”.

SÃO CARLOS



VIVIAN CAROLINA ESPASSA

**OBRA DE FICÇÃO AUTORAL E AS FANFICS: UMA ANÁLISE SEMÂNTICO-
ENUNCIATIVA COMPARATIVA DE “CREPÚSCULO”, “MASTER OF THE
UNIVERSE” E “CINQUENTA TONS DE CINZA”.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Linguística da Universidade
Federal de São Carlos para a obtenção do título
de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Linguagem e discurso

Orientadora: Profa. Dra. Carolina de Paula
Machado

SÃO CARLOS

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Linguística

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Vivian Carolina Espassa, realizada em 30/06/2025.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Carolina de Paula Machado (UFSCar)

Profa. Dra. Claudia Freitas Reis (IFSP)

Profa. Dra. Luciana Nogueira (UFSCar)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Linguística.

Este trabalho é dedicado a todos que me colocaram em suas orações para que eu
chegasse até aqui.

À criança que eu fui e que um dia sonhou com essa vitória: nós conseguimos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus porque provo constantemente de sua infinita benignidade e misericórdia. Agradeço por ter ouvido minhas orações e acalmado meu coração nos momentos de angústia, por ser meu fiel e verdadeiro amigo, por me dar vida, saúde e forças para chegar até aqui.

Agradeço à minha avó, Maria, por ter me criado com tanto amor e dedicação. Por segurar a minha mão tantas vezes nas noites em que tinha pesadelos, por me ensinar a orar e a falar com Deus, por sentar-se no chão comigo e me contar histórias e, principalmente, agradeço por me ouvir desabafar.

Agradeço à minha tia, Mara, que se esforçou profundamente para que eu conseguisse estudar, por todas as vezes que me levou a São Carlos e esperou durante horas até que eu finalizasse as disciplinas. Por ter me incentivado a continuar e, maiormente, por ter acreditado em mim, mesmo quando eu não acreditei.

Agradeço à minha família e a todos que oraram e torceram por mim, por cada palavra amiga, pelos risos, abraços e por se fazerem presentes em minha vida.

À minha gestora, Mariele, e ao Instituto no qual trabalho por terem sido tão flexíveis para que eu fosse capaz de estudar e trabalhar. Jamais poderei agradecer o suficiente por terem sido tão compreensivos comigo, me proporcionado a realização desse sonho.

À professora Carolina, minha orientadora, pela confiança, paciência e generosidade em compartilhar seu conhecimento e me ajudar tanto no decorrer deste trabalho.

Às professoras Luciana Nogueira e Cláudia Reis por aceitarem o convite para comporem a banca do exame de qualificação como membros titulares.

Aos professores Adilson Ventura e Soeli Maria Schreiber da Silva por aceitarem o convite para comporem, como membros suplentes, a banca do exame de qualificação.

À Universidade Federal de São Carlos e, especialmente, ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGL) pela oportunidade concedida.

Por fim, agradeço a todos que lutam em favor da disseminação do conhecimento e em defesa da existência das Universidades Públicas neste país. Espero que mais pessoas continuem tendo acesso à Educação gratuita e de qualidade como eu tive.

*“I gave my blood, sweat, and tears for this
I looked around in a blood-soaked gown
And I saw something they can't take away.*

You're on your own, kid

You always have been.”

-You're on your own, Kid - Taylor Swift

RESUMO

Neste trabalho investigamos as fanfics enquanto produções ficcionais inseridas no contexto da cultura de convergência e da aceleração tecnológica, discutindo sua concepção entre originalidade e apropriação. Para tanto, apoiamos-nos no conceito de autoria da Análise de Discurso de Orlandi (1998) e, a partir da Semântica do Acontecimento, especialmente do conceito de acontecimento enunciativo, analisamos como os sentidos são produzidos nas reescrituras no interior das obras feitas por fãs. Utilizamos os conceitos de designação, cena enunciativa, reescrituração e domínio semântico de determinação (DSD) para realizar uma análise semântico-enunciativa dos nomes e das designações de personagens em três obras: Crepúsculo (obra original), Master of the Universe (fanfic baseada em Crepúsculo) e Cinquenta Tons de Cinza (obra derivada da fanfic, posteriormente publicada como original). O estudo compara os nomes e as características físicas e psicológicas dos protagonistas nas três narrativas pelo processo de reescrituração do texto, evidenciando aproximações e distanciamentos entre elas. Como resultado, observamos que as fanfics operam transformações significativas nos elementos da obra-fonte, criando sentidos próprios, ainda que mantenham traços do material original. Concluimos que, embora não possam ser totalmente equiparadas a obras autorais independentes, as fanfics também não configuram plágio, pois apresentam processos criativos autênticos, inseridos em práticas coletivas de produção cultural.

PALAVRAS-CHAVE: fanfics, reescrituração, cultura da convergência, autoria, originalidade.

ABSTRACT

In this paper, we investigate fanfiction as fictional productions situated within the context of convergence culture and technological acceleration, discussing their conception between originality and appropriation. To this end, we rely on the concept of authorship from Orlandi's (1998) *Discourse Analysis and, based on the Semantics of the Event*—particularly the concept of the enunciative event—we analyze how meanings are produced through rewritings within works created by fans. We use the concepts of designation, enunciative scene, rewriting, and semantic domain of determination (DSD) to carry out a semantic-enunciative analysis of the names and designations of characters in three works: *Twilight* (the original work), *Master of the Universe* (a fanfiction based on *Twilight*), and *Fifty Shades of Grey* (a work derived from the fanfiction, later published as an original novel). The study compares the names and the physical and psychological characteristics of the protagonists across the three narratives in the rewriting process, highlighting similarities and divergences among them. As a result, we observe that fanfiction produces significant transformations in elements of the source material, creating its own meanings while still retaining traces of the original work. We conclude that, although fanfiction cannot be fully equated with independent authorial works, it does not constitute plagiarism, as it involves authentic creative processes embedded in collective cultural production practices.

KEYWORDS: fanfics, rewriting, convergence culture, authorship, originality.

SUMÁRIO

| | |
|--|-------------------------------|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1 CAPÍTULO 1: O que é <i>fanfic</i>? | 12 |
| 1.1 Os <i>ficwriters</i> e a autoria..... | 22 |
| 2 Fundamentação teórica e metodologia | 34 |
| 2.1 Constituição do corpus de pesquisa | 46 |
| 2.2 Reescrituração | 49 |
| 2.3 Seleção dos excertos: método de sondagem e noção de recorte..... | 50 |
| 2.4 Domínio semântico de determinação (DSD)..... | 52 |
| 3 Análise dos nomes e das características físicas e psicológicas dos personagens | 56 |
| 3.1 O nome próprio | 56 |
| 3.2 O nome próprio dos personagens principais de “Crepúsculo”, “Master of the Universe” e “Cinquenta Tons de Cinza”: uma análise da temporalidade do acontecimento enunciativo | 58 |
| 3.2.1 <i>Isabella Marie Swan (Crepúsculo)</i> | 58 |
| 3.2.2 <i>Isabella Marie Swan (Master of the Universe)</i> | 62 |
| 3.2.3 <i>Anastasia Steele (Cinquenta Tons de Cinza)</i> | 64 |
| 3.2.4 <i>Edward Anthony Cullen (Crepúsculo)</i> | 64 |
| 3.2.5 <i>Edward Anthony Cullen (Master of the Universe)</i> | 65 |
| 3.2.6 <i>Christian Grey (Cinquenta Tons de Cinza)</i> | 66 |
| 3.3 A Designação: Análise das características físicas e psicológicas dos personagens | 67 |
| 3.3.1 <i>Isabella Swan (Crepúsculo)</i> | 67 |
| 3.3.2 <i>Isabella Swan (Master of the Universe)</i> | 72 |
| 3.3.3 <i>Anastasia Steele (Cinquenta Tons de Cinza)</i> | 77 |
| 3.3.4 <i>Edward Cullen (Crepúsculo)</i> | 81 |
| 3.3.5 <i>Edward Cullen (Master of the Universe)</i> | 84 |
| 3.3.6 <i>Christian Grey (Cinquenta Tons de Cinza)</i> | 88 |
| 3.3.7 <i>Quadro comparativo das três obras</i> | 92 |
| 4 Considerações finais | 95 |
| GLOSSÁRIO (Opcional) | Erro! Indicador não definido. |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 97 |

INTRODUÇÃO

Quem nunca leu um livro e, ao chegar ao final dele, desejou que houvesse uma continuação da história? Ou um final diferente para determinado personagem? Aliás, esse desejo não se restringe aos livros, mas também às novelas, filmes e séries de diferentes gêneros. Tudo começa com um desejo, uma curiosidade, com a vontade de fazer com que os limites impostos pelo autor dentro da obra não existam mais, e de criar universos e multiversos nos quais aqueles personagens ainda existam, mas talvez não lembrem em nada as características de suas versões “originais”.

As ficções escritas por fãs, popularmente conhecidas como fanfics, representam a abertura de infinitas possibilidades para que os fãs se coloquem no lugar de autores e criem histórias diversas utilizando personagens de outras histórias já publicadas. Fruto da cultura participativa, as fanfics permitem uma nova dinâmica na relação entre leitor/autor/obra, isso porque amar uma obra e desfrutar de seu enredo já não é mais suficiente.

Ao contrário, agora é necessário criar, participar, estabelecer conexões e vínculos com outros fãs da mesma obra. É necessário fazer parte e pertencer, de fato, ao mesmo fandom, isto é, à mesma comunidade. Esses laços são criados, majoritariamente, dentro de redes sociais cujos algoritmos permitem agrupar pessoas com os mesmos interesses nas mesmas páginas.

Curtir, comentar, republicar, repostar, criar *trends*, alavancar *tags* específicas para os assuntos mais comentados do mundo. Esses são alguns dos recursos disponíveis nas redes sociais e que, ao contrário das fanfics, talvez não tenham sido criados objetivamente para legitimar movimentos de fãs, mas que são utilizados como ferramentas para difundir esse sentimento.

Entre as muitas definições para o que é, de fato, uma fanfic, podemos inicialmente dizer que elas são, na verdade, os combustíveis dos fãs de obras “autorais” de ficção, responsáveis por alimentar fantasias, gerar entretenimento e estabelecer lugares sociais de autoria.

Mas por que uma obra feita por fãs é chamada fanfic e não se define como uma obra de ficção autoral e, por outro lado, nem como plágio parcial? Quais as diferenças entre uma obra de ficção autoral e uma obra ficcional produzida por fãs dessa obra?

Considerando estas questões, temos como proposta fazer uma análise semântico-enunciativa comparando 3 obras de ficção: “*Crepúsculo*”, “*Master of the Universe*”, obra produzida por uma fã de “*Crepúsculo*” e, por fim, “*Cinquenta Tons de Cinza*” que é uma obra que surge como fanfic, mas se descola dessa origem e é publicada como uma trilogia de livros best-sellers originais, posteriormente, se tornando uma trilogia de filmes de sucesso.

Analisamos as diferenças e semelhanças semânticas relativas à nomeação dos personagens principais e a designação das suas características físicas e psicológicas.

As fanfics se caracterizam como parte do que se define como cultura participativa, conceito trazido por Henry Jenkins (2008). Assim, no primeiro capítulo, veremos como são definidas as fanfics, e, como uma produção parte da cultura participativa, se difundiram consideravelmente através da ampliação do desenvolvimento tecnológico e das redes sociais, tornando-se uma prática comum entre o público jovem de nossa sociedade. Nesse mesmo capítulo, utilizando princípios da semântica enunciativa e da análise de discurso, faremos uma discussão a respeito da autoria na escrita dessas histórias, pois, afinal os *ficwriters* podem ser considerados “autores” de suas obras?

Em continuidade, no segundo capítulo, traremos uma parte da história dos conceitos da Semântica Histórica da Enunciação ou Semântica do Acontecimento que ancoram nossa pesquisa. Trata-se dos conceitos de enunciação de Émile Benveniste (1970), de Oswald Ducrot (1987), bem como o conceito de enunciação e espaço de enunciação de Eduardo Guimarães (2002). Além disso, apresentaremos os procedimentos de reescrituração e a elaboração do Domínio Semântico de Determinação (DSD) que nos permitirão observar de que maneira os personagens são designados dentro das obras nas quais estão inseridos.

Finalmente, no terceiro capítulo, faremos a análise dos nomes e das características físicas e psicológicas a partir do modo como os personagens principais são designados em “Crepúsculo”, de Stephenie Meyer, “Master of the Universe”, em SnowQueen Ice Dragon, e “Cinquenta Tons de Cinza”, de Erika Leonard James (popularmente conhecida sob o pseudônimo de E.L James), de modo a entender quais são as aproximações e distanciamentos semânticos entre essas obras, quais novos sentidos foram produzidos a partir dessas reescriturações, já que as três histórias se interligam pelo fato de “Crepúsculo” ter inspirado a fanfic “Master of the Universe” (sem tradução para o português) e essa fanfic ter resultado no livro “Cinquenta Tons de Cinza”.

Pretendemos, portanto, responder as perguntas: afinal, uma fanfic pode ser considerada uma obra original? Há originalidade no caso específico do qual estamos tratando aqui? Os *ficwriters* podem ser considerados autores?

Por fim, faremos as considerações finais acerca do trabalho desenvolvido.

1 CAPÍTULO 1: O QUE É *FANFIC*?

O avanço da tecnologia e a integração dos meios de comunicação têm demonstrado alguns sintomas latentes em diferentes sociedades ao redor do mundo. Alguns desses sintomas se manifestam através dos avanços comunicacionais gerados pelas redes sociais e, também, pela necessidade de legitimar o pertencimento a comunidades específicas, determinadas tanto por causas sociais, quanto por afinidades em comum sobre os mais diversos temas.

Uma das formas de legitimar essa noção de pertencimento pode ser vista na relação entre fãs e seu objeto de desejo. Nota-se aqui que não definimos o objeto de desejo necessariamente como um ídolo, visto que o objeto em questão pode ser um livro, filme, anime, desenho, cantor, ator, banda etc. Porém, independente de qual seja este objeto, é através do interesse de diversas pessoas sobre ele que se formam as comunidades de fãs, também denominadas de fandoms, que são responsáveis por reunir indivíduos distintos com os mesmos interesses.

De acordo com a nota da tradutora Susana L. de Alexandria no livro “Cultura da Convergência” de Henry Jenkins (2006), o substantivo fandom é utilizado para representar a subcultura dos fãs e o espírito de solidariedade que eles compartilham ao “pertencerem” à mesma comunidade. Há, por exemplo, artigos como o de uma rádio inglesa chamada “Radio Immaginaria” que sugerem que o termo seja uma junção das palavras *fan* (fanático) e *kingdom* (reino), o que representaria um reino dos fãs e, talvez, abrisse precedentes para se pensar na ideia de um espaço seguro para ser fã.

Fandom. Uma palavra que significa tudo para alguém, mas nada para outra pessoa. O que é um fandom? Fandom é uma palavra composta, formada por "fan", que é a abreviatura de fanático, de maneira que é melhor mantê-la abreviada e "dom", que é a abreviatura de kingdom (reino). Então, um fandom é um reino de fãs. Não existe um único fandom. Imagine um enorme planeta dividido em reinos. Cada um desses reinos é um fandom, habitado por fãs de algo; Pode ser uma série de televisão, uma franquia de filmes, um livro, um videogame, um youtuber... Se você gosta de algo, você faz parte do fandom (Radio Immaginaria, 2020, tradução nossa).

Os lares dessas comunidades não são espaços físicos, mas redes sociais, espaços digitais que se tornam palco de estímulos constantes para que essas relações não se desvançam, mas se fortaleçam com maior intensidade, de modo que o fascínio por determinado tema não desapareça e, ao invés disso, seja possível reinventar motivos que o tornem novamente interessante.

Afinal de contas, quem nunca desejou que as coisas fossem diferentes e funcionassem de formas opostas às reais? Qual a dimensão da realidade em uma obra ficcional? Para as comunidades de fãs, a insatisfação sobre determinados rumos de uma história ficcional permite a criação das ficções escritas por fãs, também chamadas popularmente de fanfics.

Vargas (2015) explica o que são as fanfics no livro “O fenômeno fanfiction – Novas leituras e escrituras em meio eletrônico”:

A fanfiction é, assim, uma história escrita por um fã, envolvendo os cenários, personagens e tramas previamente desenvolvidos no original, sem que exista nenhum intuito de quebra de direitos autorais e de lucro envolvidos nessa prática. Os autores de fanfictions 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, passa a haver a necessidade de interagir, interferir naquele universo ficcional, de deixar sua marca de autoria. Em seus primórdios, a fanfiction era simplesmente uma prática que possibilitava a adição de capítulos extras às séries das quais o autor era fã (Vargas, 2015, p.22).

O universo fanfiction pode ser interpretado como uma forma de válvula de escape, um refúgio seguro para que pessoas comuns possam explorar sua criatividade e imergir na escrita e na leitura de histórias diversas que, justamente por estarem ambientadas em espaços permeados por fãs, oferecem grandes possibilidades de interação e oportunidades para criação. Desta forma, podemos dizer que através da escrita dessas histórias os *ficwriters* (escritores de fanfics) se apropriam da posição autoral e materializam o que antes só residia na imaginação.

Pensando na realidade brasileira, Vargas relembra da velha narrativa sobre a falta de interesse dos mais jovens pela leitura e escrita. No entanto, observa-se uma mudança de atitude quando essas atividades se relacionam ao universo das fanfics que desperta horas e horas de dedicação desse público jovem à criação desses conteúdos reimaginados.

Com a análise dos perfis disponibilizados pelos autores foi possível perceber o grande número de autores realmente jovens, de até mesmo treze anos de idade, dedicados à prática da criação de fanfictions. Assim, começou-se a compreender o quanto essa atividade era absorvente para eles. Particularmente surpreendente foi a observação da transposição de práticas tradicionais nas instituições escolares e fundantes da sociedade letrada, a leitura e a escrita, para o meio eletrônico, o que produziu um questionamento acerca do tempo despendido por esses jovens em frente ao computador na atividade de leitura. Embora a leitura na tela seja considerada cansativa por gerações anteriores, esses autores e leitores de fanfiction parecem ter o hábito de passar horas navegando na internet, não de forma errática, mas concentrados na busca e na leitura de histórias que remetem a um original, cujo apreço é compartilhado por todos os que participam de determinadas comunidades (Vargas, 2015, p.14-15).

A motivação por trás dessas atitudes está diretamente relacionada à oportunidade de interação com textos que realmente são de interesse desse público. Além disso, há também a oportunidade de maior interação nas comunidades de fãs, conforme nos lembra Vargas:

A resposta pode parecer surpreendentemente simples à primeira vista: a oportunidade de interagir com textos de seu interesse, a saber, na maior parte dos casos, textos bem-sucedidos comercialmente, produtos da indústria do entretenimento ou produtos por ela incorporados, cuja presença no dia a dia do jovem o motive a prolongar o contato com eles. O grande apreço dedicado a narrativas veiculadas em diferentes mídias, que perpassam a vida e, portanto, o imaginário de um jovem, leva-o a se constituir em um fã do gênero (Vargas, 2015, p. 13).

No Brasil, de acordo com Vargas, a prática da escrita de fanfics se tornou mais popular no período de 2011 a 2014, sob o impulso da franquia de livros “Harry Potter”, de J.K Rowling. Ela explica que o primeiro livro da série foi publicado em território brasileiro em 2000 e que, antes desse período, era quase impossível encontrar sites em português brasileiro voltados à publicação de fanfiction. Em contrapartida, ela relata que após os anos 2000 houve um aumento considerável nos sites destinados a esse tipo de conteúdo, o que poderia ser explicado pela hipótese de que a saga de livros tenha alavancado esse fenômeno.

As fanfics, portanto, se constituíram como materialidade digital e discursiva e se tornaram possíveis somente através deste mundo virtual, tendo uma discursividade específica a este meio, sendo consideradas nativas do meio digital, pois embora as fanfics sejam textos e não tenham em si a necessidade de apresentarem códigos, hashtags ou caracteres especiais, essas características podem ser encontradas em algumas dessas histórias.

O ponto que nos chama a atenção aqui é a percepção de que a tecnologia permite a criação de ambientes virtuais que, por sua vez, propiciam a criação de plataformas específicas através das quais as fanfics podem ser escritas, publicadas e lidas, permitindo, inclusive, uma interação entre fãs-escritores e fãs leitores. Essa interação, aliás, talvez seja o que mais caracteriza as fanfics como produtos do meio digital.

Desta forma, quando pensamos nas condições de produção que permitem a existência da fanfiction, não podemos ignorar que isto ocorre em uma formação social capitalista, na qual a conjuntura social está amplamente focada no desenvolvimento tecnológico constante. No entanto, o papel dessas plataformas digitais de leitura e produção de conteúdo ficcional dribla a lógica capitalista, pois dispensa a existência de editoras e dá, assim, oportunidade para que pessoas comuns possam escrever e serem lidas sem a necessidade de intermediação de uma editora, por exemplo.

Tudo isso acontece por meio das transformações dos meios de comunicação que são modificados constantemente através da Cultura Participativa, definida por Jenkins em seu livro “**Cultura da Convergência**”, publicado em 2008. O autor introduz o tema da cultura da convergência falando sobre como a expansão dos meios de comunicação permite que todas as

histórias importantes, polêmicas e instigantes sejam contadas e como todos os consumidores são constantemente “*bajulados*” nessas plataformas de mídias.

A circulação de conteúdos – por meio de diferentes sistemas de mídia, sistemas administrativos de mídias concorrentes e fronteiras nacionais – depende fortemente da participação ativa dos consumidores. Meu argumento aqui será contra a ideia de que a convergência deve ser compreendida principalmente como um processo tecnológico que une múltiplas funções dentro dos mesmos aparelhos. Em vez disso, a convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos (Jenkins, 2008, p.29).

O conceito de **convergência** é utilizado por Jenkins no título do livro e ao longo dos capítulos para explicar a forma como um grande fluxo de conteúdos diversos nas múltiplas plataformas digitais se interligam. De acordo com Jenkins “Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando.” (Jenkins, 2008, p. 29).

Para Jenkins, portanto, a convergência não representa um processo realizado por softwares, aplicativos ou aparelhos de computador e/ou celulares, por exemplo, mas sim representa um processo nos cérebros dos consumidores e acontece através da disseminação desse conteúdo por meio de interação social com outras pessoas que também se interessam pelo tema.

Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana. Por haver mais informações sobre determinado assunto do que alguém possa guardar na cabeça, há um incentivo extra para que conversemos entre nós sobre a mídia que consumimos. Essas conversas geram um burburinho cada vez mais valorizado pelo mercado das mídias. O consumo tornou-se um processo coletivo – e é isso o que este livro entende por inteligência coletiva, expressão cunhada pelo ciberteórico francês Pierre Lévy. Nenhum de nós pode saber tudo; cada um de nós sabe alguma coisa; e podemos juntar as peças, se associarmos nossos recursos e unirmos nossas habilidades. A inteligência coletiva pode ser vista como uma fonte alternativa de poder midiático. Estamos aprendendo a usar esse poder em nossas interações diárias dentro da cultura da convergência (Jenkins, 2008, p. 30).

Jenkins destaca que a utilização da expressão “**cultura participativa**” demonstra o oposto da inércia e passividade do público no papel de expectadores, em geral. Para o autor, não há mais papéis separados entre produtores e consumidores, todos são participantes de um mesmo sistema em pleno crescimento. E é claro que nem todos os participantes desse sistema possuem o mesmo nível de poder, como as grandes corporações, por exemplo.

Este processo de convergência extrapola, portanto, uma atualização tecnológica e se torna mais palpável a partir do momento em que modifica as relações entre todas as tecnologias

existentes, como indústrias, mercados, gêneros e públicos. É a partir disso que a indústria midiática trabalha para que os consumidores se alimentem cada vez mais de notícias e entretenimento.

Ao mesmo tempo, os consumidores estão utilizando novas tecnologias midiáticas para se envolverem com o conteúdo dos velhos meios de comunicação, encarando a Internet como um veículo para ações coletivas – solução de problemas, deliberação pública e criatividade alternativa. De fato, sugerimos que é a ação – e a tensão – recíproca entre a força de cima para baixo da convergência corporativa e a força de baixo para cima da convergência alternativa, que está impulsionando muitas das mudanças que observamos na paisagem midiática (Jenkins, 2008, p.235).

E é neste espaço, criado pela convergência, que a participação dos fãs se torna mais consistente e, inclusive, interessante às grandes corporações. Este processo de convergência tem dado cada vez mais espaço para que a participação dos fãs se torne mais constante e abundante, fazendo com que roteiristas e criadores pensem em oportunidades de envolvimento dos fãs em diversas produções. Jenkins entende esse movimento como uma recíproca que combina forças corporativas e consumistas em prol das mudanças midiáticas que têm ocorrido no decorrer dos anos.

É a partir deste momento que Jenkins começa a falar do termo “participação” que parece ter sentidos diferentes para as grandes corporações e os consumidores. Ele explica que para as corporações, o conceito de participação se pautaria no fato de que essas participações seriam passivas de controle, teriam momento de começar e de acabar e de serem transformadas em produtos para venda. Em contrapartida, os consumidores clamam pela participação como um direito, que está circunscrito em seus próprios termos de o desfrutarem quando e onde desejarem. Para isso, esses consumidores se dispõem a enfrentar o que for necessário.

Jenkins utiliza como exemplo o caso dos livros da série *Harry Potter*, de J.K Rowling, que foi denominado pelos próprios fãs como “as guerras de Potter”. O conflito se deu em virtude de a direita religiosa se colocar contra a disponibilização dos livros da série nas bibliotecas escolares e livrarias.

Por outro lado, houve as tentativas da Warner Bros. de controlar as apropriações dos fãs dos livros de Harry Potter, sob a alegação de que eles infringiam a propriedade intelectual do estúdio. As duas tentativas ameaçavam o direito das crianças de participarem do universo imaginário de Harry Potter – uma contestando seu direito de ler, a outra, seu direito de escrever. Do ponto de vista puramente jurídico, a primeira constitui uma forma de censura; a segunda, um legítimo exercício sobre direitos autorais. Do ponto de vista do consumidor, entretanto, as duas começam a se confundir, já que ambas impõem restrições à capacidade de pleno envolvimento com uma fantasia que passou a ocupar um lugar fundamental em nossa cultura (Jenkins, 2008, p.236).

Jenkins se refere ao conflito como: “uma luta sobre letramento”, pois entende que essa guerra se pautou no direito de ler e escrever dos fãs em relação ao objeto de apreço, Harry Potter. “Aqui, entende-se por letramento não apenas o que podemos fazer com material impresso, mas também com outras mídias” (Jenkins, 2008, p.239).

Para falar sobre as produções escritas dos fãs, Jenkins utiliza o exemplo de Heather Lawver, uma jovem de 13 anos que leu Harry Potter e a Pedra Filosofal e que começou a escrever um jornal online com histórias fictícias sobre o universo de Harry Potter e que permitiu a participação de outras 102 crianças do mundo inteiro.

Quando tinha 13 anos, Heather Lawver leu um livro que, segundo ela, mudou sua vida: Harry Potter e a Pedra Filosofal. Inspirada pelos relatos de que o romance de J. K. Rowling estava levando os jovens à leitura, ela quis fazer sua parte para promover o letramento. Menos de um ano depois, lançou The Daily Prophet (O Profeta Diário, <http://www.dprophet.com>), um “jornal escolar”, baseado na web, para a Hogwarts fictícia. Hoje, a publicação conta com uma equipe de mais de 102 crianças do mundo inteiro. Lawver, ainda adolescente, é a editora-chefe. Ela contrata colunistas que, semanalmente, fazem a cobertura de seus próprios “furos de reportagem” – que incluem de tudo, desde os últimos jogos de quadribol até a culinária dos trouxas. Heather edita cada matéria pessoalmente, preparando-as para publicação. Ela incentiva os membros da equipe a comparar atentamente os textos originais e as versões editadas, trocando ideias com eles sobre questões de estilo e gramática, quando necessário. No início, Heather pagava o site com sua mesada, até que alguém sugeriu que ela abrisse uma caixa postal para onde os participantes poderiam enviar suas contribuições; ela ainda administra o site com um orçamento baixo, mas pelo menos pode recorrer às mesadas dos amigos e colaboradores para mantê-lo no ar, em tempos difíceis. (JENKINS, 2008, p. 239-240).

Jenkins destaca um trecho do *Disclaimer*¹ do site de Heather, no qual a jovem explica os objetivos por trás da iniciativa. Segundo ela: “Ao criarmos este mundo de mentirinha, estamos aprendendo, criando e nos divertindo numa amigável sociedade utópica.” (Lawver, apud Jenkins, 2008).

O autor ainda alega que a linguagem de Heather é tão adulta que é possível se esquecer de que ela é uma criança. Além disso, Jenkins explica que muitas crianças misturavam detalhes de suas vidas pessoais às histórias de Harry Potter e, com isso, criavam histórias novas. Ele cita como exemplo uma história na qual a autora dizia ter sido transferida recentemente para Hogwarts porque a mãe nunca contou ao pai que era bruxa e que, após o relato, ele as abandonou.

¹ Uma declaração formal dizendo que você não é legalmente responsável por algo, como as informações fornecidas em um livro ou na internet, ou que você não tem envolvimento direto nisso. DISCLAIMER. In: Cambridge Dictionary. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/disclaimer>. Acesso em: 21 out. 2024. (tradução nossa)

Em alguns casos, a história desses personagens é muito elaborada [...] Essas personas fictícias podem conter as sementes de narrativas maiores, sugerindo como a construção de uma identidade pode fomentar subseqüentes ficções de fãs [...] À medida que os repórteres do Daily Prophet desenvolvem as notícias sobre a vida em Hogwarts, eles incluem as personas de outros membros do site em suas histórias, tentando preservar o que cada criança encara como seu lugar especial dentro desse mundo. O resultado é uma fantasia produzida em conjunto – algo entre um RPG e uma fanfiction. O entrelaçamento de fantasias torna-se um elemento-chave de ligação entre as crianças, que passam a gostar umas das outras por meio da interação com as personas fictícias (Jenkins 2008, p. 248-249).

No entanto, apesar de as fanfics terem alcançado destaque na cultura da convergência, as questões legais acerca do uso criativo dos nomes dos personagens, e algumas vezes também do enredo inicial das histórias para a escrita das ficções de fãs, ainda geram polêmicas, pois de acordo com Jenkins não se sabe ao certo se a fanfiction se enquadra na proteção legal de uso aceitável.

A lei atual de direitos autorais não possui uma categoria que trate da expressão criativa amadora. Onde havia um fator de “interesse público” na definição de uso aceitável – como o desejo de proteger os direitos das bibliotecas de circular livros, ou dos jornalistas de citar fontes, ou dos acadêmicos de citar outras pesquisas – houve um avanço, em termos de classes e usuários legitimados, mas não um direito público generalizado à participação cultural. A noção atual de uso aceitável é o instrumento de uma época em que poucas pessoas tinham acesso ao mercado de ideias e realmente pertenciam a certas classes profissionais (Jenkins, 2008, p.263).

Apesar de ter se passado dezesseis anos desde que Jenkins mencionou a lei de direitos autorais em seu livro, os Estados Unidos ainda não possuem nenhuma deliberação referente à expressão da criatividade amadora para escrita de fanfics, por exemplo.

Ao refletirmos sobre esse ponto e o relacionarmos ao nosso trabalho, percebemos que há, por exemplo, a impressão de que os *ficwriters* não possuem responsabilidades ou direitos jurídicos acerca das histórias que escrevem pelo fato de essas histórias serem baseadas em outras obras já existentes. Porém, de acordo com um artigo publicado no JusBrasil, a legislação brasileira protege o escritor de fanfics e o considera um autor, nos termos da lei.

Perante a legislação brasileira de Direitos Autorais, a fanfic é uma obra intelectual, ou seja, uma criação. O escritor da fanfic é um autor, nos termos da lei. Aprofundando-nos ainda mais nas classificações legais, vemos que a fanfic é uma obra literária e que pode ser considerada como obra derivada. Segundo a Lei n.º 9.610/98, a obra derivada é "a que, constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária" (Ribeiro, 2020).

A originalidade, entretanto, é um tópico tão sensível para a legislação brasileira quanto é para nós, visto que o artigo ainda defende que, pelo fato de a história da fanfic não ter sido publicada antes, ela pode sim ser considerada como uma obra original, porém, por utilizar

personagens e temas de outras narrativas já existentes, seria necessário obter a autorização do autor da obra que inspirou a fanfic para a publicação dela em plataformas digitais (com exceção a obras que já tenham caído em domínio público).

Desta forma, como isso não é o que ocorre com as fanfics, a publicação dessas histórias em plataformas digitais pode sim estar violando direitos autorais. Porém, esses direitos não dizem respeito ao plágio, já que a lei considera que as obras podem ser originais, desde que não tenham sido criadas antes, e mesmo assim violarem os direitos do autor da obra por utilizarem os elementos dessa obra como inspiração.

Ressaltamos ainda que isso diz respeito às fanfics inspiradas em outras obras literárias e cinematográficas, mas há ainda a ocorrência frequente da escrita de fanfics sobre pessoas reais, como celebridades, por exemplo. Nesse caso não são os direitos autorais que estão sendo violados, mas os direitos da personalidade em questão e, nesse sentido, envolvem a honra da pessoa.

No que se refere às fanfics que envolvem pessoas reais (celebridades, artistas), o que está em jogo não são os direitos autorais. Afinal, não há uma obra autoral servindo de inspiração. O que está servindo de inspiração é um ser humano. A fanfic geralmente usa o mesmo nome da pessoa, a mesma descrição, às vezes a mesma profissão, ou outros detalhes únicos e particulares de uma determinada pessoa. É justamente essa a magia da fanfic: ela tem a vantagem de já contar com o interesse do leitor antes mesmo de ele ler. Afinal, o personagem será alguém que ele conhece, gosta, admira. Mesmo que algumas características sejam diferentes, a verdade é que o autor está fazendo uma referência à identidade de uma pessoa real. Por isso, se uma pessoa retratada em uma fanfic se sentir ofendida ou prejudicada, ela pode solicitar que a fanfic seja retirada de publicação, pleitear indenização por danos morais, dano à imagem etc (Ribeiro, 2020).

De acordo com o artigo, há também nomes de personagens e até expressões associadas a obras específicas que são registradas como marcas e que, por isso, podem constituir uso indevido. As fanfics, porém, são protegidas pela mesma lei que protege as obras literárias em geral e, desta forma, caso sejam plagiadas por outros escritores, podem constituir violação de direitos autorais, de modo que o ficwriter não precisa registrar sua obra para que ela seja protegida, mas caso queira fazê-lo, também possui esse direito, inclusive, através de plataformas digitais, conforme nos mostra o excerto recortado:

A lei brasileira de Direitos Autorais determina que a proteção não depende de registro. O registro de obra literária na Biblioteca Nacional é uma ferramenta importante para comprovar a autoria caso algum dia ela seja questionada. Os registros feitos em serviços privados também podem ser úteis. Na fanfic, o suporte da obra é a Internet, por meio de plataformas como Wattpad, Archive of Our Own, outros sites especializados, ou o Twitter (Ribeiro, 2020).

É interessante pensarmos que uma das formas de proteger o direito autoral do escritor de fanfics é, justamente, publicá-la nas plataformas digitais e torná-las em arquivos.

Percebemos, aqui, como as dinâmicas de poder refletidas nas fanfics se relacionam com o conceito de cultura participativa apresentado por Jenkins, pois apesar de nascerem como produto de um elemento da cultura pop (filmes, livros, celebridades etc.), as fanfics se disseminam quase que de forma independente. Ou seja, apesar de estarem eternamente atreladas ao referencial ao qual elas foram inspiradas, elas também se distanciam desse referencial ao trazerem a individualidade das pessoas que as escrevem. Isso se alinha, diretamente, com o momento social e tecnológico vivido atualmente, já que a experiência virtual do usuário - de forma passiva - já não é mais suficiente. É necessário sentir, experimentar, comentar, participar e, principalmente, pertencer e ser autor das próprias histórias.

E uma das formas de pertencer a algo é defendê-lo, fazê-lo resistir a empreitadas contrárias a seu propósito inicial. Assim vemos, portanto, com o exemplo dado por Jenkins sobre as “Guerras de Potter”, na maneira como os fãs se mobilizaram para fazer com que seu direito de escrever sobre o livro fosse mantido e, assim, defenderam também o direito de outras pessoas escreverem sobre outros livros, pois ainda que a propriedade intelectual da obra seja de J.K Rowling, ou de qualquer outro autor, o imaginário sobre esse universo é compartilhado entre os fãs que a apoiam e difundem entre outras pessoas.

Nesse sentido, as fanfics se apresentam também como um espaço de resistência, de subversão de normas tradicionais de escrita e isso se interliga diretamente com a cultura participativa, pois esse lugar de resistência só se possibilita através da participação ativa desses grupos de fãs que se mobilizam em prol dessa possibilidade criativa.

Essa criatividade se desenvolve em fanfics de tipologias diferentes. Ou seja, como dissemos no início deste trabalho, através das fanfics é possível escrever um novo final para determinado personagem de determinada obra ou, até mesmo, mudar totalmente as características físicas e/ou psicológicas desse personagem e o próprio enredo da história, de modo que a fanfic em si não pareça jamais ter sido inspirada em determinada obra. Há, por exemplo, muitas pessoas que não sabem que “Crepúsculo” inspirou “Cinquenta Tons de Cinza” porque, afinal, os enredos das histórias são diferentes.

Da mesma forma, há alguns exemplos de outras fanfics sobre outros temas que se tornaram livros e filmes de grande repercussão mundial e que não são associados às fanfics que um dia foram, como é o caso do filme *After*, inspirado no cantor Harry Styles e da série “Instrumentos Mortais”, inicialmente fanfic inspirada em Harry Potter².

² VIANNA, Katiúscia. **50 Tons, After e outras fanfics que viraram filmes**. 2020. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-155893/>. Acesso em: 12 abr. 2025.

Desta forma, até que ponto podemos considerar uma fanfic como uma obra inspirada em outra obra e em qual momento ocorre descolamento suficiente para torná-la uma nova obra, considerada original? Talvez, quando os novos sentidos gerados através das reescrituras forem fortes o suficiente para tornar aqueles personagens distantes o bastante de suas versões “iniciais”. Porém, retomaremos essas perguntas no decorrer das análises que serão realizadas posteriormente.

Vejamos, portanto, como Jenkins (1992) apud Vargas (2015) descreve os tipos de fanfics existentes:

O primeiro é a “**recontextualização**” que é definido pela escrita de histórias ou cenas que preencham lacunas deixadas pelo autor na obra original. “Essas cenas normalmente servem como suporte extra para a explicação da conduta de um determinado personagem, justificando-a.” (Jenkins,1992, apud Vargas, 2015, p.67)

O segundo é a “**expansão da linha de tempo**” no qual os fãs utilizam pistas deixadas pelos autores das obras originais e as exploram, criando fatos novos, anteriores ou posteriores ao início da obra original. “Essas histórias terminam no justo momento escolhido pelo autor para começar a narrativa da obra original.” (Jenkins,1992, apud Vargas, 2015, p. 67)

O terceiro é a “**refocalização**”, no qual o escritor de fanfiction explora personagens secundários que não receberam muita atenção do autor da obra original ou que tiveram destinos trágicos, por exemplo. “Essas fanfictions permitem aos seus autores um amplo leque de opções, visto que poucas são as pistas textuais a serem utilizadas para a construção do universo do personagem.” (Jenkins,1992, apud Vargas, 2015, p. 67).

O quarto é o “**realinhamento moral**”, denominado por Jenkins como “refocalização levada ao extremo”, no qual o universo moral do texto pode ser questionado ou invertido. Desta forma, um personagem que originalmente era um herói, pode se tornar um vilão ou vice-versa.

O quinto é a “**troca de gênero**” no qual os autores de fanfics ressaltam determinados elementos na história para que esta se torne um romance, ou uma história de terror, por exemplo. “No caso das fanfictions brasileiras baseadas em Harry Potter, essa escolha fica evidente, sendo as discussões sobre shippers as mais exaltadas do fandom, embora essa claramente não seja a principal tônica dos livros.” (Jenkins,1992, apud Vargas, 2015, p. 69).

O sexto são os “**cross overs**” que são, na verdade, cruzamentos entre diferentes histórias. Nesta modalidade não há limite entre os diferentes universos das obras, desta forma, um personagem de “Crepúsculo” poderia estar no universo de Harry Potter. “Isso se dá em virtude de esses textos constituírem parte importante do imaginário do autor de fan fiction, que

demonstra seu apreço por eles juntando-os numa mesma história” (Jenkins,1992, apud Vargas, 2015, p. 69).

O sétimo é o “**deslocamento de personagem**” no qual os personagens principais de determinada obra são retirados do próprio contexto e colocados em outro, podendo ser também renomeados. Essa modalidade também pode ser conhecida como “universo alternativo”, pois nessas histórias o autor cria um universo completamente novo para que os personagens se desenvolvam e sua trama possa ocorrer e fazer sentido.

O oitavo é a “**personalização**” e nesta modalidade o autor de fanfic transmite as próprias características morais, psicológicas ou até físicas no personagem por ele mais apreciado. “É tão forte o apelo daquele universo ficcional ao fã, que não basta escrever sobre ele; é preciso inscrever a si mesmo como seu participante, concretizando, ainda que parcialmente, a fantasia de ser parte de determinada história.” (Jenkins,1992, apud Vargas, 2015, p. 71).

O nono é chamado de “**intensificação emocional**” e, de acordo com Jenkins e Vargas, essa reinterpretação se foca muito na questão psicológica dos personagens, destacando os momentos de crise e de conforto emocional. Nessas histórias também pode ser frequente que os autores utilizem da escrita como válvula de escape para os próprios sentimentos. “Esse tipo de fanfiction é frequentemente classificado no fandom internacional como *angst*, referindo-se a angústia, ou *hurt-comfort*, que seria o binômio dor-conforto.” (Jenkins,1992, apud Vargas, 2015, p. 71).

A décima e última forma de reinterpretação é denominada de “**erotização**” e se desenvolve principalmente na abordagem das características eróticas das histórias e ou dos personagens, mesmo quando as histórias originais não contemplem essas características, por exemplo, no caso de Harry Potter que é voltado para o público infanto-juvenil.

Partamos agora para uma discussão muito importante para nosso trabalho que é a noção de autoria. Afinal, os fãs-escritores podem ser considerados autores de suas obras?

1.1 Os *ficwriters* e a autoria

Trataremos a noção de autoria a partir da Análise de Discurso. Na segunda parte do livro “**Discurso e Leitura**”, Orlandi (1998) trata da unidade e dispersão do texto e do sujeito, explicando que o discurso não se define como uma unidade fechada e fixa de significados, mas sim por uma dispersão que se espalha por diferentes textos e enunciados que se interligam. Além disso, para Orlandi o sujeito (autor) tampouco estaria fixado em um único

ponto ou significado dentro dos textos, mas também se dissolveria em múltiplas interpretações, sentidos e significados, permitindo que esse sujeito ocupe diversas posições.

A autora traz a reflexão de Foucault (1969) ao definir o sujeito como descontinuidade e o texto como dissensões múltiplas. É a partir desse pensamento que Orlandi propõe questionar o que, de fato, revelam essas múltiplas posições pelas quais o texto é atravessado e como elas correspondem a diversas formações discursivas.

Para abordar a Enunciação e Ideologia, Orlandi traz novamente uma definição de Michel Foucault (1969), que afirma que são as formas de assujeitamento ideológico que governam os mecanismos enunciativos e que esses mecanismos enunciativos são mais complexos do que os mecanismos das teorias da enunciação, baseadas nos estudos de Benveniste:

Segundo essas teorias - que têm como autor fundamental E. Benveniste, postulando a necessidade de se considerar o ato de produção da linguagem -, o sujeito-locutor centraliza esse ato de produção e aparece como fonte da linguagem. Além disso, há nos textos, segundo essas teorias, marcas que atestam a relação do sujeito com seu dizer e, através dele, com o mundo. Na constituição da subjetividade, que é segundo a teoria da enunciação a propriedade principal da linguagem, o sujeito dela se apropria "definindo-se ao mesmo tempo a si mesmo como 'eu' e a um parceiro como 'tu'" (Benveniste, 1976). As marcas da enunciação manifestam o jogo da intersubjetividade (Orlandi, 1988, p. 54).

No entanto, a autora argumenta que para a análise do discurso essa liberdade não existe, pois, as marcas que demonstram a relação entre o sujeito e a linguagem no texto não podem ser identificadas de maneira automática ou puramente empírica. Os mecanismos enunciativos não possuem um único sentido nem são imediatamente evidentes, mas são construções discursivas que produzem efeitos marcados por aspectos ideológicos.

Neste momento, Orlandi pontua que essas marcas não são encontradas facilmente, mas que é necessário teorizar, já que essa relação entre as marcas e seus significados é indireta, “tão indireta quanto é indireta a relação do texto com as suas condições de produção. No domínio discursivo não se pode, pois, tratar as marcas ao modo " positivista", como na linguística.” (Orlandi, 1988, p. 54).

A autora explora a definição de discurso como a “regularidade de uma prática” na qual o discurso não pode ser visto como um conjunto de textos, mas uma prática na qual sua regularidade não se encontra necessariamente em seus produtos, mas nos processos que dão origem a esses produtos.

Para explicitar ainda mais o que diz, Orlandi traz um recorte de Maingueneau (1984) que define a especificidade da enunciação se dá no seu modo de inscrição histórica que permite defini-la como um espaço de regularidades enunciativas.

A autora destaca como discurso e enunciado são tratados frequentemente para explicitar suas relações, porém, a noção de texto é deixada de lado, embora seja uma unidade complexa que não se encaixa facilmente nos modelos teóricos que tratam do discurso. Desta forma, ao falar sobre a produção do sujeito e do sentido, Orlandi explica que o discurso não é um reflexo da situação, nem está mecanicamente determinado por ela, não tendo a obrigação de representar a realidade.

Por isso há, na gênese de todo discurso, o projeto totalizante de um sujeito, projeto este que o converte em autor. Este projeto é o de "assegurar a coerência e a completude de uma representação (Vignaux, 1979). O sujeito se constitui como autor ao constituir o texto. O autor é o lugar em que se constrói a unidade do sujeito. É onde se realiza o seu projeto totalizante. (Orlandi, 1988, p. 55-56).

Ora, ao falarmos do projeto totalizante de um sujeito, podemos pensar no contexto dos fãs que escrevem fanfics, pois diante dessa perspectiva trazida por Orlandi, esses fãs também poderiam desenvolver esse esforço em proporcionar coerência e completude ao universo narrativo que estão difundindo. Ainda que a originalidade inicial dos personagens não lhes pertença, ao escreverem esses novos universos e trazerem novos sentidos a esses personagens, também organizam e estruturam enredos próprios e se constituem como sujeitos-autores à medida em que dão unidade a esses textos.

O lugar de autoria, portanto, é também o lugar em que se constitui a unidade do sujeito, unidade essa que é um efeito da ideologia que o interpela e que não pode ser tomada como realidade. Desta forma, para exercer uma função crítica é necessário pensar no processo de constituição do sujeito e na materialidade do sentido, conforme explica Orlandi.

Os fundamentos de uma teoria não-subjetiva do sujeito é que podem dar conta da ilusão da autonomia e unidade enquanto efeitos ideológicos da "interpelação do indivíduo em sujeito".

Vale ressaltar que é em relação a tal constituição do sujeito que também se pode pensar a relação entre inconsciente e ideologia: o recalque inconsciente e o assujeitamento ideológico estão materialmente ligados, segundo Pêcheux (1975), no interior do que se poderia designar como processo do significante na interpelação e identificação do sujeito. Processo pelo qual se realizam as condições ideológicas. Para compreender este processo comecemos por dizer que a categoria do sujeito é a categoria constitutiva de toda ideologia: não há ideologia sem sujeito (Orlandi, 1988, p. 54).

A autora descreve que a confirmação de que “eu” e “tu” somos sujeitos são efeitos ideológicos. Ela explica que essa observação de como sujeito e sentido se constituem é semelhante a observar o “teatro da consciência”. Da mesma forma, a aparente unidade do discurso pode ser vista como uma encenação teatral, dividida em dois atos, sendo eles a evidência do sujeito e a evidência do sentido, conforme recorte:

A evidência do sujeito, ou melhor, sua identidade, esconde que esta resulta de uma identificação, que é o que constitui sua interpelação. Essa interpelação - que se dá pela ideologia - produz o sujeito sob a forma de sujeito de direito jurídico) que, historicamente, corresponde à forma-sujeito do capitalismo: sujeito ao mesmo tempo autônomo (e, logo, responsável) e determinado por condições externas. 2. A evidência do sentido, de sua parte, esconde seu caráter material, a historicidade de sua construção (Orlandi, 1988, p. 57).

Para Orlandi, a unidade, clareza e completude no discurso surgem da relação entre o sujeito e o texto, da conexão deste com o discurso e da forma como esse discurso se insere em uma formação discursiva específica. Ela explica que o resultado da relação de autoria do sujeito com a pluralidade de formações discursivas no texto pode ser observado através da polifonia. Ou seja, “As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas tiram seu sentido dessas posições em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem.” (Orlandi, 1988, p. 58).

Ao nosso trabalho, por exemplo, nos interessa pensar em como os nomes dos personagens de *Crepúsculo* mudam de sentido à medida em que são escritos por outra autora e inseridos em outra narrativa, não somente pelas mudanças palpáveis ocorridas no enredo, mas principalmente pelas formações ideológicas distintas entre as autoras, de tal forma que Isabella Marie Swan deixa de ser uma jovem estudante inocente de dezessete anos e apaixonada por um vampiro e se torna uma mulher adulta, disposta a adentrar um universo de submissão motivada pelo desejo a um empresário de sucesso repleto de traumas.

Orlandi fala sobre a importância de considerar o autor como um princípio de agrupamento do discurso, sendo indispensavelmente a unidade e a origem de suas significações, porém, ressalta as ressalvas de Foucault sobre isso não valer para tudo, nem de forma constante:

Há discursos que circulam sem derivar seu sentido e eficácia de um autor ao qual se pode atribuí-los: conversas, decretos e contratos que necessitam de quem os assine, mas não de autores, receitas técnicas que se transmite no anonimato etc. No sentido em que estamos tomando a noção de autoria, e que é uma extensão ao de Foucault, a própria unidade do texto é efeito discursivo que deriva do princípio da autoria. Desse modo atribuímos um alcance maior e que específica o princípio da autoria como necessário para qualquer discurso, colocando-o na origem da textualidade. E aí

retomamos Foucault: o princípio do autor limita o acaso do discurso "pelo jogo de uma identidade que tem a forma da individualidade e do eu"(Orlandi, 1988, p. 61).

Orlandi pensa nessa unidade a partir da heterogeneidade que advém do princípio da autoria como função enunciativa, na qual há uma ordem bem estabelecida de locutor, enunciador e autor e através da qual o locutor seria representado no discurso como “eu” e o enunciador seria a perspectiva construída pelo eu. Por fim, o autor seria a função social assumida pelo “eu” ao produzir a narrativa, ou seja, o mais afetado por questões relativas à exterioridade, como a responsabilidade pela obra e situações relacionadas ao contexto social.

Pensemos, agora, na questão do apagamento do sujeito, trazida por Orlandi no recorte abaixo:

De certo modo, explicitar o princípio da autoria é desvelar o que produz o apagamento do sujeito. Esse é um lugar interessante para observar a relação dinâmica entre sujeito e discurso. Se é verdade, como diz a enunciação, que o sujeito se marca no discurso por um mecanismo enunciativo, não é menos verdade que, por aí, em contrapartida, também o discurso se inscreve no sujeito. E essa inscrição, esse efeito discursivo, resulta no apagamento do sujeito. (Orlandi, 1988, p.61).

As *fanfics*, por exemplo, nos oferecem um panorama interessante para refletirmos sobre a relação entre sujeito e discurso, especificamente no que se refere à autoria e ao apagamento do sujeito em si. Isso porque, ao escrever uma fanfic, o sujeito faz escolhas narrativas, acrescenta, retira ou modifica características físicas e psicológicas aos personagens, altera o enredo e, com isso, deixa suas marcas na história, se inscrevendo no discurso.

Ao mesmo tempo, apenas pelo fato de estar escrevendo uma fanfic, o autor não possui o mesmo reconhecimento que teria caso estivesse escrevendo uma obra “*original*”. Isso porque as fanfics ainda são vistas como extensões das histórias originais ou, ainda, como releitura delas, além disso, há certo preconceito de que somente pelo fato de se tratar de uma fanfic, a história não possua qualidade de escrita e não se classifique como algo que “mereça ser lido”.

Orlandi explica que o autor precisa estabelecer muito bem a sua própria relação com a exterioridade, juntamente com a interioridade construída a partir de sua identidade como autor.

Para que o sujeito se coloque como autor, ele tem de estabelecer uma relação com a exterioridade, ao mesmo tempo em que ele se remete à sua própria interioridade: ele constrói assim sua identidade como autor. Isto é, ele aprende a assumir o papel de autor e aquilo que ele implica. O autor é, pois, o sujeito que, tendo o domínio de certos mecanismos discursivos, representa, pela linguagem, esse papel, na ordem social em que está inserido. Não basta "falar" para ser autor; falando, ele é apenas falante. Não basta "dizer" para ser autor; dizendo, ele é apenas locutor. Também não basta enunciar algo para ser autor (Orlandi, 1988, p. 80).

Para Orlandi, o que mais define a função-autor é a responsabilidade que atravessa várias esferas, como por exemplo: a unidade do texto, as regras gramaticais, a não contradição e, até mesmo, a linguagem utilizada na escrita do texto.

Em um mesmo texto, o enunciador pode se representar de várias maneiras. Por exemplo, na descrição de uma ponte, o enunciador pode se representar como estando debaixo dela, do interior de um barco que passa, e ao mesmo tempo da margem do rio sobre o qual ele está. Isso não resulta em nenhuma inconsistência textual. Da mesma forma, em um texto sobre salário, podemos ter o enunciador falando da perspectiva do patrão, ao mesmo tempo que, em outro lugar do texto, ele representa a posição de empregado. Isto também não cria problema algum. Diríamos que cada posição representa um enunciador, podendo, pois, o texto ter vários enunciadores. Mas, em um caso como no outro, é preciso que o autor faça isso de maneira que o texto apresente unidade. É dele que se cobra essa unidade, não do enunciador (Orlandi, 1988, p. 80).

Considerando este processo de maneira ideológica, como propõe a autora, há o processo denominado por ela como “conteudismo” (Orlandi 1992, apud Orlandi 2007), no qual se considera o conteúdo das palavras ao invés do funcionamento do discurso para a produção de sentidos.

Este supõe uma relação termo-a-termo entre pensamento/linguagem/mundo, como se a relação entre palavras e coisas fosse uma relação natural e não lingüístico-histórica. Daí a ilusão de se definirem os sentidos pela pergunta ingênua: o que "x" quer dizer? (Orlandi, 2007, p. 64).

É a partir do conteudismo que se tem o que Orlandi denomina como “perfidia da interpretação”, na qual o funcionamento do discurso não é priorizado para a produção de sentidos.

Se não nos ativermos aos conteúdos da linguagem, podemos procurar entender o modo como os textos produzem sentidos e a ideologia será então percebida como o processo de produção de um imaginário, isto é, produção de uma interpretação particular que apareceria, no entanto, como a interpretação necessária e que atribui sentidos fixos às palavras, em um contexto histórico dado. A ideologia não é um conteúdo "x" mas o mecanismo de produzi-lo (Orlandi, 2007, p.65).

A autora explica que o processo ideológico não representa a falta, mas o excesso, o processo de saturação que traz à tona as evidências do já dito. Ela parte então para a abordagem da interpretação que se vincula ao arquivo, explicando a divisão social do trabalho da leitura no modo literário e científico.

Essa distinção, porém, não acontece de forma isolada, mas dentro de uma estrutura social marcada pela separação entre os sujeitos que possuem o direito à interpretação – chamados de intérpretes – e aqueles que sustentam essa interpretação por meio do trabalho cotidiano – os escritores.

Novamente, se trouxermos essa reflexão para dentro do nosso trabalho, imaginamos que os sujeitos que possuem o direito à interpretação seriam os autores das obras originais, enquanto os *ficwriters* seriam os escreventes, de forma que enquanto alguns tem direito de serem reconhecidos como autores, os outros serão sempre apenas escritores de fanfics.

Orlandi menciona o “jogo histórico” que é responsável por regular a relação entre a unidade necessária -relacionado ao equívoco e à unidade da língua - e a unidade imaginária, que aparece na organização sintática e nos efeitos da literalidade. É nesse momento que a inscrição da língua na história é apagada para que o sentido seja produzido.

Desta maneira, a noção discursiva de arquivo nos permite entender que o processo histórico é responsável por separar e distribuir o direito à interpretação, regulando também os modos de gerenciamento desse direito. O sentido, portanto, não está fixo às palavras e, portanto, essa produção de sentidos não ocorre de forma espontânea, mas exige uma intervenção da história, do equívoco, da ambiguidade e da opacidade. “A interpretação, portanto, não é mero gesto de decodificação. Também não é livre de determinações. Ela não pode ser qualquer uma e não é igualmente distribuída na formação social” (Orlandi, 2007, p. 67).

Orlandi parte então para o processo de interpretação como resultado da interação entre a memória institucional, representada pelo arquivo, e os efeitos da memória, manifestados no interdiscurso. Enquanto o arquivo congela os sentidos por meio da repetição, o interdiscurso permite que essa repetição gere novos significados. Nessa batalha entre presença e ausência, há um tensionamento constante entre paráfrase e polissemia, que estabelece uma relação contraditória entre o igual e o diferente.

Dessa forma, o sentido só consegue emergir se a formulação estiver inserida dentro da ordem do repetível e do domínio do interdiscurso, de modo que a interpretação é constantemente mediada pelo contexto discursivo e pela historicidade da linguagem.

Essa passagem nos interessa muito porque vem de encontro ao nosso objeto de pesquisa. Ora, é a partir da repetição do que já foi dito por Stephenie Meyer em *Crepúsculo* que E.L James pôde constituir novos sentidos para a sua *Bella Swan* e o seu *Edward Cullen*, que são diferentes e que lhe permitiram que sua obra não fosse vista como uma continuação, mas como uma originalidade. Há, portanto, um momento de ruptura que abre brechas para uma virada de chave nessa relação.

Voltando para o texto de Orlandi, há uma reflexão acerca da relação entre sujeito, autor e autoria na produção de sentido. Diferente de uma visão que associa o sujeito a uma subjetividade fixa, para Orlandi esse sujeito é visto como uma posição discursiva, determinada pela descontinuidade dentro das múltiplas dissensões do texto. A noção de autor, por sua vez,

aparece como uma função do sujeito, sendo responsável por organizar o sentido e criar a ilusão de continuidade.

Enquanto Foucault restringe a noção de autor a determinadas situações enunciativas – diferenciando o texto "de autor" do simples comentário –, Orlandi propõe a expansão conceito. Desta forma, a autoria não se limitaria a um grupo exclusivo de produtores "originais" de linguagem, mas ocorreria sempre que um sujeito se colocasse na origem de um discurso, estruturando um texto com coerência, progressão e unidade. Assim, a função-autor se distinguiria das funções de enunciador e locutor e se tornaria um elemento central na produção textual, extravasando a concepção foucaultiana.

Orlandi argumenta que a função-autor está intimamente conectada à história, pois ela se insere em uma continuidade de formulações já existentes. O autor jamais criará algo completamente novo, mas operará dentro do que é formulável, situando-se em uma cadeia histórica de enunciados já ditos e possibilidades já apresentadas.

O que queremos defender com isso é que, se a repetição não é vazia, isto é, se há nela a intenção de realmente dizer algo, mesmo que esse algo já tenha sido dito, haverá novos sentidos a partir deste dizer.

Embora a repetição seja sim um elemento central nesse processo, ela não pode ser reduzida a um exercício mnemônico e sem sentido, mas sim vista como uma dinâmica histórica que proporciona novos contornos ao discurso. Desta forma, enquanto na concepção de Michel Foucault o autor é definido como aquele que instaura a discursividade, para Eni Orlandi ele é definido como um sujeito que ocupa um lugar de interpretação dentro de um contexto mais amplo. Portanto, só é possível que o sujeito se torne autor quando sua produção for passível de interpretação, ou seja, quando este consegue produzir o que Orlandi define como “evento interpretativo”.

Sendo assim, no texto há a distinção de três tipos de repetição, sendo elas:

A **repetição empírica** – que se trata de um exercício mnemônico que não insere o discurso na história.

A **repetição formal** – que se define como um procedimento técnico ou gramatical que também não historiciza.

E a **repetição histórica** – que finalmente inscreve o dizer na memória constitutiva do discurso, dentro do interdiscurso, compreendido como uma rede de filiações discursivas que fazem a língua significar.

Orlandi afirma que dizível está condicionado ao repetível, de forma que aquilo que pode ser dito só existe porque pode ser reinterpretado e reinscrito no interdiscurso. Essa repetição

não é um simples eco do passado, pois a cada vez que ecoa novamente traz consigo novos sentidos gerados a partir da história e da memória discursiva.

A linguagem, portanto, é definida no texto como incompleta, e essa incompletude não é vista como uma falha, mas como uma possibilidade que movimenta os sentidos e os sujeitos. É a partir dessa incompletude que o silêncio se torna tão importante.

O plágio, no entanto, interrompe esse movimento e resulta no “silenciamento da autoria” (Orlandi, 1997, apud Orlandi, 2007, p. 71), de maneira que quando a repetição do discurso se fecha para novos sentidos, o que existe é uma paralisação interpretativa que não permite que o sujeito esteja efetivamente inscrito no processo discursivo.

Para Orlandi, o plágio impõe um silenciamento sufocante e censurador, uma vez que apaga a identidade do outro e interrompe a possibilidade de novos deslocamentos interpretativos.

A autora explica que há no plagiador a ilusão referencial na qual existiria uma relação fixa e natural entre as palavras e as coisas. O plágio, portanto, não permite ser atravessado pelo discurso do outro e, com isso, reduz as possibilidades interpretativas da linguagem.

No entanto, Orlandi apresenta também uma outra forma de ver esse processo, como uma transformação na função-autor na qual estaríamos diante de um movimento que indicaria uma mudança na interpretação do discurso, marcada pela dispersão e fragmentação, diminuindo a necessidade de um marco original do dizer e de um sujeito central responsável pela coerência e unidade do texto.

Desta forma, o texto passaria a não ser mais visto como uma unidade fechada, assim como o sujeito seria devolvido à sua descontinuidade.

Orlandi destaca que essa mudança demonstra uma outra relação entre sujeito e interpretação e impacta diretamente a noção de autoria. Em vez de uma autoria direcionada para a estabilidade e continuidade, surge um modelo descentralizado, uma nova reorganização na relação sujeito/autor.

Podemos dizer, portanto, que essa nova relação está ligada diretamente à cultura participativa e à construção colaborativa de narrativas, como é o caso das fanfics. A questão da autoria tem se complicado muito com o avanço das tecnologias digitais e, ao dizermos isso, não estamos restringindo essa situação à existência ou à produção de fanfics, por exemplo, mas às novas ferramentas de inteligência artificial que estão sendo criadas e que estão impactando (e muito) a produção de textos.

No artigo “**ChatGPT: hiperautor ou não autor?**”, Solange Gallo propõe uma discussão sobre como tratar o estatuto do autor em diferentes formas discursivas, sejam elas

escritas ou orais. Porém, a autora leva essa discussão especificamente para o *ChatGPT*, um espaço enunciativo informatizado que faz parte da cultura participativa e que, por conta disso, se faz pertinente ao nosso trabalho, já que essas condições de produção também permitem uma reorganização da relação sujeito/autor.

Gallo retoma Foucault ao falar sobre o desaparecimento do autor, tema abordado por ele em 1996 no texto “A ordem do discurso”. Ela define que ao falar sobre desaparecimento do autor, Foucault não se referia à eliminação do indivíduo que escreve, mas sim à transformação do princípio de atribuição da autoria. Ao invés de uma autoria individual, surge um “superautor”, uma **macrocategoria** discursiva que reorganiza a forma como os discursos são produzidos e legitimados.

A autora pontua que para Foucault a escrita ultrapassa o ato gráfico e a dimensão textual, mas é vista como um tipo discursivo que abarca discursos diversos, tais como o literário, jurídico e científico, por exemplo. A escrita, portanto, seria um espaço no qual ecoariam diversas vozes.

Gallo analisa a concepção de autoria a partir da leitura de Foucault por Orlandi (2001), que demonstrou a perspectiva materialista do discurso baseada em Michel Pêcheux. Conforme mencionamos anteriormente, nessa perspectiva a ideologia é indispensável para compreender a constituição do sujeito e do sentido. Ela explica que a função-autor não pode ser considerada uma função decorrente de discursos dominantes ou um efeito de discursos legítimos, mas uma conjuntura decorrente do processo ideológico, no qual todo indivíduo, ao ser interpelado em sujeito, é assujeitado à língua e sujeito responsável pelo que diz.

Nesse sentido, o autor é um princípio organizador dos textos e dos discursos, e na medida que é uma função de um sujeito, é resultante do processo de interpelação que torna todo indivíduo, um sujeito. Em outras palavras, ao assumir o princípio de unidade, de coerência, de responsabilidade, de fim (de maneira não totalmente consciente), todo sujeito assume sua função-autor (Gallo, 2023, p.86).

Gallo defende a materialidade técnica como base para uma tecnologia da linguagem e destaca a influência do digital na criação de novos espaços enunciativos, denominados espaços enunciativos informatizados.

Ela explica que a tecnologia digital tem sido responsável por transformar a circulação dos discursos e por introduzir normatizações específicas e um processo intenso de midiaticização, que estabelece a notoriedade de textos e discursos por meio de algoritmos, por exemplo.

Gallo considera essa nova forma discursiva como escritorialidade e que essa surgiu de maneira a legitimar os enunciados e a definir critérios próprios de determinadas redes sociais como *X, Facebook, Instagram, Tik Tok, etc.*

Esse fenômeno ocorre pela normatização que determina o formato dos textos (escritos ou imagéticos) e pela mediatização que é responsável por controlar a circulação e o alcance de determinados textos dentro das plataformas digitais.

A escritorialidade ainda leva em consideração a regra de que um autor precisa, necessariamente, ter uma obra publicada ou publicizada. Gallo exemplifica a situação com um cenário relativamente simples no qual “fulano” escreve um comentário específico em uma rede social, como o Twitter, e é considerado autor desse comentário, ainda que seu verdadeiro nome nem se aproxime de ser “fulano” ou, ainda, que essa pessoa possua vários perfis diferentes na mesma rede social

Em outras palavras, diremos que o indivíduo que se nomeia como “fulano”, pode não ter esse mesmo nome em seus documentos de identidade (ou, no extremo, nem ter documentos de identidade), o que não impede que ele seja o autor do comentário “x”, postado no espaço enunciativo informatizado Twitter. Isso acontece porque o espaço exige uma identificação na forma de um perfil. A esse perfil será atribuída a autoria, e esse perfil não tem necessidade de corresponder nenhuma nomeação específica. Um mesmo indivíduo pode circular em redes sociais através de diferentes perfis. A autoria dos sujeitos na rede Internet, na maioria dos casos está totalmente diluída e sem unidade (Gallo, 2023, p. 87).

Neste momento, nos aproximamos do corpus do nosso trabalho, nas fanfics, especificamente, também é necessário ter um nome (*nickname*) e uma imagem de perfil— que pode ou não corresponder à realidade – para ser considerado “autor” daquele texto.

Há também a questão jurídica, já que, como aponta Gallo, o indivíduo precisa responder por seus atos e palavras, mas para isso, deve ser possível alcançá-lo, o que não é possível pelo nome de usuário fornecido na rede social utilizada

Entra, então, a dimensão mais concreta do que é o endereço do qual parte do texto (um IP) que pode, eventualmente, levar ao indivíduo. Porém, haverá sempre o problema da correspondência entre as palavras ditas e o indivíduo localizado. Um problema que diz respeito à não coincidência entre o sujeito de direito, identificado às práticas e instituições modernas e o sujeito número, aglomerado de perfis, histórico digital ao consumo (Gallo, 2023, p. 88).

Ela então discute as diferenças entre a *função-autor* e o *efeito-autor* e explica que enquanto a função-autor está ligada à coerência do discurso pelo sujeito, o efeito-autor está conectado ao reconhecimento institucional e legitimidade social. O efeito-autor é então uma construção histórica, moldada por processos de normatização e mediatização nos discursos

escritos. A autora ressalta que a legitimidade de um texto está diretamente ligada à identificação ou contra identificação dos sujeitos com esse efeito-autor—quanto maior a identificação, maior a legitimidade do discurso.

No caso das fanfics, por exemplo, percebemos que a legitimidade do texto está intimamente ligada ao senso de pertencimento ao mesmo grupo, ao mesmo sentimento que interliga pessoas diversas a um propósito em comum, reforçando a percepção de que neste caso o valor da narrativa extrapola a qualidade técnica e alcança uma conexão afetiva e identitária entre autores e leitores.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLOGIA

Trataremos separadamente cada obra literária que comporá o corpus de nossa pesquisa — quais sejam “*Crepúsculo*”, “*Master of the Universe*” e “*Cinquenta Tons de Cinza*” — como um acontecimento enunciativo. Para compreender como essa abordagem impacta nossa investigação, iniciaremos nosso percurso teórico pelo conceito de enunciação, fundamental à teoria da Semântica Histórica da Enunciação, também chamada de Semântica do Acontecimento, a qual servirá de base para este trabalho.

No texto “O aparelho formal da enunciação”, publicado originalmente em 1970 na revista *Langages* e, posteriormente, no livro “*Problemas de linguística Geral II*”³, Benveniste delimita o seu conceito de enunciação que é uma das visões teóricas mais importantes acerca do tema e que, inclusive, fundamenta a chamada “Teoria da Enunciação”. Ele filia-se à tradição estruturalista proveniente das ideias de Saussure, retomando noções relacionadas à forma e ao sentido, mas também deslocando seu olhar, principalmente, para o emprego da língua e das formas. O autor começa apartando o texto do ato de enunciar, separando toda a análise da forma e do emprego da língua para organizar os elementos necessários à enunciação.

Para Benveniste, o olhar para as nomenclaturas morfológicas e gramaticais não é capaz de elucidar questões relacionadas ao funcionamento da língua. A partir disso, o autor norteia o entendimento sobre o emprego da língua que, para ele é definido como “um mecanismo total e constante que, de um modo ou de outro, afeta toda a língua” (Benveniste, 1974, p. 80), este acontecimento, no entanto, pode ser difícil de ser percebido e, assim, se confundir com a própria língua.

Ao falar sobre a análise do emprego da língua, Benveniste traz à tona a necessidade de investigar esse funcionamento, uma vez que: “a enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (Benveniste, 1974, p. 82) e é neste ponto que o processo de análise da enunciação começa. Quando o locutor se apropria da língua e, a partir da fala, produz um discurso, há, portanto, um ato de enunciação. O fruto deste ato é o enunciado, em que a natureza linguística é estipulada pela relação estabelecida entre o sujeito falante e a língua em si. De acordo com as palavras do próprio autor:

Este ato é fato do locutor que mobiliza a língua por sua conta. A relação do locutor com a língua determina os caracteres linguísticos da enunciação. Deve-se considerá-

³ [1] *Problèmes de linguistique générale II*, 1974. - *Problemas de linguística Geral II*, 2006.

la como o fato do locutor, que toma a língua por instrumento, e nos caracteres linguísticos que marcam esta relação (Benveniste, 1974, p.82).

Quando o locutor se apropria da língua como seu instrumento e produz discursos, este produz também marcas linguísticas específicas que enunciam sua posição. A partir da produção discursiva, cria-se também um centro de referência interna, pelo qual aparecem formas específicas, como marcas pessoais, na relação eu-tu, marcas de ostensão (este, aqui), além de pronomes pessoais e demonstrativos e de formas temporais que, para Benveniste são produzidas pela enunciação e através do ato de enunciar.

O presente é propriamente a origem do tempo. Ele é esta presença no mundo que somente o ato de enunciação torna possível, porque, é necessário refletir bem sobre isso, o homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o “agora” e de torná-lo atual senão realizando-o pela inserção do discurso no mundo (Benveniste, 1974, p.85).

Benveniste ainda define a enunciação como uma “acentuação da relação discursiva com o parceiro, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo” (Benveniste, 1974, p. 87) pelo diálogo. Desta forma, cria-se o quadro figurativo da enunciação, através do qual se realiza a relação entre a origem da enunciação, o locutor e o destinatário da enunciação, o alocutário, que se intercalam no protagonismo.

Tais definições benvenistinianas dialogam paralelamente com o capítulo “Esboço de uma teoria polifônica da enunciação” publicado por Oswald Ducrot (1987), no livro “O dizer e o Dito”, quando o autor inicia o texto explicando que o objetivo do capítulo é contestar a ideia de unicidade linguística do locutor, de acordo com a qual há somente um sujeito falante no enunciado. Anos antes, em 1980, quando publicou o livro “A teoria da Argumentação na Língua”, Ducrot havia definido o sentido do enunciado “uma descrição, uma representação que ele traz de sua enunciação, uma imagem do acontecimento histórico constituído pelo aparecimento do enunciado.” (Ducrot, 1980, p. 34).

Ora, ao definir uma representação do acontecimento histórico, o enunciado deixa de servir somente para expor os fatos, mas também para constitui-los, permitindo que sejam criados significados distintos diante desses acontecimentos. Tal ideia se interliga ao início de “Esboço de uma teoria polifônica da enunciação”, pois ainda que Ducrot não cite muito Benveniste neste texto, especificamente, é possível ver sua influência quando ele explica sobre as funções exercidas pelo enunciado, como por exemplo a do sujeito empírico, do enunciador e a do locutor. O sujeito empírico seria o autor definitivo do discurso, o enunciador seria a origem dos pontos de vista apresentados pelo locutor que, por fim, seria o sujeito que toma para si a responsabilidade pelo discurso, mesmo que este represente outras vozes.

Os estudos da autora Ann Banfield (1979) são trazidos para o texto, de maneira a descrever o que ela chama de “sujeito de consciência” que explica a “expressão de um ponto de vista que pode, ou não, ser o da pessoa que é efetivamente, empiricamente, o autor do enunciado” (Ducrot, 1987, p.162).

Neste ponto, Ducrot explica que não censura Banfield por realizar a distinção do locutor, mas sim pela razão que leva a autora a fazer essa distinção, que seria manter a unicidade do sujeito falante, visto que essa ação poderia levá-la a decisões que poderiam ser evitadas.

Quando o sentido de um enunciado comporta a indicação incontestável de um locutor (atestada pela presença de pronomes de primeira pessoa) mas que, no entanto, o enunciado exprime um ponto de vista que não pode ser identificado ao do locutor – por exemplo, quando alguém tendo sido chamado de imbecil, responde: “Ah, eu sou um imbecil, muito bem, você vai ver...” – Banfield é obrigada a excluir essas “retomadas” do campo do estilo indireto livre considerando-as um dos modos do discurso relatado (descrevendo o “eu sou um imbecil” do discurso precedente como um “você diz que eu sou um imbecil”) (Ducrot, 1987, p. 162).

É a partir de tais exclusões que, segundo Ducrot, Banfield pode formular um princípio no qual a partir do momento em que existe um locutor, este também passa a ser o sujeito de consciência. Este princípio seria justificado pela unicidade como um “dado de bom senso”, segundo o qual: “não se pode, em um enunciado que se apresenta como próprio, exprimir um ponto de vista que não seja o próprio” (Ducrot, 1987, p. 163).

Seguindo também os conceitos estruturalistas adotados por Benveniste, para Ducrot o signo representa a frase, que considera uma estrutura abstrata e, portanto, seu significado é definido pelas possíveis relações semânticas com outras frases.

Para Ducrot, a frase seria definida como um “objeto teórico” enquanto o enunciado seria uma “manifestação particular”, uma ocorrência “*hic et nunc*” de uma frase. O exemplo, neste caso, vem através da frase: “faz bom tempo” emitida por duas pessoas diferentes ou pela mesma pessoa em momentos diferentes. Neste caso, há a presença de dois enunciados opostos da mesma frase de uma língua “definida como uma estrutura lexical e sintática, e da qual se supõe que ela é subjacente” (Ducrot, 1987, p. 164).

Essa relação produziria um segmento de discurso. Tanto o enunciado, quanto o discurso teriam lugar e data de produção e possíveis vários ouvintes. Seria, portanto, um acontecimento empírico que não é passível de repetição. Assim, ao emitir uma mesma enunciação em momentos diferentes, apresentam-se diferentes enunciados, já que eles representam entidades diferentes observáveis. Desta forma, é possível descrever o enunciado como “fragmento de discurso” (Ducrot, 1987, p.166).

Para Ducrot “o dito denuncia o dizer (1987, p. 40)”, ou seja, é necessário identificar o locutor e os enunciadores para que se entenda que ao emitir uma fala e realizar um ato enunciatário, não se ouve somente a voz do locutor que emitiu tal fala, mas ouve-se também uma pluralidade de outras vozes. Assim, o sentido de um enunciado seria também a descrição de sua enunciação e, através dela, haveria essa pluralidade de vozes junto da voz do locutor.

Ducrot dá alguns exemplos práticos com comparações de diálogos cotidianos. Ele descreve o aparecimento de um enunciado como um acontecimento histórico, pois, segundo ele: “é dada existência a alguma coisa que não existia antes de se falar e que não existirá mais depois. É essa aparição momentânea que chamo de enunciação.” (Ducrot, 1987, p.168).

Ressaltar-se-á que não faço intervir na minha caracterização da enunciação a noção de ato – a fortiori, não introduzo, pois, a noção de um sujeito autor da fala e dos atos de fala. Não digo que a enunciação é o ato de alguém que produz um enunciado: para mim é simplesmente o fato de que um enunciado aparece, e eu não quero tomar partido, no nível destas definições preliminares, em relação ao problema do autor do enunciado. Não tenho que decidir se há um autor e qual é ele (Ducrot, 1987, p.169).

Ele esclarece ainda que espera que não lhe seja imputada a ideia de que um enunciado possa aparecer por geração espontânea, sem a necessidade de um locutor com a intenção de comunicar algo a alguém, com esse “algo” sendo o que Ducrot chama de sentido. É a partir deste ponto que o autor escolhe definir uma teoria de sentido “uma teoria do que é comunicado, de um conceito de enunciação que não encerre em si, desde o início, a noção de sujeito falante.” (Ducrot, 1987, p. 169).

A partir disso, Ducrot se concentra em demonstrar a diferença entre significação e sentido. Ele explica que quando se direcionar a caracterização semântica de uma frase, utilizará o termo “significação”, porém, quando o objetivo for a caracterização semântica do enunciado, a palavra utilizada será “sentido”.

O autor destaca que o sentido compete ao domínio dos fatos, ou seja, “o fato que temos que explicar é que tal enunciado tem tal(is) sentido(s), ou seja, que ele é suscetível de tal(is) interpretação(ões).” (Ducrot, 1987, p. 170).

À significação, em contrapartida, compete saber como interpretar um enunciado como “O tempo está bom”, por exemplo. “A significação contém, pois, por exemplo, uma instrução solicitando que se procure de que lugar fala o locutor, e que se admita que este afirma a existência de tempo.” (Ducrot, 1987, p. 170).

Segundo Ducrot, é a partir da introdução das variáveis argumentativas que a natureza instrucional surge na significação. O autor explica ainda que fundamenta o próprio trabalho na concepção de sentido como uma descrição do enunciado. Ao relembrar o propósito inicial do

capítulo que é criticar e substituir a teoria da unicidade do sujeito da enunciação, Ducrot sente a necessidade de descrever as características desse sujeito produtor de enunciados.

Primeiro, ele é dotado de toda atividade psico-fisiológica necessária à produção do enunciado. Assim, dizer que X é o sujeito do enunciado “o tempo está bom” dito em um certo momento, num certo lugar, é atribuir a X o trabalho muscular que permitiu tornar audíveis as palavras o tempo está bom; e é atribuir-lhe também a atividade intelectual subjacente – formação de um julgamento, escolha das palavras, utilização das regras gramaticais. Segundo atributo do sujeito: ser o autor, a origem dos atos ilocutórios realizados na produção do enunciado. [...] O sujeito é aquele que ordena, pergunta, afirma, etc. [...] é habitual atribuir ao sujeito falante uma terceira propriedade, a de ser designado em um enunciado pelas marcas de primeira pessoa (Ducrot, 1987, p. 178).

É a partir deste ponto que Ducrot começa se aproximar mais dos conceitos relacionados à polifonia, quando explica que a utilização do pronome pessoal “eu” nem sempre se refere à pessoa que o emite. Neste momento, Ducrot utiliza como exemplo a frase: “Ah! Eu sou um imbecil; muito bem, você não perde por esperar!” na qual o sujeito emissor de tais palavras não está se autodenominando como um imbecil, mas sim retomando o discurso no qual foi ofendido.

É esta teoria da polifonia que vou agora apresentar de uma maneira positiva, depois de ter mostrado as dificuldades da composição “unicitária” à qual ela se opõe. Para isto desenvolverei certas indicações que se podem encontrar no primeiro capítulo de *Les Mots du Discours*, corrigindo-as em alguns aspectos (Ducrot, 1987, p. 181).

O autor relembra o sentido de enunciado que, para ele, é a descrição de sua enunciação que se constitui do sentido dos enunciados. Em seguida, Ducrot defende que é necessário distinguir os locutores, dos enunciadorees. Ele utiliza-se do plural para falar dos locutores e explica que esse uso se justifica pela pluralidade de vozes responsáveis pelo enunciado.

Por definição, entendo por locutor, um ser que é, no próprio sentido do enunciado, apresentado como seu responsável, ou seja, como alguém a quem se deve imputar a responsabilidade deste enunciado. É a ele que se refere o pronome eu e as outras marcas de primeira pessoa. Mesmo que não se leve em conta, no momento, o discurso relatado direto, ressaltar-se-á que o locutor, designado por eu, pode ser distinto do autor empírico do enunciado, de seu produtor – mesmo que as duas personagens coincidam habitualmente no discurso oral (Ducrot, 1987, p.182).

Ducrot então utiliza como exemplo uma situação hipotética, na qual um filho traga da escola um abaixo-assinado no qual o responsável pela criança teria somente que assinar o próprio nome, autorizando a criança a determinada ação. Ele explica que nessa situação o responsável que assinar tal documento não terá sido o autor empírico do texto-autor, que está oculto – visto que não se sabe se quem o escreveu foi o diretor ou um secretário da escola – desta forma, o responsável que assinar o documento será considerado locutor do enunciado.

Ducrot explica que não apenas o locutor pode ser diferente do sujeito falante, mas é possível que algumas enunciações não apareçam como produto de subjetividade individual. Essas enunciações seriam, de acordo com Benveniste, limpas de características ou marcas explícitas de primeira pessoa.

Ducrot distingue ainda o locutor enquanto tal como (L) e locutor enquanto ser do mundo como (λ). Ele define L como o responsável pela enunciação “considerado unicamente enquanto tendo essa propriedade”, já (λ) é definida como uma pessoa completa que possui o direito de ser a origem do enunciado.

Para fazer aparecer essa distinção, retomarei primeiro o exemplo das interjeições tal como foram descritas há pouco. Digo que uma interjeição apresenta sua enunciação como motivada [declenchée] pelo sentimento que expressa. Isto implica que este sentimento é apresentado não somente por meio, mas através da enunciação de que é a origem pretendida. Ao dizer Ai de mim! Ou Ah! Colore-se sua própria fala de tristeza ou de alegria: se a fala dá a conhecer estes sentimentos, é na medida em que é, ela própria, triste ou alegre. [...] Isto porque o sentimento, no caso dos enunciados declarativos, aparece como exterior à enunciação como um objeto da enunciação, enquanto que as interjeições se situam na própria enunciação – já que esta é apresentada como o efeito imediato do sentimento que ela expressa (Ducrot, 1987, p. 188).

Ducrot retoma o conceito da retórica de Aristóteles para distinguir ainda mais (L) e (λ), ligando L com o ethos.

Na minha terminologia, direi que o ethos está ligado a L, o locutor enquanto tal: é enquanto fonte da enunciação que ele se vê dotado de certos caracteres que, por contraponto, torna essa enunciação agradável ou desagradável. O que o orador poderia dizer de si, em contrapartida, a respeito de (λ), o ser do mundo, e não é este que está em questão na parte da retórica de que falo (a distância entre esses dois aspectos do locutor é particularmente sensível quando L ganha a benevolência de seu público pelo próprio modo como humilha (λ): virtude da autocrítica (Ducrot, 1987, p. 189).

Destaca-se que através da resenha dos textos de Benveniste e Ducrot foi possível observar dois enfoques diferentes no estudo enunciativo. Enquanto a teoria enunciativa de Émile Benveniste associa o sujeito como centro de referência e, através da associação entre língua e discurso, elucidada como o aparelho formal da enunciação promove a subjetividade na estrutura da língua, Oswald Ducrot se preocupa em verificar principalmente os aspectos relacionados à língua, retirando o sujeito do centro de estudo do fenômeno da enunciação e, ao invés disso, estabelecendo um locutor produtor de discursos com pluralidade de vozes – a polifonia.

Desta forma, ainda que sejam duas teorias distintas e cujos focos estão em áreas diferentes, é possível ver como elas dialogam quando se percebe que estão ambas alicerçadas nos conceitos saussurianos. Assim, mesmo com as divergências em relação às suas particularidades, ambas as teorias possuem grande relevância no contexto linguístico e se complementam em abordagens diferentes.

A partir da leitura de Ducrot e Benveniste que, conforme dito anteriormente, consolidaram e pavimentaram muitos conceitos importantes na Linguística, partiremos agora para o conceito de enunciação elaborado por Eduardo Guimarães. Em seguida, traremos os conceitos de espaço de enunciação, cena enunciativa e designação, que são centrais na Semântica Histórica da Enunciação ou Semântica do Acontecimento.

Segundo Guimarães (2002) o acontecimento enunciativo define sua própria temporalidade, determinando assim o passado, presente e futuro.

Para Benveniste, o acontecimento enunciativo jamais se repetirá. Porém, para Guimarães (2002) o acontecimento enunciativo possui uma abertura que se representa como um lugar repleto de possibilidades, como a polissemia, por exemplo. Desta forma, ainda que o passado seja definido pelo já dito, isto é, pelo memorável, o futuro pode ser definido pelo que ainda poderá ser dito.

Assim, o passado seria definido como memorável, um recorte realizado no tempo presente da enunciação. O olhar analítico não se desloca, portanto, para quando ou como tal acontecimento ocorreu, mas sim para qual a importância deste para a história – selecionando através do acontecimento de enunciação um recorte que permita a rememoração de enunciações.

Guimarães elabora ainda o conceito de espaço de enunciação para pensar a respeito do funcionamento das línguas na relação com os falantes – o que, para ele, define o político como próprio deste desenvolvimento.

No artigo “**Espaço de enunciação, cena enunciativa, designação**” (2014), Guimarães reflete acerca das relações entre espaço de enunciação, cena enunciativa e designação no acontecimento enunciativo, de maneira a demonstrar o propósito da análise enunciativa. Para isso, o autor utiliza um conjunto de textos do século XVI, momento em que o Brasil ainda era mantido como colônia de Portugal.

De antemão, Guimarães explica que o motivo por trás da escolha do corpus da pesquisa foi trazer elementos que contribuiriam com a análise. Os recortes são de cartas de doação de terras brasileiras pelos portugueses. Após a apresentação dos três recortes, o autor retoma o conceito de espaço de enunciação, trazendo uma definição publicada em seu livro “**Semântica do Acontecimento**”, publicado em 2002:

Os espaços de enunciação são espaços de funcionamento de línguas, que se dividem, redividem, se misturam, desfazem, transformam por uma disputa incessante. São espaços “habitados” por falantes, ou seja, por sujeitos divididos por seus direitos ao dizer e aos modos de dizer. (Guimarães, 2014, apud Guimarães, 2002, p. 18).

Assim, de acordo com as palavras dele, os espaços de enunciação são: “espaços que distribuem desigualmente as línguas para seus falantes, e assim redividem o sensível, ao identificarem os indivíduos ao serem tomados pelas línguas.” (Guimarães, 2014, p. 51).

Guimarães considera, portanto, que todos os espaços de enunciação são políticos e para isso, entende o político a partir da definição de Orlandi (1990, p. 35), como uma “relação de confronto”, na qual o silêncio tem um papel fundador no sentido e que determina que a linguagem seja política.

Mas é a partir de Rancière (1995) que explica a política como um “desentendimento”, que lhe permitiu demonstrar a questão como uma abordagem enunciativa. Assim, apud Guimarães (2002, p.12) o político pode ser definido como “a contradição que instala o conflito no centro do dizer.”

Ele (o político) se constitui pela contradição entre a normatividade das instituições sociais que organizam desigualmente o real e a afirmação de pertencimento dos não incluídos. O político é a afirmação da igualdade, do pertencimento do povo ao povo, em conflito com a divisão desigual do real, para redividi-lo, para refazê-lo incessantemente em nome do pertencimento de todos no todos (Guimarães, 2014, apud Guimarães, 2002, p. 17).

A partir da demonstração do sentido de político, Guimarães também define o sentido de falante, explicando que os falantes são sujeitos constituídos por espaços de língua.

Os falantes não são os indivíduos, as pessoas que falam esta ou aquela língua. Os falantes são estas pessoas enquanto determinadas pelas línguas que falam. Neste sentido, falantes não são as pessoas na atividade físico-fisiológica, ou psíquica, de falar. São sujeitos da língua enquanto constituídos por este espaço de línguas e falantes que chamo espaço de enunciação. (Guimarães, 2002, p. 18, apud Guimarães, 2014 p.58).

Passemos agora a tratar do conceito de cena enunciativa. Para Guimarães, a cena enunciativa “se caracteriza por constituir modos específicos de acesso à palavra dadas as relações entre as figuras da enunciação e as formas lingüísticas”. (Guimarães, 2014, p. 58). Para exemplificar melhor, o autor explica que as cenas enunciativas são formas de agenciamento do falante em locutor que distribui os lugares enunciativos.

[...] são configurações específicas do agenciamento enunciativo para “aquele que fala” e “aquele para quem se fala”. Na cena enunciativa “aquele que fala” ou “aquele para quem se fala” não são pessoas mas uma configuração do agenciamento enunciativo. São lugares constituídos pelos dizeres e não pessoas donas de seu dizer. Assim estudá-la é necessariamente considerar o próprio modo de constituição destes lugares pelo funcionamento da língua. (Guimarães, 2002, p. 23, apud Guimarães, 2014, p. 58).

Para falar sobre designação⁴ Guimarães retoma a definição sobre designação de um nome. Ele explica que “a designação é o sentido de um nome que estabelece a relação desse

⁴ O conceito de domínio semântico do acontecimento será discutido posteriormente.

nome com as coisas tomadas como existentes, mas esta relação não é referencial.” (Guimarães, 2014, p. 60).

Assim, a linguagem produz uma partilha do real, visto que a designação identifica o existente, sendo este físico ou não. Ele explica que nas cenas enunciativas que foram analisadas, foi possível observar o funcionamento da designação do nome “índio” como uma forma de denominar falantes das línguas do Brasil.

Já no livro “**Os limites do sentido**” (2010), Eduardo Guimarães percorre um longo caminho de reflexão acerca da especificidade da linguagem. Logo no início, o autor reflete pensamentos de filósofos gregos para falar a respeito do caráter motivado e imotivado da linguagem, mencionando também a gramática de Port-Royal e o momento em que a semântica finalmente se constitui como disciplina, no século XIX, a partir de Michel Bréal.

Guimarães evidencia a importância do pensamento de Bréal que, em oposição aos patronos do naturalismo no objeto linguístico, também se preocupava com a morfologia e a sintaxe, além dos processos de transformação do léxico.

A semântica, na construção de Bréal, é uma disciplina linguística, ou uma linguística, que considera a linguagem como fenômeno humano, portanto histórico. Por esta via, o nascimento da semântica é uma ruptura com uma posição naturalista que considerava a linguagem como organismo, como um quarto reino da natureza. Bréal faz essa ruptura considerando que a transformação na linguagem se dá pela intervenção da vontade do homem. Segundo ele a mudança é produto da vontade e da inteligência. Bréal nos diz que a linguagem representa um acúmulo de trabalho intelectual, sendo construída pelo consentimento de muitas vontades, do acordo de muitas vontades (Guimarães, 2010, p.16).

A partir deste momento, Guimarães aborda o corte Saussuriano e define as três exclusões da tendência estruturalista: sujeito, objeto e história. O autor começa então uma análise das consequências da teoria estruturalista que enfatizou descrições síncronas dos fenômenos linguísticos e que negligenciou as investigações acerca das mudanças que ocorreram na linguagem ao longo do tempo, ignorando principalmente a interferência de fatores externos, como o ambiente e as relações de intersubjetividade.

O corte Saussuriano é a “culminância” bem-sucedida teoricamente de uma história de exclusão do mundo, do sujeito, por tratar a linguagem como um percurso só interno: a linguagem expressa o pensamento. Saussure pode, pois, ser posto numa linha de filiação que vem de Port-Royal. Não se pode deixar de lembrar um princípio de Port-Royal, segundo o qual se vai das ideias aos objetos reunindo várias ideias em uma ideia de compreensão superior e de menor extensão. Ou seja, não é difícil ver como este princípio abre o caminho para a exclusão do mundo nas relações de significação. [...] Saussure suprime as relações de transformação como objeto da linguística, mas suprime também qualquer relação da língua como algo que lhe seja exterior. O

exterior (o mundo, o sujeito, as relações entre sujeitos) fica como aquilo a que se nega o caráter de objeto na linguística. O que há de significação no seu Curso é o que há de codificado como significado (Guimarães, 2010, p.20).

Em seguida, Guimarães começa a abordar outras linhas epistemológicas que permitiram reparar as omissões do pensamento estruturalista, utilizando-se da obra de Gottlob Frege a respeito das questões de sentido, referência e representação como um resgate dos fundamentos da lógica formal, oferecendo uma mudança na forma como o sentido é descrito, ignorando a concepção de que o sentido é determinado somente pelas condições de verdade.

Para a construção deste campo que acabamos de delinear e para a filosofia da linguagem de modo geral, teve grande influência nos estudos sobre a significação os trabalhos de maturidade de Frege. De grande influência foi sua distinção entre sentido e referência, com a qual decompõe a noção de conteúdo. [...] Ou seja, é preciso distinguir o modo pelo qual uma expressão (um nome próprio) designa algo (seu sentido) do objeto designado (sua referência). [...] De decisiva importância neste contexto é a distinção que ele faz entre representação, por um lado, e sentido e referência, por outro. A representação de um objeto para alguém é de caráter subjetivo, psicológico e não interessa para o ponto de vista de Frege, enquanto que o sentido e a referência são objetivos: a referência é um objeto perceptível e o sentido é o modo de apresentar um objeto enquanto a serviço, de modo igual, daqueles que falam uma língua dada (Guimarães, 2010, p.27).

Essa nova perspectiva abre muitas possibilidades diferentes das previstas na filosofia analítica tradicional na qual a relação de sentido versus referência não se representa por uma questão de equivalência direta, mas uma complexidade semântica mais vasta. O resultado dessa nova perspectiva apresenta que diferentes referências podem demonstrar sentidos diferentes.

Nessa mesma linha de pensamento, Guimarães busca outras teorias que entendem o sentido como efeito da invenção presente no dizer. Neste momento, ele apresenta conceitos que definem os motivos pelos quais os enunciados não dizem somente uma única coisa quando são emitidos e, assim, analisa e exemplifica os princípios da lógica conversacional, reorientando as diferentes categorias de sujeito. Através dos conceitos de performatividade de Austin e Searle, Guimarães analisa teorias que definem o sentido como um efeito de ações verbais.

Com o performativo realiza-se uma ação. Por meio dele, não se descreve nada nem se afirma que se faz algo, faz-se algo ao dizê-lo. O constativo, ao contrário, faz uma afirmação, uma descrição de um estado de coisas. O performativo não estaria sujeito ao julgamento de verdade ou falsidade, opondo-se, então, ao constativo, que se sujeitaria a este julgamento. O performativo realiza um ato e não uma afirmação. Mas o performativo, mesmo não estando sujeito ao julgamento de verdade, deve ser avaliado quanto a sua realização, ou seja, se foi ou não realizado, ou melhor, em que condições se dá sua realização (Guimarães, 2010, p.37).

O sentido e a subjetividade são abordados por Guimarães com reflexões acerca da enunciação trazidos por Benveniste, Ducrot e Bréal. No que diz respeito a O. Ducrot, a questão

enunciativa do sentido também passa pela argumentação. Uma dessas questões é o fato de que a argumentação representar a característica de acontecimento, no qual as condições de produção demonstram posições de enunciação para os enunciados. É assim que Guimarães encontra semelhanças entre as ideias de Ducrot e Bakhtin sobre a polifonia ser representada nos enunciados, ao verificar como diferentes vozes são incorporadas e manifestadas nos textos.

Essa posição de Ducrot nos coloca no campo da multiplicidade das posições de sujeito a partir de uma concepção de sentido em que a enunciação esgota a representação de seu sentido. E isto se dá pela consideração da enunciação enquanto acontecimento no qual não estão consideradas as determinações históricas, já que a caracterização deste acontecimento enquanto histórico diz respeito somente à temporalidade, ou seja, a cada momento tem-se outro acontecimento. Um outro aspecto a considerar é que, ao buscar elementos no pensamento de Bakhtin, ele retira daí um certo conceito de polifonia desentranhado do conceito de sua construção, ou seja, desentranhado da relação autor/personagem. [...] A posição de autor não está entre as figuras da enunciação que ele considera. A não inclusão da posição do autor é parte do corte ducrotiano que exclui a historicidade da enunciação. Por outro lado, por esta exclusão, a polifonia deixa de ser uma questão do sujeito e passa a ser do enunciado no acontecimento (Guimarães, 2010, p. 61).

Guimarães retorna a questão do papel da exterioridade histórica nas condições de produção para concepção de sentido. Em suma, isso representa a importância de considerar o ambiente cultural, social e histórico no qual a palavra é utilizada para finalmente compreender seu significado.

O caminho que vem de Bréal, e mais remotamente de Port-Royal, toma uma forma específica em Saussure, que, ao tornar a questão do significado estritamente linguística, excluiu a remissão a qualquer coisa que não fosse da ordem do sistema. A exclusão desta exterioridade assim constituída criou dificuldades para tratar questões cruciais para a significação, tais como a polissemia e a sinonímia, que uma visão a partir do conceito de valor nega de saída (Guimarães, 2010, p.65).

O autor faz uma ponte entre essa abordagem e a análise do discurso, na qual os conceitos de formação discursiva, posição de sujeito e interdiscurso se juntam em uma teoria semântica.

Guimarães aponta ainda que a relação constituída entre as palavras e os sentidos só acontecem a partir da interpretação, na qual o sentido surge das interações complexas entre os eventos discursivos e o contexto, ao invés de ser determinado por regras inflexíveis. Sendo assim, em um certo momento do desenvolvimento de sua teoria semântica, ele traz conceitos da análise de discurso como o de interdiscurso:

Não é um locutor que coloca a língua em funcionamento. Não é o locutor que se apropria desta forma. A língua funciona na medida em que um indivíduo ocupa uma posição de sujeito no acontecimento, e isto, por si só, põe a língua em funcionamento por afetá-la pelo interdiscurso, produzindo sentidos (Guimarães, 2010, p. 69).

Guimarães define, portanto, neste momento, a enunciação como um acontecimento de linguagem decorrido do interdiscurso e que se constitui como um espaço de memória no acontecimento. Para ele, o acontecimento existe em decorrência do funcionamento da língua em relação ao interdiscurso.

A partir do momento em que trata de sentido e história, Guimarães explica que o sentido de um enunciado está diretamente ligado com os efeitos dessa enunciação, de modo que o sentido é mais do que somente um efeito da circunstância enunciativa ou a memória.

Para tratar das questões relativas à designação, Guimarães retorna ao texto de Ducrot (1984) que demonstra como o referente da linguagem não deve ser tratado como objeto por si no mundo.

Ducrot (1984) procura mostrar como o referente da linguagem não pode ser tratado como objeto por si no mundo. Ou seja, o objeto, como exterioridade é constituído de algum modo pela linguagem. O objeto tem sua objetividade constituída pelo fato de várias falas falarem deste objeto. Mas se Ducrot identifica bem os impasses das teorias da referência, não chega a uma solução satisfatória porque não consegue deixar de falar de um objeto que se objetiva pela linguagem e pelas diversas e diferentes falas, sendo delas distinto (Guimarães, 2010, p. 74).

Guimarães explica que a referência particulariza um objeto no mundo, de modo que este objeto é constituído através da linguagem, ou seja, “o objeto tem a sua objetividade constituída pelo fato de várias falas falarem deste objeto.” (Guimarães, 2010, p. 73)

Diria que o objeto é uma exterioridade produzida pela linguagem, mas não se reduz ao que se fala dela, pois é objetivada pelo confronto de discursos. Em que sentido isto se dá? No sentido em que o objeto é constituído por uma relação de discursos. A sua materialidade é este confronto (Guimarães, 2010, p. 74).

Para Guimarães, tanto a relação da designação, quanto a do cruzamento de discursos não é estável e, desta forma, ele ressalta que o cruzamento de discursos não para de designar. Para exemplificar, o autor utiliza-se da expressão “intentona comunista” para demonstrar que a designação é mais do que considerar a relação entre a expressão e um acontecimento, da mesma forma que a história é mais do que um relato do ponto de vista dominante.

Temos que considerar que “intentona comunista” se dá em um acontecimento enunciativo, mesmo hoje, como presença interdiscursiva de uma posição ideológica, sem maiores especificações, liberal-conservadora. Assim, mesmo que um historiador de formação materialista utilize essa expressão, mesmo marcando sua distância em relação ao processo de designação, sua enunciação significa porque nela está o discurso liberal-conservador. Ou seja, não se trata nem de um fato evidente na sua configuração, nem da intenção de quem fala.

Esta designação, ao se instalar no interdiscurso da vida política brasileira silencia, não deixa de significar, nesta medida, outros sentidos do movimento assim designado. Não estou dizendo que esta designação, ao se instituir no léxico brasileiro, instala como lugar de estabilidade referencial um sentido pelo apagamento de outros. A

política do sentido está, assim, na língua, a partir da constituição de sentidos da enunciação (Guimarães, 2010, p. 74-75)

O livro se desenvolve através da união de vários conceitos epistemológicos distintos, mas que são definidos, exemplificados por Guimarães de uma forma objetiva, interligada e que demonstra também os desafios em constituir o campo de investigação da teoria semântica.

Atualmente, o autor define a enunciação distanciando-se dos conceitos discursivos. Para tanto, ele traz a noção de acontecimento e de temporalidade. Para o autor, o acontecimento se constitui como uma diferença em sua própria ordem. “Ou seja, não é um fato novo enquanto distinto de qualquer outro ocorrido antes no tempo. O que o caracteriza é o que o acontecimento temporaliza.” (Guimarães, 2010, apud Guimarães, 2002, p.11).

Destaquemos, aqui, como Guimarães define o acontecimento como o responsável por instalar sua própria temporalidade e se afasta do conceito benvenistiano no qual o tempo da enunciação se constitui pelo locutor ao enunciar. O autor descentraliza o sujeito como agente temporalizador da linguagem e o define como parte de um processo originado pelo acontecimento.

Ou seja, o presente do acontecimento não é, para mim, como quer Benveniste, o tempo no qual o locutor diz eu e enuncia, a partir do qual se organizam um passado (um antes) e um futuro (um depois), constituindo-se assim, a partir do Eu, uma linha de sucessividade. O que quero dizer é que não é o sujeito que temporaliza, é o acontecimento. O sujeito não é assim a origem do tempo da linguagem. O sujeito é tomado na temporalidade do acontecimento (Guimarães, 2010, apud Guimarães, 2002, p.12).

Partamos agora para a constituição do corpus e para a metodologia de análise que empregada em nossa pesquisa.

2.1 Constituição do corpus de pesquisa

Conforme mencionamos anteriormente, faremos a análise de três obras que se relacionam pelo fato de que a primeira delas, “*Crepúsculo*”, de autoria de Stephenie Meyer, ter inspirado a fanfic “*Master of the Universe*”, de autoria de SnowQueen Ice Dragon e essa ter se tornado um livro original chamado “*Cinquenta Tons de Cinza*”, de Erika Leonard James (conhecida popularmente por *E.L James*).

O motivo para a escolha desse corpus de pesquisa é o fato de que a Saga Crepúsculo possui uma grande relevância para a cultura popular mundial, tendo vendido cerca de 160 milhões de cópias pelo mundo e ter sido traduzida para mais de 37 línguas, performando em primeiro lugar na lista dos livros mais vendidos do jornal *The New York Times* por 235 semanas

seguidas, além de suas adaptações cinematográficas terem arrecadado mais de três bilhões de dólares em bilheteria⁵.

Com tanto sucesso, a Saga Crepúsculo também tem grande impacto na produção de fanfics nas plataformas digitais. Com mais de 223 mil ficções escritas por fãs e publicadas na plataforma digital Fanfiction.Net, a Saga Crepúsculo fica em segundo lugar no ranking de obras sobre as quais as pessoas mais escrevem. Vejamos, abaixo, um resumo do livro disponibilizado no próprio site da editora, Intrínseca:

Sinopse 1 - Crepúsculo

Crepúsculo poderia ser uma história comum, não fosse um elemento irresistível: o objeto da paixão da protagonista é um vampiro. Assim, soma-se à paixão um perigo sobrenatural temperado com muito suspense, e o resultado é uma leitura de tirar o fôlego. Um romance repleto das angústias e incertezas da juventude – o arrebatamento, a atração, a ansiedade que antecede cada palavra, cada gesto, e todos os medos.

Isabella Swan chega à nublada e chuvosa cidadezinha de Forks – último lugar onde gostaria de viver. Tenta se adaptar à vida provinciana na qual aparentemente todos se conhecem, lidar com sua constrangedora falta de coordenação motora e se habituar a morar com um pai com quem nunca conviveu. Em seu destino está Edward Cullen.

Lindo, perfeito, misterioso ele é à primeira vista, hostil à presença de Bella – o que provoca nela uma inquietação desconcertante. Ela se apaixona. Ele, no melhor estilo “amor proibido”, alerta: Sou um risco para você. Ela é uma garota incomum. Ele é um vampiro. Ela precisa aprender a controlar seu corpo quando ele a toca. Ele, a controlar sua sede pelo sangue dela. Em meio a descobertas e sobressaltos, Edward é, sim, perigoso: um perigo que qualquer mulher escolheria correr.

Nesse universo fantasioso, os personagens construídos por Stephenie Meyer – humanos ou não – se mostram de tal forma familiares em seus dilemas e em seu comportamento que o sobrenatural parece real. Meyer torna perfeitamente plausível – e irresistível – a paixão de uma garota de 17 anos por um vampiro encantador.

Com direitos vendidos para mais de 40 países e para o cinema, Crepúsculo chegou às telas em 2008, em filme assinado pelos produtores de O Diabo Veste Prada, protagonizado por Robert Pattinson e Kristen Stewart e dirigido por Catherine Hardwicke.

(Crepúsculo – Intrínseca. Disponível em: <<https://intrinseca.com.br/livro/crepusculo/>>.

Acesso em: 12 abr. 2025.)

⁵ SOUZA, Jaiane. **”Crepúsculo”, o retorno: entenda por que a saga fez tanto sucesso**. 2020. Disponível em: <https://culturadoria.com.br/crepusculo-o-retorno-entenda-por-que-a-saga-fez-tanto-sucesso/>. Acesso em: 23 dez. 2024.

E, assim, inspirada nos personagens de “Crepúsculo”, foi publicada a fanfic “Master of the Universe”, uma história que trazia os personagens Edward e Bella em contextos bastante diferentes do romance adolescente entre uma humana e um vampiro. O resumo da história agora só está disponibilizado nos arquivos digitais dela e no Google Books, conforme vemos abaixo:

Sinopse 2 – Master of the Universe

Bella Swan é convocada para entrevistar o enigmático e recluso Edward Cullen, multimilionário CEO de sua empresa. É um encontro que mudará sua vida de forma irrevogável, levando-a a reinos obscuros de desejo. A trilogia Cinquenta Tons foi desenvolvida a partir de uma série de fanfics de Crepúsculo originalmente intitulada Master of the Universe e publicada episodicamente em sites de fanfics sob o pseudônimo “Snowqueen's Icedragon”. A obra apresentava personagens batizados em homenagem aos personagens de Crepúsculo de Stephenie Meyer, Edward Cullen e Bella Swan.

Master of the Universe. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books/about/Master_of_the_Universe.html?id=silYngEACA-AJ&redir_esc=y>. Acesso em: 12 abr. 2025.

Semelhantemente à obra original, a fanfic fez tanto sucesso entre os fãs que foi excluída das plataformas digitais e publicada, com modificações, como uma trilogia original chamada de “*Cinquenta Tons de Cinza*”, vendendo quase 20 milhões de cópias no mundo todo e sendo considerado o romance britânico mais vendido na história⁶. Além disso, a trilogia também foi adaptada para o cinema e obteve uma bilheteria de mais de 570 milhões de dólares. Segue abaixo o resumo do livro:

Sinopse 3 – Cinquenta Tons de Cinza

Quando Anastasia Steele entrevista o jovem empresário Christian Grey, descobre nele um homem atraente, brilhante e profundamente dominador. Ingênua e inocente, Ana se surpreende ao perceber que, a despeito da enigmática reserva de Grey, está desesperadamente atraída por ele. Incapaz de resistir à beleza discreta, à timidez e ao espírito independente de Ana, Grey admite que também a deseja – mas em seus próprios termos.

Chocada e ao mesmo tempo seduzida pelas estranhas preferências de Grey, Ana hesita. Por trás da fachada de sucesso – os negócios multinacionais, a vasta fortuna, a amada família -, Grey é um homem atormentado por demônios do passado e consumido

⁶ NOTÍCIAS, G1 - Portal de. “**Cinquenta Tons de Cinza**” é romance britânico mais vendido da história. 2012. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/08/cinquenta-tons-de-cinza-e-o-romance-britanico-mais-vendido-da-historia.html>. Acesso em: 23 dez. 2024.

pela necessidade de controle. Quando eles embarcam num apaixonado e sensual caso de amor, Ana não só descobre mais sobre seus próprios desejos, como também sobre os segredos obscuros que Grey tenta manter escondidos...

Romântica, libertadora e totalmente viciante. Uma história que vai dominar a atenção do leitor até a última linha.

Cinquenta tons de cinza – Intrínseca. Disponível em: <https://intrinseca.com.br/livro/cinquenta-tons-de-cinza/>.

Desta forma, amparando-nos na semântica-enunciativa pretendemos analisar, os nomes dos personagens principais das três obras utilizando os conceitos de reescrituração e de Domínio Semântico de Determinação (DSD), de Eduardo Guimarães (2007). Além disso, também por meio destes conceitos de reescrituração de Guimarães (2007) analisaremos as características físicas e psicológicas desses personagens. Deste modo, buscamos entender o que se repete, o que se singulariza e que novos sentidos e significados são gerados a partir da maneira como esses personagens são designados e reescritos nessas histórias. Com isso, olhamos para uma categoria literária muito importante em obras literárias: a construção dos sentidos dentro dos personagens, essa análise também sustentará as nossas conclusões sobre autoria.

Importa-nos ressaltar que tudo isso será tratado com base nos conceitos de Cena Enunciativa, já explicada no capítulo de fundamentação teórica deste trabalho. Desta forma, vejamos como Guimarães (2007) define no livro “**A palavra – forma e sentido**” os conceitos de reescrituração e de domínio semântico de determinação (DSD), fundamentais para amparar todo nosso trabalho de análise.

2.2 Reescrituração

De acordo com o autor, o processo de reescrituração coloca em operação o que ele chama de “operação de predicação”, na qual através do ato enunciativo, uma expressão se liga a outra de diversas formas, conforme excerto abaixo:

Não se trata aqui da relação da predicação entendida como própria do enunciado, da sentença, da frase. Trata-se de uma operação pela qual, no fio do dizer, uma expressão se reporta a outra, pelos mais variados procedimentos. Ou por negar a outra, ou por retomá-la, ou por redizê-la com outras palavras, ou por expandi-la ou condensá-la, etc (Guimarães, 2007, p.84).

Guimarães explica ainda que a reescrituração pode acontecer de diversas maneiras como por repetição, substituição, elipse, expansão, condensação e definição. Para exemplificar cada

uma dessas modalidades, ele utiliza um texto da reportagem “Operação Sanguessuga – Moderna máfia do orçamento”, através da qual demonstra como ocorrem essas reescrituras. O primeiro exemplo é o da **Repetição**, na qual o autor explica que o título da matéria “Operação Sanguessuga” é retomado inteiramente por “Operação sanguessuga” e “empréstimo” é retomada por “empréstimo”.

No parágrafo seguinte, Guimarães explica a modalidade de reescritura por Substituição na qual a expressão “máfia do orçamento” é reescriturada e substituída pela expressão “quadrilha”. Ao falar sobre a reescritura por Elipse, ele exemplifica a frase: “agentes da polícia federal já se posicionavam diante do Ministério da Saúde. Aguardavam Maria da Penha Lino” na qual o termo “agentes da polícia federal” é omitido no enunciado seguinte.

Na modalidade de Expansão, o autor descreve que um dos parágrafos do texto da reportagem é retomado para expandir/ampliar o título dela. O exemplo dado para entendimento dessa modalidade é o fato de que “Maria da Penha Lino” é retomada por “assessora especial do ministro”.

Já na condensação, Guimarães explica que, na verdade, um termo é responsável por condensar/sintetizar toda a narrativa realizada anteriormente. Além disso, há também a modalidade de **reescrituração por definição**, na qual um termo é reescriturado para ser definido.

O autor lembra que esses procedimentos de reescrituração podem ocorrer tanto por sinonímia, na qual uma palavra possui o mesmo sentido que outra, quanto por especificação.

Um ponto que destacamos da formulação teórica de Guimarães e que muito nos interessa no desenvolver de nossa pesquisa é o fato de que o autor define que o procedimento de reescrituração é responsável por ligar elementos de um texto com outros elementos do mesmo texto, mas também por realizar essa ligação com outros textos. Isso porque nossos objetos de análise, na verdade, são textos diferentes, escritos por autoras diferentes e que, ao mesmo tempo, ao serem retomados acabam criando novos sentidos, justamente como diz o autor: “Este processo produz sentido na medida em que ao retomar alguma expressão faz com que ela signifique de outro modo” (Guimarães, 2007, p.87).

Desta forma, a reescrituração é um processo extremamente importante para nosso procedimento de análise, pois é através dessa retomada sobre o já dito que se cria um novo sentido, um novo significado para o qual não havia se deslocado o olhar anteriormente.

2.3 Seleção dos excertos: método de sondagem e noção de recorte

Em continuidade, no capítulo cinco do livro **“Semântica, enunciação e sentido”** (2018), Guimarães demonstra os procedimentos de análise muito importantes para a reescrituração e que serão utilizados em nosso trabalho. O autor explica o conceito de acontecimento da enunciação, através do qual há o agenciamento do falante como lugar de enunciação por meio do agenciamento político que organiza esses lugares de enunciação, conforme vemos no excerto abaixo:

Este agenciamento enunciativo produz textos que integram enunciados. Os enunciados significam por esta relação de integração aos textos. Esta relação de integração se configura por dois modos de relação fundamentais: o de articulação e o de reescrituração (Guimarães, 2018, p. 75).

A partir deste ponto, Guimarães toma a sondagem, termo atribuído a Starobinski (1989, p.9), como procedimento geral de trabalho de análise. O autor define a sondagem como um procedimento que se concentra em “encontrar um enunciado, em um recorte do acontecimento de enunciação, e explorar este enunciado enquanto elemento deste recorte e assim integrado ao texto que se recorta” (Guimarães, 2018, p. 76).

Ele explica que cada sondagem pode estar ligada a outras sondagens e que essas podem demonstrar a carência de alteração ou atualização na análise em questão.

Guimarães então retoma a noção de recorte, estabelecida por Eni Orlandi (1984), na qual ela define que: “o recorte é uma unidade discursiva. Por unidade discursiva entendemos fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação. Assim um recorte é um fragmento da situação discursiva.” (Orlandi, 1984, p.14, apud Guimarães, 2018, p. 77).

Desta forma, o autor reforça que o recorte não diz respeito a uma sequência qualquer, mas sim a um fragmento de linguagem-e-situação, conforme vemos abaixo:

O recorte coloca, no próprio procedimento de análise, o exterior constitutivo do elemento linguístico. Do ponto de vista de nossa análise enunciativa, julgamos poder dizer, reconfigurando esta noção ao domínio dos estudos enunciativos, que o recorte é um fragmento do acontecimento da enunciação. Guardando o principal da definição inicial produzida no domínio da análise de discurso, o recorte não é simplesmente uma sequência. Pelo recorte das formas linguísticas aparecem como correlacionadas em virtude de terem uma mesma relação com o acontecimento, independentemente da posição na sequência (Guimarães, 2018, p. 77).

Em nossas análises, também nos utilizaremos do método de sondagem e dos recortes de excertos específicos para fazermos as paráfrases necessárias às nossas reescriturações. A paráfrase é importante para o nosso trabalho porque não se reduz a uma repetição com outras palavras, mas é um mecanismo de produção e circulação de sentidos. Ao parafrasear, não se diz exatamente a mesma coisa, mas se diz de outro modo, o que evidencia o funcionamento do sentido enquanto efeito do discurso.

A paráfrase nos permite observar como um mesmo discurso pode ser reescrito, ressignificado ou reinscrito em outras formações discursivas, e nos mostra quais deslizamentos de sentido ocorrem a partir das posições ideológicas dos sujeitos e do trabalho do interdiscurso.

Em continuidade à explicação sobre o método de sondagem, Guimarães diz que este se define por “eleger” enunciados decisivos a serem estudados a partir de uma pergunta, de uma questão, e em seguida proceder a uma descrição e análise de seu funcionamento, lançando mão de categorias semântico-enunciativas.” (Guimarães, 2018, p.77).

O autor pauta que não é uma grande quantidade de recortes que permitirá grandes avanços na análise, mas sim o olhar do analista para investigar recortes com enunciados contundentes para a construção da análise pretendida. Ele ressalta que a pergunta de pesquisa é a grande responsável por orientar o trabalho.

Conforme avança no texto, Guimarães aborda os modos de relação por reescrituração em que explica que “a reescrituração coloca em funcionamento uma operação enunciativa fundamental na constituição do sentido dos enunciados. [...] operação enunciativa de atribuição de sentido (determinação semântica).” (Guimarães, 2018, p. 86).

O autor reforça que os modos de significar a reescrituração podem ocorrer de diversas formas de relação por reescrituração. Porém, ele define que esses modos não são restritos a nenhuma reescrituração específica. “Pode-se ter especificação numa substituição ou numa condensação, assim como a substituição pode ser por sinonímia ou por especificação e a expansão pode ser por desenvolvimento, por exemplo” (Guimarães, 2018, p.93).

Em seguida, ele retoma a conceituação já estabelecida em seu livro de 2007, explicando que a reescrituração produz sentidos novos à medida em que retorna a enunciados já ditos. No entanto, quando fala sobre esse processo, Guimarães menciona a simetria e a transitividade, também inerentes ao processo de reescrituração, conforme vemos abaixo:

Desta maneira o processo de reescrituração constrói o sentido de palavras e de expressões linguísticas, em virtude do próprio processo com que se dá. O que é fundamental é que uma retomada se faz não como remissão ao mesmo, mas, ao contrário, ao se fazer, faz significar algo que não estava significado. Por outro lado, a reescrituração apresenta as características da simetria e da transitividade. Ou seja, se B reescritura A e C reescritura B, então C reescritura A (transitividade). Por outro lado, se B reescritura A, também A reescritura B (simetria) (Guimarães, 2018, p.94).

O domínio, portanto, seria o resultado da análise das reescriturações e determinações. É a partir do domínio que seu resultado nos mostra o que a palavra analisada designa no texto. Vejamos, agora, como Eduardo Guimarães aborda o Domínio Semântico de Determinação (DSD) em seu livro “A Palavra: Forma e Sentido”, de 2007.

2.4 Domínio semântico de determinação (DSD)

Para o autor, a produção da significação acontece pela anunciação e no acontecimento da enunciação. É a partir disso que Guimarães explica como o estudo do sentido de palavras está intrinsicamente ligado ao estudo das relações de sentido pela qual é possível investigar questões de sinonímia, homonímia ou ambiguidade, conforme destacamos:

É comum que o estudo destas relações de sentido sejam tomadas referencialmente. Deste ponto de vista, sinônimas são expressões que se referem aos mesmos objetos ou ao mesmo estado de coisas no mundo; homônimas são expressões cujo significante é o mesmo, mas que se referem a coisas ou estados de coisas diversos; a hiperonímia é a relação segundo a qual uma expressão se refere a todas as coisas que são referidas por seus hipônimos, etc. Por outro lado polissêmico, é o elemento linguístico que tem mais de um sentido, enquanto a ambiguidade considera que uma expressão tem, enquanto elemento da língua, mais de um sentido, e que o uso da expressão lhe especifica um deles (Guimarães, 2007, p.77).

Guimarães explica que a semântica não pode deixar de tomar como ponto de partida a análise da relação das palavras com o que está no exterior delas, o que ele define como uma construção própria da linguagem. É a partir deste ponto que o autor começa a conceituar a determinação, demonstrando que, apesar de a relação entre determinante e determinado ser um dos primeiros pensamentos a vir à mente diante da enunciação da palavra, ela se distingue da relação de predicação que existe entre um sintagma verbal com um ou mais sintagmas nominais, pelo qual ele salienta a proximidade entre o determinar e o predicar:

Queremos com isso ressaltar a proximidade entre determinar e predicar, notadamente se deixarmos de considerar esta relação como específica das relações no interior dos enunciados. De um certo modo, podemos dizer que, semanticamente, toda relação de predicação é, em certa medida, pelo menos, uma relação de determinação e vice-versa. A diferença entre uma e outra se dá pela conexão do sintático com o semântico (Guimarães, 2007 p. 78).

Neste momento, o autor descreve como a relação de determinação acontece, demonstrando que: “se x determina y é porque y é determinado por x. Ou seja, não há nada numa expressão x que seja necessariamente um determinante para y. Esta relação é construída enunciativamente” (Guimarães, 2007, p. 78).

Os exemplos de Guimarães para demonstrar mais sucintamente como ocorre a determinação são diversos. O primeiro deles é o enunciado “A casa é amarela”, no qual ele elucida que amarela é definida como aquilo que determina a casa, enquanto a casa é determinada por amarela. Desta forma, o autor delinea o seguinte pensamento: “Não há nada na natureza da expressão amarelo que a especifique como determinação para casa. Não há relação de determinação sem que ela seja nas duas direções e construída na enunciação” (Guimarães, 2007, p.79).

Outro exemplo dado pelo autor é o enunciado: “O Homem mortal adoece muito”, no qual ele explica que “mortal” seria uma característica dos seres humanos. A partir disso, ocorreria uma diferença entre a determinação e a predicação, já que a semântica formal

analisaria que a significação mortal não é necessária a homem. Assim, o autor sucintamente explica que ainda que o predicado “mortal” complemente o sentido de “homem”, não é possível afirmar que o enunciado garanta a existência de homens imortais.

E isto reforça o que dissemos antes: uma expressão determina outra na medida em que esta se apresenta como por ela determinada pela enunciação. Isto, por outro lado, levaria a pensar como o processo enunciativo constrói a língua. De outra parte, na “língua” em que o enunciado funcionar, o sentido de mortal será determinado por doença e o de mortal, não (Guimarães, 2007, p.79).

De acordo com Guimarães é preciso levar em consideração o fato de que as palavras significam através das relações de determinação semântica que são instituídas a partir do acontecimento enunciativo, de maneira a serem designadas através da forma como se relacionam com outras palavras no mesmo texto. Assim, ele explica que definir o sentido de uma palavra é também instituir seu DSD, o que só pode ocorrer por meio da análise do comportamento da palavra nos textos em que ela aparece.

O autor separa, portanto, um espaço para descrever como é realizado o procedimento de domínio semântico de determinação (DSD) dentro de um corpus de análise.

Nesta medida um DSD é uma análise de uma palavra. Ele representa uma interpretação do próprio processo de análise e deve ser capaz de explicar o funcionamento do sentido da palavra no corpus especificado (um texto, um conjunto de texto, etc). Deste modo, não consideramos de antemão nenhuma realidade a que as palavras se reportam. [...] É preciso observar, no entanto, que embora não se considere de antemão nenhuma realidade a que as palavras se reportam, há um real que a palavra signifique. E as palavras têm sua história de enunciação. Elas não estão em nenhum texto como um princípio sem qualquer passado (Guimarães, 2007, p. 81).

Para tratar do sentido de designação, Guimarães traz à tona o fato recorrente de muitas vezes as palavras referência e designação estarem atreladas como sinônimas em diversas disciplinas e, em decorrência disso, o autor intenta a fazer a distinção entre elas, definindo a designação como “uma relação linguística de sentido enquanto exposta ao real” (Guimarães, 2007, p. 81). Já a referência é “uma particularização de algo, em certas condições, [...] o que é referido é aquilo que é particularizado por uma enunciação” (Guimarães, 2007, p. 82).

O autor ressalta que a partilha do real é formada pela maneira como a relação entre as palavras é produzida por meio da enunciação e, assim, explica que: “o DSD de um nome é o que o nome designa” (Guimarães, 2007, p. 82), ou seja, é primordial que ao investigar o sentido verifique-se como a palavra é inserida no ponto de análise.

Consideremos que a unidade de análise é o enunciado em que as palavras ocorrem. Por outro lado, consideramos que o enunciado se caracteriza por integralizar um texto. E isto tem um significado particularmente forte e específico, na medida em que definimos o texto como uma unidade de significação integrada por enunciados. Ou seja, não pensamos a existência de enunciados senão na medida em que uma certa sequência, com características específicas, que faz dela um enunciado, integra um texto (Guimarães, 2007, p.82).

É assim que o autor consegue chegar a um ponto fundamental da discussão: a relação entre enunciado e texto. Contrariando as afirmações que definem texto como um conjunto de

enunciados, Guimarães entende e define texto como uma integração entre enunciado e texto, no qual se apropria do conceito exposto por Benveniste (1966).

No capítulo seguinte, iniciaremos a análise dos nomes e das características físicas e psicológicas dos personagens principais das obras em análise.

3 ANÁLISE DOS NOMES E DAS CARACTERÍSTICAS FÍSICAS E PSICOLÓGICAS DOS PERSONAGENS

3.1 O nome próprio

O ponto de partida de nossa análise será os nomes das personagens que têm fundamental importância para dar sentido a essas figuras enunciativas. O primeiro nome a ser analisado é o nome próprio da personagem principal da obra “Crepúsculo”, Isabella Swan.

Para tanto, trazemos uma discussão realizada por Eduardo Guimarães no capítulo II do livro “Semântica do acontecimento”, no qual ele se dedica a discutir acerca do nome próprio de pessoa. O autor começa o capítulo explicando sobre os paradigmas que se envolvem na relação nome/coisa pela qual seria possível ter “um nome singular para um objeto singular”.

O autor inicia o texto abordando o funcionamento morfossintático dos nomes próprios e utiliza como exemplo alguns nomes de personalidades famosas na sociedade brasileira, como “Getúlio Dornelles Vargas”, “João Belchior Marques Goulart”, “Antonio Candido de Melo e Souza”, entre outros. A partir disso, ele explica que é comum que as nomeações sejam constituídas através do nome e sobrenome, havendo uma separação entre essas duas classes. Guimarães observa, portanto, que os nomes próprios dados a pessoas são constituídos por um sobrenome que determina um nome (grifo nosso). No caso de nossa análise, o sobrenome Swan determina o nome próprio **Isabella**, uma determinação interna, que significa que a personagem é pertencente à família **Swan** e, portanto, carrega este sobrenome, conforme explica Guimarães no trecho abaixo:

Há que se considerar aqui que nome e sobrenome podem ter uma relação de determinação interna através de um procedimento de aposição de um nome ou sobrenome ao outro. Voltemos à determinação do nome pelo sobrenome. Ela diz que este João Belchior é um Marques Goulart. É da Família Marques Goulart. Ou seja, o funcionamento do nome próprio de pessoa é construído por uma determinação. (Guimarães, 2002, p.34)

Para Guimarães, a questão do funcionamento do nome próprio defronta-se com a necessidade da busca por unicidade, de maneira que é parte do processo de identificação social do que se nomeia. O autor explica que o funcionamento do nome ocorre no processo de subjetivação e se torna também uma questão do sujeito. Assim, o nome Isabella é particularizado pela relação de determinação que é feita com o sobrenome em questão, e, ao mesmo tempo, constitui-se a identidade deste sujeito: é como se fosse dito que é a “Isabella que pertence à família Swan”.

Ele aborda a questão legal, a obrigação paterna de nomear a criança recém-nascida para que esta se torne um sujeito para o Estado, um cidadão para o país e, assim, tenha uma identificação perante a sociedade, conforme ele nos diz:

Dar nome é, assim, identificar um indivíduo biológico enquanto indivíduo para o Estado e para a sociedade, é torná-lo como sujeito. Deste ponto de vista, ganha interesse o funcionamento determinativo da construção do nome próprio de pessoa. [...] É colocá-lo na sociedade com uma identificação (Guimarães, 2002, p.36).

No caso da nomeação de personagens de livros, não há, por exemplo, a questão da obrigação paterna ou jurídica de tornar o indivíduo um sujeito para o Estado. Este funcionamento pode ou não ser representado numa obra de ficção se isto for relevante para a história.

No entanto, há para o locutor-autor⁷ a necessidade de identificar seus personagens dentro da narrativa e, conseqüentemente, a necessidade de empregar sentidos a este nome que estejam de acordo com a história.

Embora esse processo pareça derivar de uma escolha, como por exemplo: “escolher o nome de um recém-nascido”, “escolher o nome de um personagem”, Guimarães defende que a “origem” dessa escolha não é nem a figura do locutor-pai (lugar social) nem a figura do enunciador-individual (lugar de dizer). O Locutor se representa como um enunciador-contemporâneo” (Guimarães, 2002, p.36). Ou seja, há um acontecimento específico no ato de nomear que traz à tona memoráveis de nomes específicos para determinada época, mesmo que o sujeito ao nomear não esteja consciente das influências que o fizeram tomar tal decisão.

O processo que envolve o ato enunciativo da nomeação, portanto, não seria algo singular, mas diria respeito a outros lugares de dizer, a uma pluralidade de enunciações. O locutor-autor, ao escolher um nome para seu personagem, o faz de um lugar social de dizer, isto é, rememorando sentidos específicos, talvez, sem se dar conta disso.

No livro “Nomes próprios de pessoa: introdução à antroponímia brasileira” (2020), o autor Eduardo Tadeu Roque Amaral e a autora Márcia Sipavicius Seide explicam que a onomástica é um estudo dedicado a analisar os diferentes aspectos gramaticais e etimológicos dos nomes próprios em diferentes áreas do conhecimento, como linguística, história, antropologia, etc. Porém, esse interesse têm uma longa trajetória que está diretamente ligada ao início da história humana.

O interesse pelos nomes próprios pode ser encontrado em mitos, lendas e textos literários criados há milhares de anos. São várias as passagens bíblicas em que os autores se preocupam em explicar a origem de determinados nomes. No livro de Gênesis, explica-se o nome da cidade de Enoque: “E conheceu Caim e sua mulher, e ela concebeu, e deu à luz a Enoque; e ele edificou uma cidade, e chamou o nome da

⁷ Estamos utilizando a nomenclatura das figuras da cena enunciativa do livro *Semântica do Acontecimento* de 2002.

cidade conforme o nome do seu filho Enoque” (Gênesis, 4,17). De forma semelhante, vincula-se o nome Pedro ao significado de ‘pedra’ em Mateus (16,18): “Pois também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela.” (Amaral, Seide, p.32, 2020).

Os autores pontuam que, ao longo dos séculos, os nomes bíblicos ou ligados ao cristianismo têm sido especificamente mais escolhidos do que outros nomes que não possuem essa origem etimológica, comportamento esse que não se alterou ao longo das décadas. Além disso, eles explicam que os nomes próprios “são caracterizados por serem usados para fazer referência a um ser único, sem indicar uma característica própria do ser referenciado e devem ser grafados com letra inicial maiúscula.” (Amaral, Seide, p.69, 2020).

Em continuidade, o livro aborda ainda a teoria descritivista (teoria do sentido) que defende que o nome próprio é constituído de sentido e que é a partir desse sentido que os nomes podem desempenhar o papel referencial. O filósofo alemão Gottlob Frege é considerado o autor pioneiro desta teoria e seu trabalho “Sobre o sentido e a referência” (FREGE, 1892 [2009]), tem sido inspirador para outros autores. Inicialmente, é necessário esclarecer que os nomes próprios, para ele, relacionam-se aos chamados termos singulares e incluem tanto os nomes próprios ordinários, quanto as descrições definidas. Em seu trabalho, o autor considera como nomes próprios palavras ou outros signos que designam um objeto singular. De acordo com Frege: “Um nome próprio (palavra, sinal, expressão) expressa seu sentido e designa ou refere-se à sua referência. Por meio de um sinal expressamos seu sentido e designamos sua referência (FREGE, 1892[2009], p.136). Observa-se, desse modo, que os nomes próprios, não são diferentes das descrições definidas (Amaral, Seide, p.138, 2020).

Os autores trazem ainda uma outra citação de Frege (1892), na qual ele destaca que o nome deve possuir, no mínimo, um sentido para ser considerado nome, já que caso contrário seria considerado como uma sequência vazia de ondas. Para casos de nomes científicos, por exemplo, seria exigido também o significado.

Em nosso caso, vamos considerar a nomeação como um processo sócio-histórico que, no acontecimento enunciativo da obra analisada, ao recortar certos memoráveis, produz efeitos de sentidos específicos no presente do acontecimento da história, que colaboram para a construção dos personagens.

3.2 O nome próprio dos personagens principais de “*Crepúsculo*”, “*Master of the Universe*” e “*Cinquenta Tons de Cinza*”: uma análise da temporalidade do acontecimento enunciativo

3.2.1 *Isabella Marie Swan (Crepúsculo)*

No caso da análise do nome *Isabella Marie Swan*, verificamos no livro “**A Dictionary of First names**” (Hanks, 2007) que o primeiro nome “*Isabella*” é a forma italiana e espanhola do nome “*Isabel*”, derivado do nome hebraico *Elisheba* e significa “consagrada a Deus”. O

segundo nome “*Marie*”, seria uma variação francesa e dinamarquesa do nome “*Maria*”, também de origem hebraica, e representaria uma pessoa “escolhida por Deus” ou “amada por Deus”.

Façamos uma ressalva de que, durante todos os apontamentos sobre os significados etimológicos dos nomes dos personagens, continuaremos utilizando como fonte o *Dictionary of First Names*.

Nesse sentido, não se pode ignorar a construção histórica religiosa do sentido dado ao nome, visto que na histórica bíblica, Maria é o nome da mulher virgem escolhida por Deus para gerar seu único filho que traria a salvação à humanidade, o que rememora uma questão bastante marcante para a construção do nome da personagem.

Ainda que o nome completo da personagem seja Isabella Marie Swan, a jovem é mais frequentemente chamada somente de Isabella Swan ou, até mesmo, de Bella Swan. Este processo é explicado por Guimarães como parte do desenvolvimento social do indivíduo a partir de outros lugares de enunciação que permitem a renomeação do sujeito que foi nomeado previamente do lugar social familiar, do Estado, ou seja, há um segundo acontecimento que modifica o primeiro, conforme recorte abaixo:

Deste modo o nome que é dado no lugar do pai é alterado no processo da vida social em que o indivíduo está e acaba por se reduzir, modificar. Por exemplo, Antônio Cândido de Melo e Souza torna-se Antônio Cândido por um trabalho enunciado e sobre a enunciação inicial que registrou um nome para a pessoa. A mesma coisa se dá para Maximino de Araújo Maciel que se torna Maximino Maciel. São outros lugares de enunciação que renomeiam o que se nomeou do lugar do pai. Este jogo de enunciar a partir de outras enunciações refaz a temporalidade do primeiro acontecimento, exatamente por tomá-lo diretamente do rememorado que o presente do segundo acontecimento modifica (Guimarães, 2002, p.38).

Guimarães explica que, apesar dos motivos pelos quais o sujeito foi nomeado com determinado nome, é a história de enunciações que constitui os sentidos para o nome daquela pessoa, esse percurso não é homogêneo, ou seja, não é o mesmo para todas as pessoas. O autor explica como a unicidade se representa como um efeito da temporalidade:

Na medida em que o acontecimento em que fala um enunciador-coletivo tem como passado a enunciação de um locutor-pai, a unicidade se representa como efeito da temporalidade do acontecimento. Esta memória coloca uma relação um pai/um filho/um nome. Ou seja, a unicidade é um resultado da não unicidade de um nome para a mesma pessoa. É porque a nomeação de uma pessoa não unívoca, ou seja, uma pessoa não tem no processo de sua vida social um único nome, que o nome próprio de pessoa acaba por mostrar-se como funcionando univocamente. É o trabalho de uma enunciação segunda sobre a enunciação da paternidade pelo Estado que desfaz a relação de determinação entre o nome e o sobrenome (Guimarães, 2002, p.39).

Assim, há o que se chama de “necessidade para o funcionamento da linguagem”, no qual a designação deve produzir uma unicidade. Ou seja, ao nomear uma criança, há a intrínseca necessidade de que este nome seja único, ainda que seja de conhecimento geral o fato de que não há tamanha singularidade no mundo.

Isto leva a considerar o fato de que o funcionamento do nome próprio de pessoa, na nossa sociedade, inclui uma hipótese de unicidade que não tem, no entanto, procedimentos de diferenciação suficientes a não ser no interior de cada família, ou seja, o nome próprio funciona como se fosse único, embora não o seja. E a não unicidade se dá pelo cruzamento de lugares enunciativos diferentes que levam à nomeação: o da corporação, o coletivo, o da atualidade etc., relacionados com uma história de enunciação que vai afetando o nome (Guimarães, 2002, p.40).

A nomeação é, desta forma, um importante processo para identificação social e é o que permite que o indivíduo se reconheça na sociedade, na própria família, no grupo de amigos. Os significados inerentes a este nome, no final das contas, se desvanecem, já que é a vivência social a responsável por interpelar os sentidos a este sujeito.

No entanto, o funcionamento do nome próprio no universo ficcional seria diferente? Poder-se-ia considerar que o significado do nome, seja o significado etimológico, literal, denotativo, sejam os sentidos que são rememorados por este nome fazem parte da construção da identidade do personagem?

Quando mudamos o objeto da nomeação – não mais uma criança e sim um personagem de uma narrativa ficcional – tais significados ganham maior relevância e podem contribuir para que a análise da história seja mais contundente.

Neste sentido, voltemos à análise do sobrenome Swan. Ele determina o nome Isabella Marie e rememora um sentido muito presente no inconsciente social. Ora, a palavra Swan vem do inglês e significa “Cisne”, figura essa que tem sido utilizada ao longo de vários séculos como metáforas em fábulas e contos de fada. Como no caso do “Lago dos Cisnes”, no qual as mulheres enfeitiçadas são transformadas nas aves durante o dia e retornam à forma humana à noite. O cisne, portanto, assume uma representação de beleza, delicadeza, mas também de transformação.

Fazendo um paralelo à história de “Crepúsculo”, semelhantemente à personagem Odette, de “Lago dos Cisnes”, a personagem Bella Swan passa por um intenso processo de transformação quando se apaixona por Edward Cullen. Isso porque ela escolhe deixar sua figura humana para trás e se tornar imortal como vampira, vivendo entre o mundo humano e o sobrenatural.

Além disso, a personagem Odette é uma prisioneira de uma maldição e só pode viver seu amor com Siegfried a partir da tragédia e do sacrifício. Outro ponto bastante interessante é a dualidade do Cisne Branco com o Cisne Negro, isso porque a personagem do conto tem dupla personalidade e, enquanto Odette é o cisne branco, representado pela pureza, Odile é o cisne negro e representa a sedução, a obscuridade. Em “Crepúsculo”, Bella Swan tem uma construção inicial muito focada em sua timidez, vulnerabilidade, inexperiência e, até mesmo, em sua pureza, tal como um cisne branco.

Porém, a personagem assume o poder, desejo e controle sobre sua própria história ao se tornar uma vampira e adentrar um mundo sobrenatural e obscuro. Vemos, portanto, como o sobrenome “Swan” traz uma conexão importante à outros memoráveis. Bella e Odette vivem entre dois mundos, entregam-se a determinados tipos de amores com consequências irreversíveis e vivendo dualidades muito similares: vida e morte, humano e mítido, vulnerabilidade e poder.

Esse sobrenome também rememora uma fábula muito popular entre as crianças, como a história do Patinho Feio, um conto sobre um pequeno patinho que, ao nascer diferente de todos os outros de sua ninhada, foi rejeitado pela própria família e, sofrendo com o desprezo, fugiu em busca de outros que fossem semelhantes a ele e o recebessem. Após inúmeras rejeições de patos de outras espécies, o patinho desajeitado e com a plumagem acinzentada se transformou em um lindo cisne branco, repleto de plumas alvas e com um elegante pescoço longo encontrando seu caminho junto de outros cisnes gentis.

Ao final da jornada, o patinho percebeu que jamais havia sido aceito pelos outros patos porque, afinal de contas, não era um pato, mas um cisne, o mais lindo de sua espécie.

Desta forma, ao refletirmos sobre o enredo de “Crepúsculo”, relembremos a trajetória de Bella Swan que, desde o princípio, relata seu sentimento de inadequação diante de outras pessoas, suas questões de inseguranças que são constantemente relatadas no decorrer de sua narração. Além disso, ressaltamos a maneira como, nos livros seguintes da Saga “Crepúsculo”, Isabella pede a Edward por diversas vezes que a transforme em vampira, já que, além de enxergar a criatura vampírica quase como uma divindade, ela também demonstra insatisfação com sua condição de fragilidade humana e com o processo de envelhecimento.

Há, desta forma, uma certa aversão da personagem em perder seus traços joviais e um fascínio pela ideia da juventude eterna, que frequentemente está atrelada à ideia de beleza eterna.

Pensemos também no fato de que ao longo da narrativa a personagem reafirma diversas vezes sua predileção por ser chamada pelo apelido, Bella que tem origem italiana e significa “linda”, tanto nesse idioma, quanto no espanhol.

Um memorável que pode ser rememorado é o fato de que Bela é o nome da protagonista de um dos maiores clássicos de animação da Disney, “A Bela e a Fera”, que conta a história de uma jovem inteligente e curiosa que se sente deslocada em meio a seus vizinhos por ser diferente deles.

Em uma viagem para uma floresta, o pai de Bela se perde e encontra um castelo misterioso, onde é aprisionado por uma Fera. A protagonista decide resgatá-lo e se oferece para

ficar no lugar dele, sendo prisioneira da Fera e, posteriormente, conquistando seu coração e fazendo-o voltar a ser um príncipe encantado.

Novamente, retomamos ao enredo de “Crepúsculo””, no qual desta vez, olhando não somente para a personagem Bella, mas para a configuração de seu relacionamento com Edward, um vampiro sedento por sangue que se dispõe a contrariar a própria natureza monstruosa para proteger a vida e, principalmente, a alma da protagonista, tamanha a intensidade do amor entre os dois.

Dizemos, portanto, que alegoricamente o enredo de “Crepúsculo” talvez rememore um romance proibido que, na verdade, faz parte do imaginário infantil tradicional há décadas. Relembremos as considerações de Eni Orlandi (2005) sobre os diversos tipos de repetição e pensemos em como a história romântica de Bella e Edward repete um enredo de um amor regenerador, proibido e que já foi contado diversas vezes, mas ainda atrai o mesmo público que o assistiu outras vezes.

Há elementos centrais como a luta entre o bem e o mal, a paixão proibida, e a inocência e respectivo heroísmo da mocinha em intentar regenerar seu par romântico, apesar de todos os aspectos negativos inerentes a ele. Há, ao final de tudo, um desfecho feliz e uma reafirmação de que o amor vale a pena.

Ressaltamos aqui um ponto importante: os sentidos dos memoráveis dos nomes e as próprias histórias lembradas pelos acontecimentos dos enredos são atualizados e ressignificados no modo pelo qual os personagens são designados no decorrer da trama. Metaforicamente, portanto, há uma grande teia de significados que se relacionam entre si e permitem sentidos diversos.

Para Guimarães é no processo de nomeação e através do nome próprio que as pessoas são designadas. “As pessoas não são pessoas em si. O sentido do nome próprio lhes constitui, em certa medida. O sentido constitui o mundo que povoamos” (Guimarães, 2002, p. 41).

E, se o sentido constitui o mundo que povoamos e é o principal responsável por constituir quem somos como sujeitos nas sociedades em que habitamos, não podemos ignorar os sentidos atribuídos ao nome da personagem Isabella Swan em “Crepúsculo” e em “Master of the Universe”, visto que são pistas importantíssimas para seguirmos com a análise e verificarmos a maneira como a personagem é designada e, assim, atribui a si outras características que se relacionam diretamente com a escolha de seu nome pela autora.

3.2.2 *Isabella Marie Swan (Master of the Universe)*

Antes de partirmos para Anastasia Steele de Cinquenta Tons de Cinza, também é necessário falarmos sobre o nome de Isabella Marie Swan em *Master of the Universe*. Na verdade, não há nenhuma mudança no nome da personagem do livro original para a fanfic, ele permanece o mesmo e não é acrescentado nenhum outro sobrenome ou apelido à personagem, porém, refletimos sobre como ainda assim diante do enredo da história, essa repetição de nomes faz com que eles ganhem novos sentidos.

Esses sentidos começam a aparecer quando constatamos que, em *Crepúsculo*, a personagem Isabella Swan é, de fato, a personificação de uma mocinha inocente e corajosa que se dispõe a sacrificar a vida por amor de outrem. No entanto, esse sentido se descola quando se trata de Isabella Swan de *Master of the Universe*, já que a personagem não é a mesma e o seu enredo também se distancia bastante do enredo da adolescente de dezessete anos.

Em *Master of the Universe*, Isabella não é uma adolescente apaixonada por um vampiro, mas uma jovem mulher, jornalista, curiosa e disposta a se arriscar à submissão sexual em decorrência dos sentimentos intensos despertados pelo empresário milionário por quem se apaixonou.

Embora ainda tenha, de fato, certa inocência, conforme acompanhamos pela leitura, há uma atitude ousada nela que lhe permite adentrar um mundo muito obscuro e do qual tem pouquíssimo conhecimento. Desta forma, embora os significados etimológicos dos nomes sejam os mesmos em qualquer instância, os sentidos que esses nomes ganham dentro de narrativas específicas são bastante diferentes.

Se em *Crepúsculo* os significados do nome da personagem combinam e, muito, com o papel desempenhado por ela na narrativa, em *Master of the Universe* há um descolamento tão grande que esses significados não fazem sentido, já que há outra identidade veiculada a essa personagem, o sentido de seu nome não é o mesmo, mas ela também não é a mesma.

Ainda assim, observemos uma questão interessante: embora nas duas histórias os desafios enfrentados pelas protagonistas sejam diferentes, em ambas, há um ensejo para arriscarem-se pelo homem que amam. No caso de Bella Swan, em *Crepúsculo*, este homem é um vampiro e pode literalmente matá-la a qualquer momento, já no caso de Isabella Swan, de *Master of the Universe*, o homem é humano, mas tão repleto de traumas que poderia destruí-la de inúmeras formas (física e psicologicamente).

Em ambas as histórias, entretanto, as protagonistas se assemelham a “cordeiros prontos para o sacrifício”, porém, as formas como esses sacrifícios ocorrem são bastante diferentes, assim como as mudanças provocadas nessas personagens a partir disso.

3.2.3 *Anastasia Steele (Cinquenta Tons de Cinza)*

Pensemos agora na construção dos sentidos do nome Anastasia Steele, nome dado à personagem principal no livro “Cinquenta Tons de Cinza”. O nome Anastasia tem origem russa e religiosa e, de acordo com o Dictionary of First names (2007), significa “a ressurreição” ou “aquela que tem força para ressuscitar”.

O nome Anastasia era dado a pessoas que se convertiam ao cristianismo e eram considerados “filhos de Deus”. Além disso, o nome ganhou maior popularidade no século XX, quando a Fox fez uma animação na qual uma das personagens tinha esse nome.

Relembremos que a personagem também prefere ser chamada pelo apelido no livro e, portanto, é constantemente chamada de “Ana”, nome que também está presente na história bíblica na qual uma mulher teve sua petição atendida por Deus e deu à luz a um filho, apesar da esterilidade.

Já o sobrenome “Steele” em inglês significa “aço” e, portanto, passa uma ideia de algo muito resistente e forte. Sendo assim, seguindo os princípios de análise trazidos por Guimarães, vemos que o sobrenome Steele determina o nome Anastasia, devido ao fato de a personagem carregar o sobrenome da família do pai.

O nome completo da personagem “Anastasia Steele”, portanto, parece rememorar um significado de regeneração e força, principalmente, ao analisarmos o contexto de sua narrativa, na qual a partir do seu interesse amoroso em Christian Grey, a personagem adentra um mundo obscuro das práticas de Bondage, Disciplina, Sadismo, Masoquismo (BDSM) e que estão diretamente ligadas aos abusos e traumas sofridos por seu par romântico.

Anastasia, ou Ana, como prefere ser chamada, começa a história muito ingênua, inclusive, sendo virgem. Porém, a partir de seu envolvimento com Christian, é transportada para dentro de um universo repleto de riqueza, luxo e perversão.

3.2.4 *Edward Anthony Cullen (Crepúsculo)*

Verifiquemos, agora, os nomes dos protagonistas masculinos das histórias: a começar pelo vampiro Edward Cullen. Neste caso, vemos que o nome completo do personagem é Edward Anthony Cullen, sendo que o sobrenome Cullen determina o nome próprio Edward que, de acordo com sua definição etimológica, tem origem anglo-saxônica e um significado ligado à riqueza e poder.

O nome do meio, Anthony, significa "valioso", "de valor inestimável" ou "digno de apreço". Porém, pesquisarmos mais a respeito do sobrenome Cullen, verificamos que o mesmo não possui nenhum significado além de definir seus nomeados como membros da família Cullen.

É importante mencionar aqui que o personagem Edward era um humano antes de se tornar um vampiro e seu sobrenome era, na verdade, Masen. Porém, quando o vampiro Carlisle lhe transforma há uma abdicação de seu sobrenome humano e uma adoção ao sobrenome vampírico. Desta forma, podemos associar que o sobrenome Cullen é, mais do que uma determinação familiar, uma determinação de um clã ou, mesmo, uma sociedade já que o mundo vampírico deve ser mantido em sigilo e os pertencentes a este grupo estão ligados uns aos outros de maneira mais profunda do que laços sanguíneos ou afetivos, por exemplo.

Lembremos ainda que o personagem Edward Cullen é detentor de uma grande riqueza, fruto de seus investimentos no mercado de ações. Além disso, ele demonstra interesse em carros luxuosos e possui um viés religioso, mantendo a própria virgindade por mais de cem anos e manifestando preocupação com a alma de Bella, quando a mocinha despreza o rito religioso do casamento para a perda da virgindade.

3.2.5 *Edward Anthony Cullen (Master of the Universe)*

Antes de falarmos sobre Christian Grey, mencionamos que como “Master of the Universe” se trata de uma fanfic, os nomes dos personagens se mantêm os mesmos, mas percebemos que há uma mudança no sentido desses nomes, de acordo com a mudança no enredo da trama.

Em “Master of the Universe” há um enfoque muito maior no fato de o personagem Edward ser extremamente rico e bem-sucedido, até mesmo porque as formas como ele faz uso desses recursos financeiros para atrair mulheres é bastante destacada ao longo da trama. Além disso, o personagem também tem um histórico de pobreza que o traumatizou muito durante a infância, de modo que a construção de sua personalidade ao longo da narrativa permite que vejamos sua ambição em se tornar cada vez mais rico e poderoso.

Já em *Crepúsculo*, Edward também é detentor de grande fortuna e utiliza-se desses recursos financeiros para sua própria satisfação, porém, esse não é em nenhum momento um ponto muito evidenciado na história. Seus traumas não se relacionam à falta de dinheiro, mas sim ao aprisionamento de sua alma a um corpo imortal, condenado a alimentar-se de sangue e

a contrariar seus próprios princípios. Trata-se, o tempo todo, de uma “luta” para preservação das boas virtudes do personagem.

O personagem da fanfic destoa, portanto, do da obra primária, porque apesar de estar aprisionado aos traumas do passado e ter as atitudes norteadas por esses traumas, ele não faz questão alguma de resistir aos próprios desejos, mas molda a própria vida ao redor dessas vontades, utilizando-se do dinheiro e do poder para alcançar sua satisfação.

3.2.6 *Christian Grey (Cinquenta Tons de Cinza)*

Partiremos agora para a análise do nome Christian Grey, dado ao protagonista de “Cinquenta Tons de Cinza”.

O Dictionary of First Names (2007) aponta que a origem do nome Christian vem do nome em latim “Christianus”, que significa “seguidor de Cristo” e é, portanto, um nome fortemente atrelado à religião. O sobrenome Grey determina o nome próprio Christian e define que Christian é pertencente à família Grey.

Este sobrenome, entretanto, se relaciona diretamente com o título do livro, já que “Grey” em inglês significa cinza e o nome do livro é *Fifty Shades of Grey* (“Cinquenta Tons de Cinza”). Relembramos, a priori, que a história do personagem na trama é bastante conturbada, já que ele possui traumas relacionados à sua primeira infância, quando a mãe, prostituta e viciada em drogas o criava e era fisicamente abusada por outros homens, além de abusar e permitir abusos ao próprio filho, lhe causando cicatrizes de queimaduras de bitucas cigarro, por exemplo.

Ao longo da história o menino é adotado por um casal muito rico e é seduzido por uma mulher mais velha que o introduz ao mundo do *BDSM* (*Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo, Masoquismo*), no qual ele se torna um dominador e, eventualmente, conhece Anastasia Steele.

Ao pensarmos na junção do título do livro “Cinquenta Tons de Cinza” com a trajetória do personagem e a lembrança de certos sentidos atribuídos à cor cinza, poderíamos, portanto, pensar na profundidade dos traumas e das tristezas carregadas por esse personagem.

O que podemos ver de antemão é a mudança brusca que o significado do nome do personagem principal masculino ganha a partir da transformação pela fanfic, “Master of the Universe”, para o livro “Cinquenta Tons de Cinza”. Percebamos, portanto, a forma como os significados dos nomes Isabella Marie Swan e Anastasia Steele se relacionam, de certa forma,

com o sentido religioso e, assim, há uma similaridade, uma aproximação entre as duas protagonistas.

Já Edward Anthony Cullen e Christian Grey tem significados opostos que, apesar de condizerem com as narrativas de seus personagens nas tramas, se relacionam de forma diferente nessas histórias, já que o sobrenome Grey aparece refletido no título da obra, permitindo uma relevância maior do personagem masculino.

3.3 A Designação: Análise das características físicas e psicológicas dos personagens

Neste momento, chegamos à designação por meio da análise dos processos de reescrituração e das determinações que operam na articulação dos sentidos. Essas movimentações discursivas culminam na formulação do DSD (domínio semântico de determinação), que funciona como um operador de sentido, representando a designação que se estabiliza nesse ponto do discurso.

3.3.1 *Isabella Swan (Crepúsculo)*

Vejam, agora, a maneira como a personagem Isabella Swan é designada em um dos excertos retirados de “Crepúsculo”. Na cena enunciativa, é possível observar que a personagem Isabella Swan ocupa a posição de locutora-narradora e, simultaneamente, a posição de locutora-personagem, já que é ela quem constrói o enunciado e estrutura a narrativa como um todo. A narração da história ocorre em primeira pessoa, ou seja, mesmo quando há a existência de diálogos da personagem principal com outros personagens, a narração da história pertence somente a ela.

Desta forma, nessa cena enunciativa, especificamente, temos a locutora-narradora Bella Swan no papel de locutora-personagem descrevendo a si mesma como sujeito enunciativo dentro da narrativa, assumindo a função de narradora e trazendo marcas de subjetividade. Assim, a enunciação se apresenta como duplamente marcada: por um lado, Isabella Swan como locutora-narradora (sendo responsável por narrar toda a história), e por outro, pela construção de uma instância enunciativa interna (dentro da ficção) e ocupando a posição de locutora-personagem Bella Swan como enunciativa individual.

Essas descrições presentes no primeiro e segundo excerto dizem respeito somente às características físicas da personagem, posteriormente trataremos as características psicológicas também.

Antes de iniciarmos as paráfrases, ressaltamos que todas as reescrituras dos personagens analisados, por definição, ocorrem por meio da expansão de sentidos.

Isabella Swan – “Crepúsculo” (Recorte 1)

Fisicamente, **nunca me encaixei em lugar nenhum**. Eu devia ser bronzeada, atlética, loura — uma jogadora de vôlei ou uma líder de torcida, talvez —, todas as coisas compatíveis com quem mora no vale do sol. Em vez disso, apesar do sol constante, eu tinha uma pele de marfim. E não tinha os olhos azuis ou o cabelo ruivo que poderiam me servir de desculpa.

Sempre fui magra, mas meio molenga, e obviamente não era uma atleta; não tinha a coordenação necessária entre mãos e olhos para praticar esportes sem me humilhar — e sem machucar a mim mesma e a qualquer pessoa que se aproximasse demais (Meyer, 2008, p. 16).

--

Este enunciado apresenta uma relação de predicação na qual Isabella Swan designa a si mesma como fisicamente inadequada. Desta forma, separamos estes enunciados, em negrito, e realizamos paráfrases deles em itálico.

Ressaltamos que a paráfrase é um recurso analítico que funciona para dar visibilidade ao sentido da reescrituração e que nosso entendimento desse recurso está ancorado na semântica do acontecimento. Guimarães, no livro *Semântica, Enunciação e Sentido* (2018), nos explica que a paráfrase não pode ser reduzida a uma repetição com outras palavras, mas na perspectiva da semântica do acontecimento, a paráfrase é definida como um modo de funcionamento do discurso que evidencia a produção de sentido por deslocamento e repetição, ou seja, ao reformular uma expressão o sujeito não está somente trocando palavras de lugar, mas realçando o sentido em um novo lugar enunciativo, com outras determinações.

Vemos a paráfrase, portanto, como um deslocamento que permite enxergar as diversas construções de sentido.

E. 1- “Nunca me encaixei em lugar nenhum”

P. 1 - Eu sou deslocada.

E. 2 - “Tenho uma pele de marfim.”

P. 2 - Eu sou excessivamente branca.

E.3-“Eu devia ser bronzeada, atlética, loura. - uma jogadora de vôlei ou uma líder de torcida, talvez.”

P. 3-Eu não sou bronzada, não sou atlética e não sou loura. Não sou uma jogadora de vôlei ou uma líder de torcida.

Este enunciado apresenta, portanto, longa relação de predicação através da qual atribuem-se sentidos à Isabella Swan, o sujeito gramatical das sentenças e também locutora dos enunciados. As predicções determinam sentidos relacionados às características físicas da alocutora-personagem principal em que o nome Isabella Swan é reescrito pelo pronome pessoal eu. Sendo assim, os enunciados configuram-se como reescrituras por definição em que vai se definindo como é a personagem fisicamente.

Além dos enunciados afirmativos que vão determinando sentidos à locutora, na paráfrase E-3 estabelecemos um enunciado negativo em que temos uma relação de determinação que estabelece uma antonímia, de forma que são fornecidos exemplos do que deveria ser para então significar o que é através de características opostas às desejadas para ser considerada um modelo ideal.

De acordo com Machado (2007, p.99): “O símbolo —|, em qualquer direção que aponte para a palavra analisada significa “determina”; --- significa “sinonímia” e o traço maior, que divide o DSD significa antonímia.”

Consideramos, portanto, que a designação de Isabella nestes excertos se dá da seguinte forma, representada pelo DSD abaixo

DSD 1 - Isabella Swan (“Crepúsculo”)

insegura—| Isabella |— deslocada

Atlética

Vejamos agora como a personagem Bella Swan é designada por seu par romântico, Edward Cullen. A cena enunciativa é construída através da narração em primeira pessoa, de forma que Bella Swan ocupa a posição de **locutora-narradora**, já que é a responsável pela narração da história e, simultaneamente, a posição de **locutora-personagem**, pois está diretamente vivenciando, participando da cena em questão.

Há também o momento em que a personagem assume a voz de Edward Cullen, ocupando a posição de **alocutária**. A narração em primeira pessoa funciona como um recurso central para apresentar o ponto de vista de Edward sobre Bella, revelando como ele a percebe e a descreve durante suas interações. Assim, o leitor acessa diretamente a perspectiva do interlocutor, o que intensifica a dimensão subjetiva da narrativa.

Isabella Swan – “Crepúsculo” (Recorte 2)

Por um momento sua testa se crispou de irritação, depois suavizou-se enquanto seus olhos assumiam uma expressão maliciosa.

— Você não se vê com muita clareza, sabia? Vou admitir que você é terrível com as coisas ruins — ele riu sombriamente —, mas você não sabia o que todo homem desta escola estava pensando no seu primeiro dia aqui.

Eu pisquei, atônita.

— Não acredito... — murmurei para mim mesma.

— Confie em mim só desta vez... Você é o contrário do comum. (Meyer, 2008, p. 157).

--

E.1: “Você não se vê com muita clareza, sabia?”

P.1: "Você tem uma visão distorcida de si mesma."

—

E.2: “Você é o contrário do comum.”

P.2: “Você é incomum.”

--

Percebemos que, mesmo quando a personagem Bella é designada por outro personagem, no caso Edward Cullen, a definição dela continua a ocorrer por antonímia. Ou seja, ao designá-la de forma positiva, Edward não lhe diz “você é especial”, ele diz: “você é o contrário do comum”, o que talvez, demonstre um efeito de caracterização do personagem como uma figura enigmática.

DSD 2 – Isabella Swan (“Crepúsculo”)

| |
|---------------------------------|
| Diferente Isabella —incomum |
|---------------------------------|

Partamos, agora, para as características psicológicas de Bella Swan, através do excerto abaixo:

Isabella Swan - “Crepúsculo” (Recorte 3)

Eu não me relaciono bem com as pessoas da minha idade. Talvez a verdade seja que eu não me relaciono bem com as pessoas, e ponto final. Até a minha mãe, de quem eu era mais próxima do que de qualquer outra pessoa do planeta, nunca esteve em sintonia comigo, nunca esteve exatamente na mesma página. Às vezes eu me perguntava se via as mesmas coisas que o resto do mundo. Talvez houvesse um problema no meu cérebro (Meyer, 2008, p. 17).

--

E.3: “Eu não me relaciono bem com as pessoas da minha idade.”

P.3: “Não me sinto à vontade com pessoas da minha geração.”

—

E.4: “Eu não me relaciono bem com as pessoas, e ponto final.”

P.4: “Eu sou antissocial.”

—

E.5: “Às vezes eu me perguntava se via as mesmas coisas que o resto do mundo.”

P.5: “Eu me questionava se enxergava a realidade da mesma forma que todos.”

—

E.6: “Até a minha mãe, de quem eu era mais próxima do que de qualquer outra pessoa do planeta, nunca esteve em sintonia comigo.”

P.6: “Eu me sentia solitária porque nunca me conectei verdadeiramente nem mesmo com minha mãe.”

É possível observar nesse excerto que a designação da personagem continua se dando através da reescrituração por definição. Observa-se uma solidão da personagem em relação ao resto do mundo. A comparação que fizemos, no início da análise, do nome da personagem com a história do patinho feio parece se concretizar em suas características psicológicas ao se definir como uma pessoa solitária, diferente, excluída das demais pessoas do mundo, inclusive, de sua própria mãe, a quem tanto ama.

Vejamos abaixo mais um excerto que contempla as características psicológicas da personagem:

Isabella Swan - “Crepúsculo” (Recorte 4)

[...] Sem dúvida era uma boa forma de morrer, no lugar de outra pessoa, de alguém que eu amava. Nobre, até. Isso devia contar para alguma coisa. Eu sabia que, se nunca tivesse ido a Forks, agora não estaria diante da morte. Mas, embora estivesse apavorada, não conseguia me arrepender da decisão. Quando a vida lhe oferece um sonho muito além de todas as suas expectativas, é irracional se lamentar quando isso chega ao fim (Meyer, 2008, p. 11).

--

E.7: “Sem dúvida era uma boa forma de morrer, no lugar de outra pessoa, de alguém que eu amava. Nobre, até. Isso devia contar para alguma coisa.”

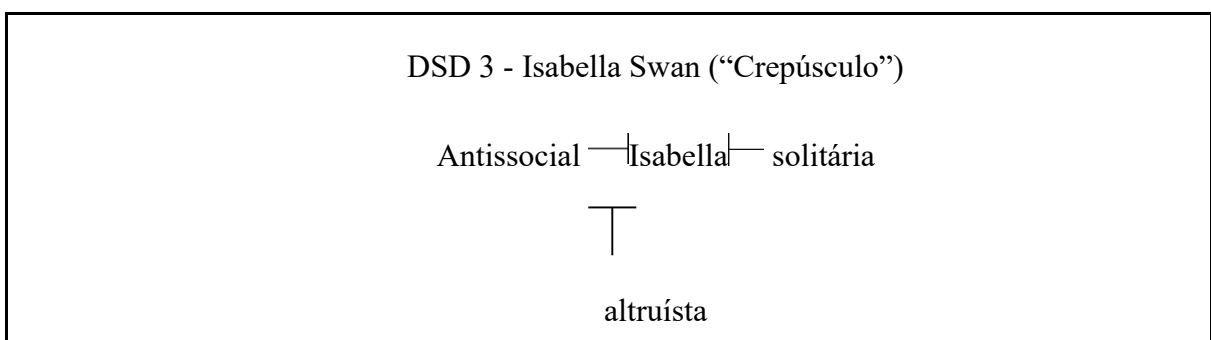
P.7: “Eu morrer no lugar de quem amo seria um ato de heroísmo. Isso deveria ter algum significado.”

P.8 Eu sou altruísta pois posso morrer no lugar de quem amo.

Vemos, neste trecho, um altruísmo inerente à personagem que se dispõe a morrer para salvar a vida da própria mãe, que acredita estar em perigo por um vampiro sanguinário. Mais uma vez, o memorável religioso de seu nome é trazido à narrativa quando ela aceita sacrificar sua vida em benefício de outra pessoa a quem ama.

Além disso, percebemos novamente uma ligação entre o sentido de seu nome Bella com a personagem Bela, do conto “A bela e a fera” que, conforme dissemos anteriormente, também age de forma altruísta ao aceitar ser mantida refém por uma fera para salvar a vida do próprio pai.

Desta forma, o DSD das características de Bella Swan seria realizado da seguinte forma:



Façamos, agora, uma comparação entre as características físicas e psicológicas da personagem “original” com a personagem derivada dela, Isabella Swan, de “Master of the Universe”.

3.3.2 *Isabella Swan (Master of the Universe)*

O enunciado abaixo traz a maneira como ela designa a si mesma através de suas características físicas. Nessa cena enunciativa a personagem Isabella Swan se encontra na posição locutora-narradora e escreve em primeira pessoa na posição locutora-personagem que é enunciativa individual da narrativa. O trecho em destaque se refere a uma reflexão da personagem.

Isabella Swan - “Master of the Universe” (Recorte 1)

Nunca fui alvo de rejeição. Ok, eu sempre fui uma das últimas a ser escolhida para jogar basquete ou vôlei, mas eu entendia que correr e fazer outra coisa ao mesmo tempo, como pular ou jogar uma bola, não é minha praia. Sou uma séria desvantagem em qualquer campo de esporte que eu tenha tentado.

No entanto, romanticamente... eu nunca me coloquei à disposição, nunca. Uma vida inteira de insegurança - sou muito pálida, muito magra, muito desleixada, descoordenada... minha longa lista de defeitos continua. (Ice Dragon, Snow Queen, 2009, p. 49).

--

E.1: “Nunca fui alvo de rejeição.”

P.1: “Nunca fui rejeitada.”

—

E.2: “Sou uma séria desvantagem em qualquer campo de esporte que eu tenha tentado.”

P.2: “Não sou atlética.”

—

E.3: “Uma vida inteira de insegurança.”

P.3: “Sou insegura.”

—

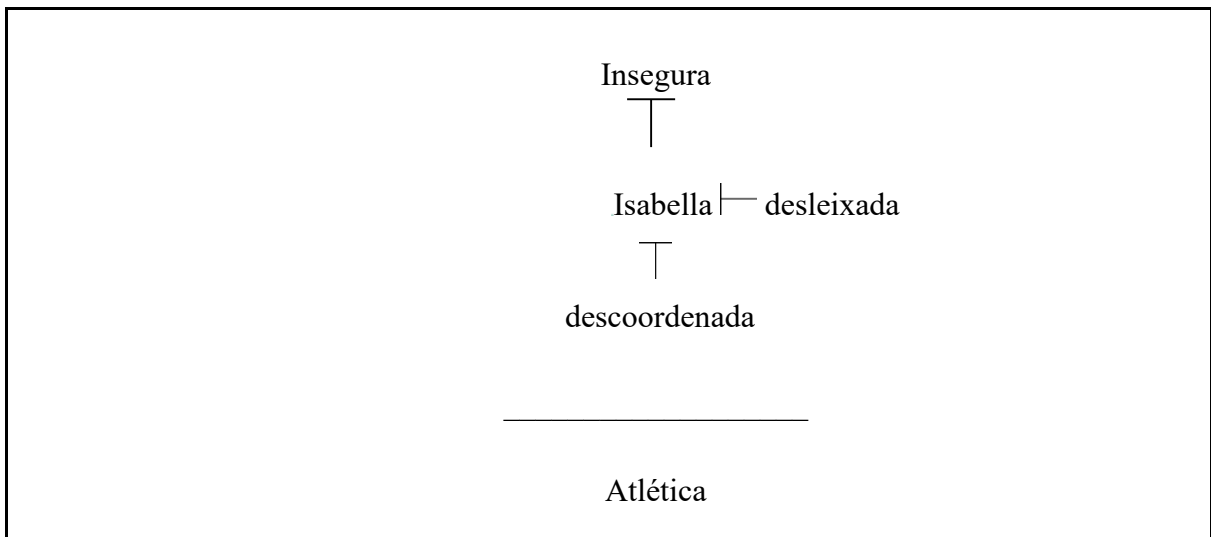
Ao longo do processo de extração dos excertos para realização das análises, percebemos que ao contrário do que acontece em Crepúsculo, em Master of the Universe não há trechos que falem especificamente das características físicas de Isabella Swan. Embora ao longo da narrativa seus traços físicos sejam eventualmente citados, como seus olhos castanhos, cabelo liso ou o fato de a personagem ser magra e pálida, não há nenhum parágrafo no qual ela se dedique a se caracterizar para o leitor, como ocorre com a obra original.

Isso poderia se explicar pelo fato da obra ser uma fanfic e os leitores, teoricamente, já conhecerem os personagens da trama original. Porém, quando vemos as descrições de Edward

Cullen, por exemplo, isso não se sustenta, já que o personagem é caracterizado com riqueza de detalhes pela autora. O que, talvez, ponha luz ao fato de que nessa narrativa o personagem masculino é mais evidenciado do que a personagem feminina.

Além disso, ao contrário do primeiro excerto de “Crepúsculo”, neste enunciado as reescrituras por definições dão-se através de frases afirmativas definindo objetivamente as características físicas. No entanto, ao mesmo tempo, percebemos que as inseguranças da personagem são refletidas nos mesmos pontos que as de Bella Swan “original”, como a ausência do atletismo, coordenação, palidez e magreza. Desta forma, seu DSD é muito parecido com o da primeira personagem:

DSD 1 - Bella Swan (“Master of the Universe”)



Ainda assim, vemos as diferenças de sentido para a construção da personagem. Ao contrário da Isabella Swan de Crepúsculo, a de Master of the Universe não é solitária ou deslocada.

Seguindo o mesmo procedimento de análise, trazemos agora um recorte de como Edward Cullen da fanfic define a protagonista. A cena enunciativa traz Isabella Swan na posição de locutora-narradora e, simultaneamente, na posição de locutora-personagem, já que ela também participa da história. No entanto, como na cena há um diálogo entre Bella e Edward, ela também assume a posição de alocutária ao dar voz a Edward Cullen, conforme vemos no recorte:

Isabella Swan - “Master of the Universe” (Recorte 2)

“Isabella, você é uma mulher muito bonita, o pacote completo. Não abaixe a cabeça como se estivesse com vergonha. Você não tem nada do que se envergonhar e é uma verdadeira

alegria estar aqui e olhar para você.” (IceDragon, Snowqueen, “Master of the Universe”, p. 127, tradução nossa).

--

E.4: “Você é uma mulher muito bonita, o pacote completo.”

P.4: “Você é linda em todos os sentidos.”

—

E.5: “Não abaixe a cabeça como se estivesse com vergonha.”

P.5: “Não seja tímida.”

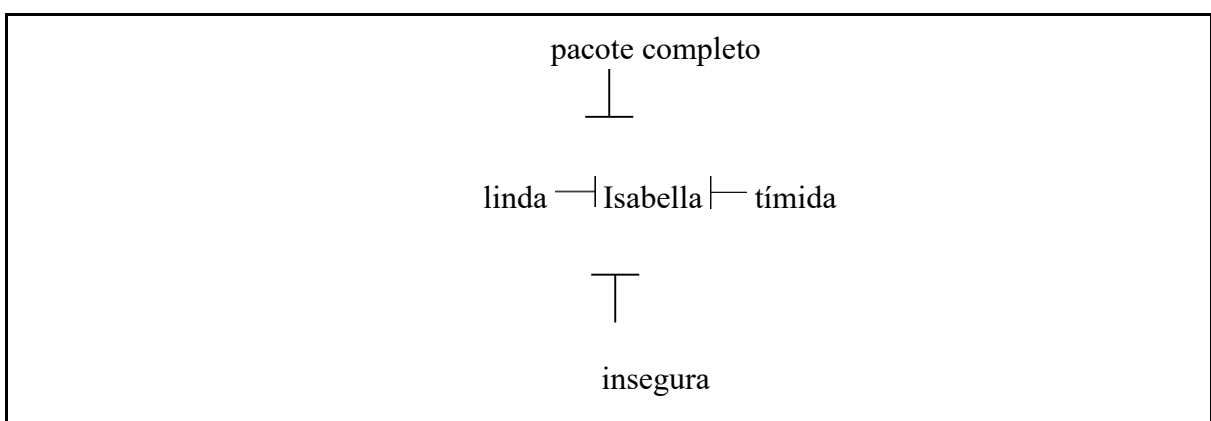
—

E.6: “Você não tem nada do que se envergonhar.”

P.6: “Você não tem motivos para se sentir insegura.”

Percebemos, novamente, como o alocutário Edward é muito mais direto para designar a protagonista, com enunciados formulados no modo imperativo. No entanto, seus comentários são menos “refinados”, por exemplo, ao se referir a ela como “o pacote completo”, sem expor de fato o que seria esse pacote completo. Há, assim, uma definição direta da imagem que ele constrói da personagem através das reescrituras por definição, além de um nível de intensidade mais acentuado para exaltar suas qualidades. Desta forma, a designação de Bella por Edward Cullen é a seguinte:

DSD 2 - Isabella Swan (“Master of the Universe”)



Dando sequência à análise, vamos verificar as características psicológicas da personagem Bella de “Master of the Universe”:

Isabella Swan - “Master of the Universe” (Recorte 3)

Às vezes me pergunto se há algo errado comigo. Talvez eu tenha passado tempo demais na companhia de meus heróis românticos literários e, conseqüentemente, meus ideais e expectativas sejam altos demais (IceDragon, Snowqueen, 2009, p. 2, tradução nossa).

Meu nervosismo está começando a se manifestar - não me sinto à vontade com essas coisas individuais. Fico muito melhor em um cenário de grupo, de preferência sem fazer perguntas, sentada em algum lugar no fundo. (IceDragon, Snowqueen, 2009, p. 2, tradução nossa).

--

E.7: “Às vezes me pergunto se há algo errado comigo.”

P.7: “Sou diferente.

—

E.8: “Talvez eu tenha passado tempo demais na companhia de meus heróis românticos literários e, conseqüentemente, meus ideais e expectativas sejam altos demais.”

P.8: “Sou exigente.”

—

—

E.9: “Fico muito melhor em um cenário de grupo, de preferência sem fazer perguntas, sentada em algum lugar no fundo.”

P.9: “Não gosto de me expor.”

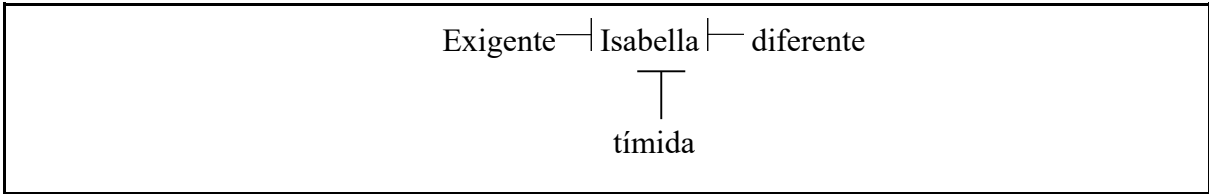
—

O perfil psicológico da personagem de fanfic se distancia da personagem da obra original pelos detalhes. Desta forma, é necessário olhar para as minúcias para enxergar as diferenças. Através das paráfrases, vemos que elas são reescrituras por definição da locutora-personagem que podem ser resumidas nas seguintes determinações: exigente; solitária; tímida.

Há uma acentuação importante na forma como a personagem caracteriza sua insegurança e seu desconforto em estar perto de outras pessoas ou, até mesmo, em ser o centro das atenções. Vemos aqui mais um reflexo da personagem de Crepúsculo.

Desta forma, o DSD psicológico da personagem é o seguinte:

DSD 3 - Isabella Swan (“Master of the Universe”)



3.3.3 *Anastasia Steele (Cinquenta Tons de Cinza)*

Para finalizarmos a análise das características físicas e psicológicas das personagens femininas, sigamos para a verificação da personagem Anastasia Steele, de “Cinquenta Tons de Cinza”.

A cena enunciativa é composta pela personagem principal, *Anastasia Steele*, que enuncia no lugar social de locutora-narradora e, também, no lugar de locutora-personagem, realizando uma narração em primeira pessoa, como enunciador individual, como Anastasia Steele.

Anastasia Steele – “Cinquenta Tons de Cinza” (Recorte 1)

Eu reviro meus olhos em exasperação e olho para a pálida menina de cabelos castanhos com olhos azuis muito grandes para seu rosto, olhando fixamente de volta para mim, e desisto. Minha única opção é conter meu cabelo rebelde em um rabo-de-cavalo e esperar que eu pareça meio apresentável. (James, 2012, p. 8)

Eu não posso evitar meu sorriso. Certamente é óbvio que eu estou só de visita. Eu não me encaixo aqui mesmo. (James, 2012, p. 10).

Eu sou muito pálida, muito fraca, muito desprezível, sem coordenação, minha lista longa de defeitos continua. (James, 2012, p. 50)

--

E.11: “Certamente é óbvio que eu estou só de visita. Eu não encaixo aqui mesmo.”

P.11: “Eu estou deslocada neste lugar.”

—

E.12: “Eu sou uma negação em qualquer campo esportivo.”

P.12: “Não sou atlética.”

—

E.13: “Romanticamente, no entanto, eu nunca me expus.”

P.13: “Nunca me abri romanticamente.”

—

E.14: “Uma vida inteira de inseguranças.”

P.14: “Sempre fui insegura.”

—

E.15: “Sou muito desprezível, sem coordenação, minha lista longa de defeitos continua.”

P.15: “Tenho uma longa lista de defeitos e me sinto inadequada.”

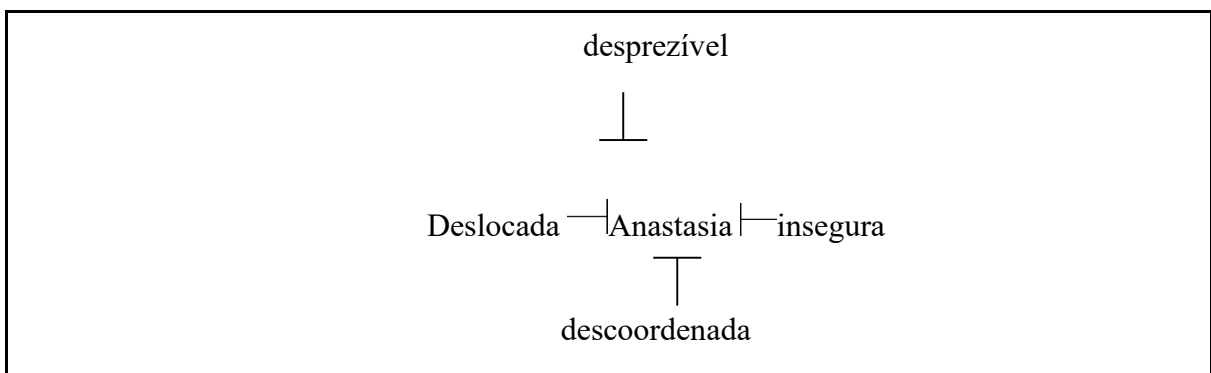
—

Uma das coisas que percebemos através dos excertos retirados é que, ao contrário da fanfic, em Cinquenta Tons de Cinza há uma descrição física mais detalhada de Anastasia Steele. Ela é caracterizada como uma jovem de grandes olhos azuis, cabelos rebeldes e magra, características diferentes de Isabella Swan de Crepúsculo e, simultaneamente, opostas à Isabella Swan de “Master of the Universe”.

Percebemos que o modo de reescrituração utilizado pela autora na designação da personagem continua sendo o de definição. Há uma acentuação na intensidade com a qual Anastasia se designa de forma tão negativa já que, desta vez, ela utiliza o adjetivo “desprezível”, algo muito forte para dizer sobre si mesma.

Assim, temos as seguintes determinações: deslocada; insegura; desprezível; descoordenada que determinam o nome “Anastasia”:

DSD 1 - Anastasia Steele (“Cinquenta Tons de Cinza”)



Verifiquemos agora a maneira como Christian Grey define Anastasia:

Anastasia Steele - Recorte 2 (“Cinquenta Tons de Cinza”)

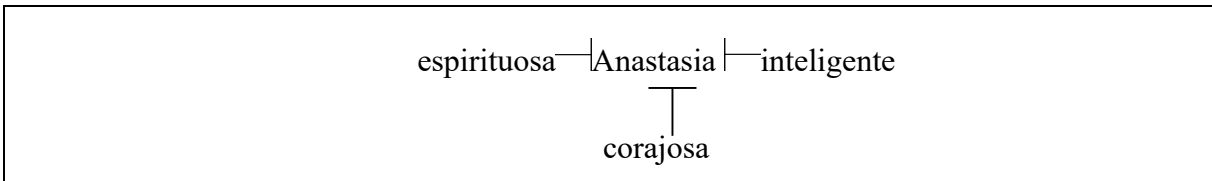
Querida Senhorita Steele

Você é simplesmente excelente. A mulher mais bela, inteligente, espirituosa e corajosa que eu já conheci. (James, 2012, p. 244).

--

Dessa vez a personagem é designada como excelente, a mais inteligente, espirituosa e corajosa. Há, portanto, um grande distanciamento na maneira como Christian Grey designa Anastasia Steele da maneira como Edward Cullen designa Bella Swan, tanto na fanfic, quanto na obra primária.

DSD 2 - Anastasia Steele (“Cinquenta Tons de Cinza”)



Vejamos a análise das características psicológicas de Anastasia:

Anastasia Steele - Recorte 3 (“Cinquenta Tons de Cinza”)

Às vezes me pergunto se existe algo de errado comigo. Talvez eu gaste muito tempo na companhia de meus heróis românticos literários, e conseqüentemente meus ideais e expectativas são extremamente altos. Mas na verdade, ninguém nunca me fez sentir assim (James, 2012, p. 26).

Eu nunca fico confortável com uma entrevista em pessoa, preferindo o anonimato de uma discussão de grupo onde eu posso me sentar imperceptivelmente na parte de trás da sala. Para ser honesta, eu prefiro minha própria companhia, lendo um romance clássico britânico (James, 2012, p. 10).

--

Aqui, as paráfrases realizadas anteriormente para as características psicológicas de Isabella Swan em “Master of the Universe” se repetem, conforme podemos ver:

E.3: “Às vezes me pergunto se há algo errado comigo.”

P.3: “Sou problemática.”

—

E.4: “Talvez eu tenha passado tempo demais na companhia de meus heróis românticos literários e, conseqüentemente, meus ideais e expectativas sejam altos demais.”

P.4: “Sou exigente.”

—

E.5: “Eu nunca fico confortável com uma entrevista em pessoa”

P.5: “Me sinto tímida perto de outras pessoas.”

—

E.6: “Prefiro o anonimato de uma discussão de grupo onde eu posso me sentar imperceptivelmente na parte de trás da sala.

P.6: “Prefiro estar escondida atrás de outras pessoas.”

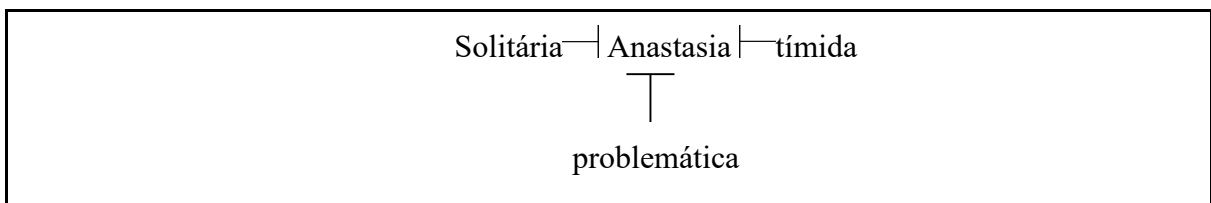
—

E7: “Para ser honesta, eu prefiro minha própria companhia, lendo um romance clássico britânico”

P7: “Prefiro a solidão.”

Desta maneira, o DSD das características psicológicas de Anastasia Steele é o seguinte:

DSD 3 - Anastasia Steele (“Cinquenta Tons de Cinza”)



No que concerne à personagem principal feminina, o que vemos nos excertos extraídos das três obras, portanto, é uma mudança de sentidos que começa muito sutil e que cresce no decorrer das narrativas. Vemos, portanto, como a insegurança de Isabella Swan, em *Crepúsculo*, é reescrita pela timidez de Anastasia. Além disso, vemos também que o sentimento de solidão, atrelado à ausência de vínculos da personagem primária, se transforma para uma sensação de deslocamento - como se houvesse uma ausência de pertencimento, mesmo que em meio a outras pessoas.

Conforme vemos no quadro comparativo, as características físicas começam com uma repetição na fanfic e, à medida em que se transformam na obra original, trazem novos aspectos. Em “*Master of the Universe*”, Bella era morena, muito desleixada, muito magra, muito pálida.

Em “*Cinquenta Tons de Cinza*” ela tem grandes olhos azuis e cabelos castanhos rebeldes.

Desta forma, vemos como essas personagens se interligam, mas ao mesmo tempo se separam, já que Bella Swan, de *Crepúsculo*, representa o arquétipo de uma “heroína romântica”, insegura, introspectiva e que passa a perceber seu valor a partir do amor de um ser mítico, irrealmente perfeito.

A construção da personagem é focada em uma fantasia romântica e na possibilidade do escapismo de uma realidade muito comum e muito insatisfatória. Vemos, em Bella Swan, um crescimento advindo de sua adaptação ao mundo de Edward Cullen, se tornando uma vampira. Já Anastasia também representa, inicialmente, um arquétipo de “heroína romântica” e traz consigo aspectos de timidez, insegurança e, até inexperiência. Porém, a personagem desenvolve sua autoconfiança à medida em que aprende a impor limites ao relacionamento com Christian Grey.

Vemos as diferenças, principalmente, no que diz respeito à forma como os personagens masculinos (Edward Cullen e Christian Grey) designam as personagens femininas. Enquanto Edward define Bella como diferente, incomum, e parece duvidar de sua capacidade de julgar a si mesma, Grey utiliza adjetivos como “espirituosa”, “corajosa”, “inteligente” para designar Anastasia. Há, desta forma, uma diferença bastante interessante em como a personagem se desprende de sua versão original e ganhou forças para se tornar seu próprio personagem, com sua própria personalidade.

Podemos, inclusive dizer, que as diferenças entre Bella e Ana foram suficientes para permitir que suas semelhanças não ecoem os mesmos sentidos de uma repetição vazia, mas uma demonstração de características específicas, como a insegurança, por exemplo, que criam maior senso de identificação com o público leitor. O que queremos dizer com isso é que: Anastasia não começa a narrativa sendo uma jovem insegura porque foi inspirada em Bella Swan, mas porque representa um arquétipo especificamente atraente aos leitores de romance.

3.3.4 *Edward Cullen (Crepúsculo)*

Agora, com a mudança do foco de análise para os personagens masculinos Edward Cullen e Christian Grey, iniciamos pelo personagem Edward Cullen, da obra “Crepúsculo”.

A cena enunciativa se configura da seguinte forma: a personagem Isabella Swan ocupa o lugar social de locutora-narradora e, a partir desse ponto, assume também o lugar de alocutária ao descrever as falas de Edward Cullen sob sua perspectiva. Diferentemente do que ocorre com a protagonista, a narração aqui se dá em terceira pessoa. No entanto, essa narração continua sendo de um enunciador individual mobilizado pelo locutor, já que a narrativa é guiada pelo ponto de vista da locutora-personagem-Bella, personagem principal da obra.

Edward Cullen - “Crepúsculo” (Recorte 1)

[...] O último era esguio, menos forte, com um cabelo desalinhado cor de bronze. Era mais juvenil do que os outros, que pareciam poder estar na faculdade ou até ser professores daqui, em vez de alunos (Meyer, 2008, p.23).

E, no entanto, todos eram de alguma forma parecidos. Cada um deles era pálido como giz, os alunos mais brancos que viviam nesta cidade sem sol.

Todos tinham olhos muito escuros, apesar da variação de cor dos cabelos. Também tinham olheiras — arroxeadas, em tons de hematoma. Como se tivessem passado uma noite insone, ou estivessem se recuperando de um nariz quebrado. Mas os narizes, todos os seus traços, eram retos, perfeitos, angulosos. (Meyer, 2008, p.22).

O cabelo gotejava, despenteado — mesmo assim, ele parecia ter acabado de gravar um comercial de gel. Seu rosto deslumbrante era simpático, franco, um leve sorriso nos lábios impecáveis (Meyer, 2008, p.39).

— É o Edward. Ele é lindo, é claro, mas não perca seu tempo. Ele não namora. Ao que parece, nenhuma das meninas daqui é bonita o bastante para ele. — Ela fungou, um caso claro de dor de cotovelo. Eu me perguntei quando é que ele a tinha rejeitado. (Meyer, 2008, p. 25).

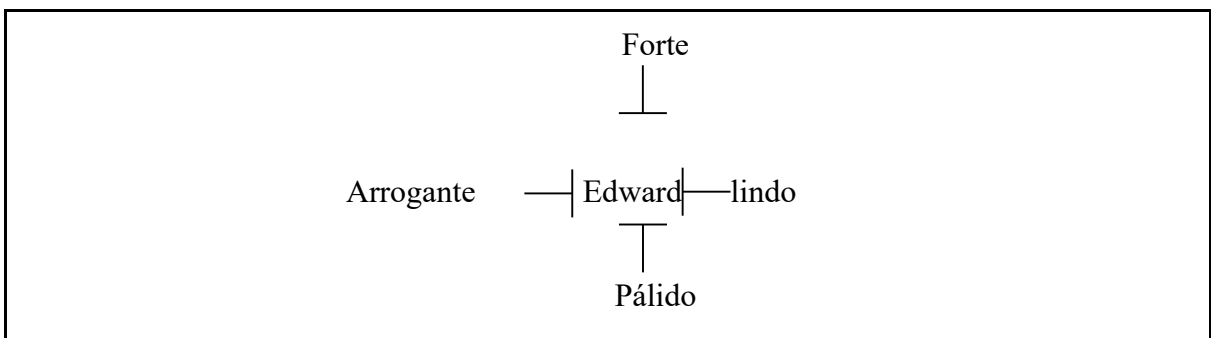
--

E.1: “Ele é lindo, é claro, mas não perca seu tempo. Ele não namora. Ao que parece, nenhuma das meninas daqui é bonita o bastante para ele.”

P.1: “Ele é arrogante.”

Neste ponto percebe-se como Bella narra as características físicas de Edward como quem narra uma obra de arte, como se o personagem fosse uma divindade, algo sagrado. Assim, nos deparamos novamente com reescrituras por definição que trazem uma série de determinações que vão designando o personagem:

DSD 1 - Edward Cullen (“Crepúsculo”)



Passemos agora para a forma como Edward Cullen se designa em “Crepúsculo”. Ou seja, temos o alocutário como enunciador individual se descrevendo.

Edward Cullen - “Crepúsculo” (Recorte 2)

— Sou o melhor predador do mundo, não sou? Tudo em mim convida você... Minha voz, meu rosto, até meu cheiro. Como se eu precisasse disso! — Inesperadamente, ele estava de pé, afastando-se num salto, de imediato fora de vista, aparecendo debaixo da mesma árvore de antes, depois de contornar a campina em meio segundo. — Como se pudesse ser mais rápida do que eu — ele riu amargamente (Meyer, 2008, p.194).

—

E.2: “Tudo em mim convida você... Minha voz, meu rosto, até meu cheiro”

P.2: “Sou atraente.”

Não há muitos momentos em que Edward Cullen se designa no decorrer de “Crepúsculo”, na maior parte da narrativa ele é designado por Bella Swan e, em virtude disso, o excerto que retiramos para analisar essa autodesignação é bastante curto, mas ainda assim, se interliga com a ideia de poder rememorar pelo significado contido em seu nome, mencionado anteriormente. Desta forma, seu DSD é:

DSD 2 - Edward Cullen (“Crepúsculo”)

atraente

↓
Edward

Semelhantemente como fizemos com as personagens femininas, vejamos agora como as características psicológicas do personagem são descritas:

Edward Cullen - “Crepúsculo” (Recorte 3)

— Você é perigoso? — conjecturei, minha pulsação se acelerando enquanto eu percebia, por intuição, a verdade em minhas próprias palavras. Ele era mesmo perigoso. Estava tentando me dizer isso o tempo todo. Ele só olhou para mim, os olhos com alguma emoção. Não consegui

compreender. — Mas não mau — sussurrei, sacudindo a cabeça. — Não, não acredito que você seja mau (MEYER, Stephenie. “Crepúsculo”, p.75).

— E então o leão se apaixonou pelo cordeiro... — murmurou ele. Virei a cara, escondendo os olhos enquanto me arrepiava com a palavra.

— Que cordeiro imbecil — suspirei.

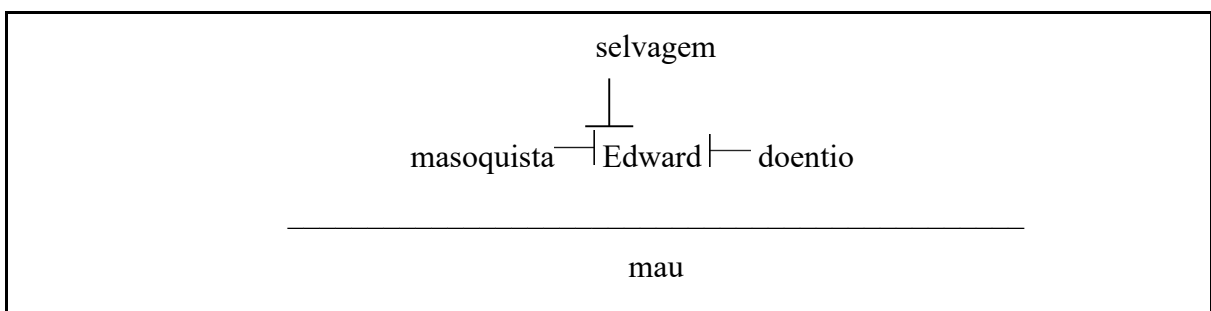
— Que leão masoquista e doentio. — Ele olhou a floresta sombreada por um longo momento e eu me perguntei onde seus pensamentos o levavam (MEYER, Stephenie. “Crepúsculo”, p.201).

--

Percebemos que há, portanto, uma pulsão de perigo nas características psicológicas e, até mesmo, físicas de Edward devido ao fato de ele ser, afinal, um vampiro. Ao contrário do que aconteceu com Bella que foi reescrita, diversas vezes, por antonímia, Edward é reescrito por definição de modo afirmativo. O personagem define a própria imagem como um perigo constante e eminente, utilizando-se da sinonímia para se comparar a um animal feroz, leão, que sente prazer com o sofrimento.

Pensemos, inclusive, no exemplo utilizado: um leão masoquista e doentio apaixonado por um cordeiro. Com isso, novamente vemos uma rememoração da história de a Bela e a Fera, mencionada no início da análise, quando Edward se define de forma tão perigosa e selvagem quanto um leão, uma besta indomável e incontrolável, ao mesmo tempo em que define Bella Swan como um animal indefeso e próprio ao sacrifício como o cordeiro. Desta forma, segue abaixo o DSD de Edward:

DSD 3 - Edward Cullen (“Crepúsculo”)



3.3.5 *Edward Cullen (Master of the Universe)*

Analisaremos agora as características físicas do personagem Edward Cullen de “Master of the Universe”. Nessa cena enunciativa, Bella Swan ocupa o lugar de locutora-narradora e

locutora personagem. Trata-se, portanto, de uma narração em primeira pessoa, conduzida por um enunciador individual que descreve o personagem a partir de seu ponto de vista como personagem principal da obra.

Edward Cullen - “Master of the Universe” (Recorte 1)

“Ele é tão jovem... e atraente. Muito atraente. Alto, vestido com um belo terno cinza, camisa branca e gravata preta, com cabelos cor de bronze rebeldes e olhos verdes intensos e brilhantes que me olham astutamente [...] se esse cara tem mais de trinta anos, então eu sou o tio macaco.” (Ice Dragon, 2009, p. 12, tradução nossa)

“Sua voz é calorosa, possivelmente divertida, mas é difícil dizer isso pela sua expressão impassível. Ele parece um pouco interessado, mas, acima de tudo, educado.” (Ice Dragon, 2009, p. 12, tradução nossa)

Minha lembrança dele não lhe faz justiça - ele não é bonito, ele é o epítome da beleza masculina. (Ice Dragon, 2009, página 27, tradução nossa)

Eu só conseguia me inclinar para a frente, meu nariz enfiado no cabelo dele... ele cheira a limpeza, é fresco, divino, mas estou firmemente presa ao meu assento e praticamente imóvel. Ele me olha e sorri, como se estivesse curtindo sua piada particular de sempre, seus olhos verdes aquecidos... ele está tão tentadoramente perto. (Ice Dragon, 2009, p. 83, tradução nossa)

--

No recorte acima, o personagem é descrito através das seguintes reescrituras por definição que parafraseamos abaixo:

E1. “Ele é tão jovem... e atraente. Muito atraente. Alto, vestido com um belo terno cinza, camisa branca e gravata preta.”

P.1 a): “Ele é jovem”

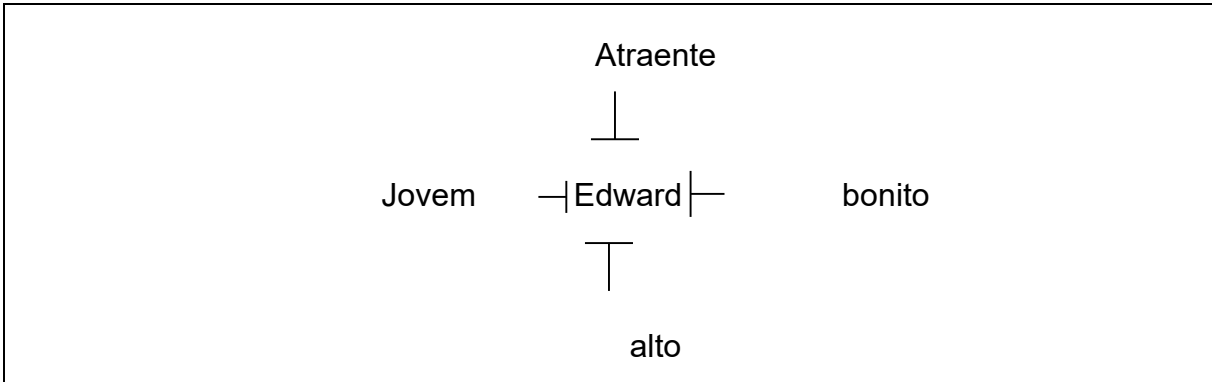
P.1 b): “Ele é atraente”

P.1 c) “Ele é elegante.”

Talvez esse seja o momento em que “Crepúsculo” e “Master of the Universe” mais se distanciam uma da outra. Isso porque em “Crepúsculo”, a personagem Bella descreve Edward como uma criatura celestial, quase como se ele não pertencesse ao mesmo mundo que ela.

Enquanto isso, em “Master of the Universe”, Bella descreve Edward como uma mulher descreve um homem por quem se sente muito atraída, há um teor mais adulto e mais humano nessa designação. Desta forma, ao contrário da maneira como ela mesma se designou, o DSD de Edward pode ser representado da seguinte maneira:

DSD 1 - Edward Cullen (“Master of the Universe”)



Vejamos abaixo a designação que Edward Cullen faz de suas próprias características psicológicas:

Edward Cullen - “Master of the Universe” (Recorte 2)

-Eu exerço controle em todas as coisas, Srta. Swan - diz ele, sem um traço de humor em seu sorriso (IceDragon, SnowQueen, “Master of the Universe” p.14)

- Eu sou muito bom em avaliar as pessoas - sei como elas funcionam, o que as faz prosperar, o que as enfraquece, o que as inspira e como incentivá-las... Eu emprego muitas e muitas pessoas boas e as recompenso bem. Acredito que o caminho para o sucesso em qualquer esquema é se tornar o mestre desse esquema e trabalho muito, muito duro para fazer isso. Tomo decisões com base na lógica e nos fatos e tenho boas e sólidas ideias e uma equipe excepcional que pode apresentar boas ideias sólidas (IceDragon, SnowQueen, “Master of the Universe” p. 14)

- Isabella, não sou do tipo que gosta de corações e flores. Eu não gosto de romance. Meus gostos são muito peculiares. (IceDragon, SnowQueen, “Master of the Universe”, p. 68)

—Porque eu sou cinquenta tons de ferrado, Isabella. Eu te disse, cinquenta tons. Eu tive um início difícil de vida, você não quer isso na sua cabeça. Por que você gostaria? (IceDragon, SnowQueen, “Master of the Universe”, p.344)

--

E.2: “Eu exerço controle em todas as coisas”

P2.: “Sou controlador.”

--

E.3: “Eu sou muito bom em avaliar as pessoas”

P.3: “Sou perspicaz.”

--

E.4: “Tomo decisões com base na lógica e nos fatos e tenho boas e sólidas ideias sólidas”

P.4: “Sou racional.”

--

E.5: Não sou do tipo que gosta de corações e flores. Eu não gosto de romance. Meus gostos são muito peculiares.

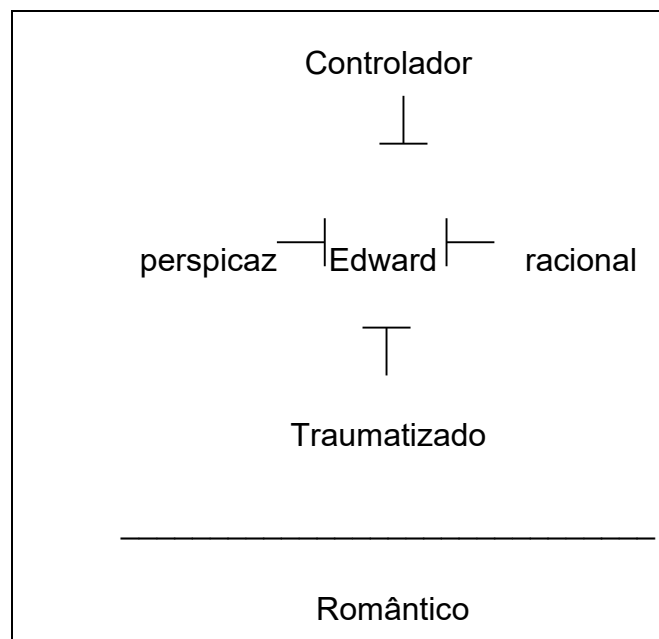
P.5: “Não sou romântico.”

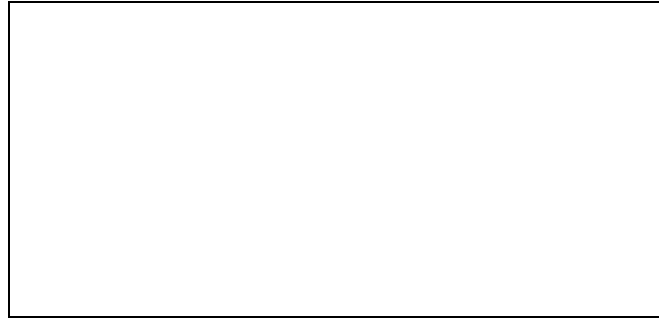
E.6: “Porque eu sou cinquenta tons de ferrado, Isabella. Eu te disse, cinquenta tons.”

P.6: “Sou traumatizado.”

Percebemos, portanto, como na narrativa de SnowQueen Ice Dragon, o personagem masculino é reescrito por definição e por expansão, detalhando mais características do que a personagem feminina. Vejamos abaixo a designação que Edward Cullen faz de suas próprias características psicológicas:

DSD 2 - Edward Cullen (“Master of the Universe”)





É importante destacar a forma como o personagem menciona o termo “cinquenta tons de ferrado” para se referir aos próprios traumas. Este termo surge posteriormente no livro e se relaciona muito com o título dele, demonstrando os “níveis” de trauma do personagem.

Vemos, através dos recortes extraídos, como o personagem Edward Cullen de “Master of The Universe” se descolou do personagem de mesmo nome em “Crepúsculo”. Isso porque na obra original o personagem masculino é descrito tanto um jovem adolescente, quanto como uma criatura portadora de uma beleza quase celestial, ao mesmo tempo em que apresenta certa periculosidade por ser um vampiro sedento por sangue.

Já na fanfic, Edward Cullen é caracterizado como um homem atraente, empresário de sucesso e muito controlador. Há uma mudança no “tom” da narrativa, já que Crepúsculo é um romance infantojuvenil e Master of the Universe é uma fanfic erótica, desta forma, a maneira como a personagem principal caracteriza o personagem masculino é muito mais direcionada à sua atração física por ele, do que a uma paixão avassaladora e adolescente, como é o caso da obra original.

A cor dos olhos de Edward também muda, visto que em Crepúsculo seus olhos são descritos como negros ou âmbar, a depender de sua necessidade por sangue. Em Master of the Universe os olhos do personagem são verdes e intensos. A forma como o personagem se veste também se diferencia do vampiro, mas o que mais destacamos em tudo isso é a forma como seus traumas o definem com relação às suas escolhas de vida e a própria personalidade.

Este Edward Cullen não tem em si o autocontrole proposto por Stephenie Meyer, ao contrário, ele se guia pelo desejo e utiliza do controle como dispositivo de dominação às suas parceiras. O poder sobrenatural de ler mentes advindo das forças vampírescas se modifica e, nessa narrativa, seu principal poder é o dinheiro, capaz de lhe proporcionar passeios românticos de helicóptero.

Vejamos agora como essas mudanças ocorrem em Cinquenta Tons de Cinza.

3.3.6 *Christian Grey (Cinquenta Tons de Cinza)*

Como última etapa desta análise das características físicas e psicológicas dos personagens, observaremos agora a forma como Christian Grey se autodesigna na obra “Cinquenta Tons de Cinza”. Nessa cena enunciativa, Anastasia Steele assume a posição de locutora-narradora e, simultaneamente, a de locutora-personagem. Temos, portanto, novamente uma narração em primeira pessoa, marcada por um enunciador individual.

Christian Grey – Recorte 1 (Cinquenta Tons de Cinza)

Tão jovem, e atraente, muito atraente. Ele é alto, vestido em um fino terno cinza, camisa branca e gravata preta, com incontroláveis cabelos cor de cobre e intensos, luminosos olhos cinza claro que me observam astutamente. Leva um momento para eu encontrar minha voz (James, 2012, p. 12).

Se este cara está acima dos trinta então eu sou o tio Macaco. (James, 2012, p. 12).

Ele parece ligeiramente interessado, mas acima de tudo, educado. (James, 2012, p. 12).

Minhas lembranças dele não lhe fazem justiça. Ele não é apenas bonito, ele é o epítome da beleza masculina, de tirar o fôlego, e ele está aqui. Aqui nas lojas Clayton. (James, 2012, p. 27).

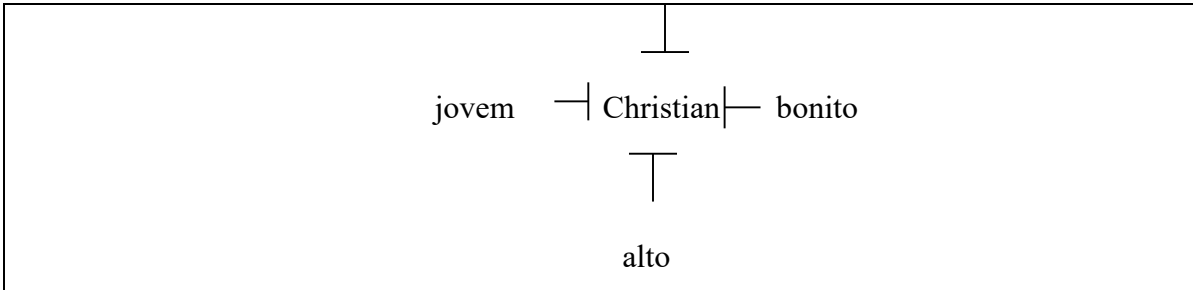
--

No trecho recortado acima, vemos novamente um modelo de reescrituração por definição e por expansão. Isso porque ao apresentar o personagem ao leitor, a autora em posição de locutora-personagem já o define como educado, bonito, jovem. O implícito, neste caso, fica novamente somente em como ela descreve a forma como ele se veste: com terno cinza, camisa, gravata.

Não há nenhuma mudança drástica na escrita da fanfic para o livro. A única mudança no texto foi a cor dos olhos do rapaz que na fanfic “Master of the Universe” eram verdes e, no livro “Cinquenta Tons de Cinza”, são cinza-claros claros. Um ponto que se mantém muito semelhante a “Crepúsculo” aqui é a forma como os cabelos de Grey são descritos na mesma cor que os cabelos de Edward Cullen, cabelos cor de cobre, não ruivos, não castanhos e não loiros. Cor de cobre, uma cor bastante específica e com o adicional de serem descritos como “incontroláveis”.

Ainda assim, o DSD de Christian Grey continua o mesmo de Edward Cullen da fanfic:

| |
|---------------------|
| Atraente e elegante |
|---------------------|



Seguimos agora para a análise de como o personagem designa suas características psicológicas, conforme fizemos com os outros personagens:

Christian Grey - “Cinquenta Tons de Cinza” (Recorte 2)

—Eu exerço controle em todas as coisas, Senhorita Steele, — ele diz sem rastro de humor em seu sorriso. Eu olho para ele, e ele segura o meu olhar continuamente, impassível. Meu batimento cardíaco acelera, e meu rosto fica corado novamente (James, 2012, p. 14).

—Eu sou muito bom em julgar as pessoas. Eu sei o que as marca, o que as faz florescer, o que não faz, o que as inspira, e como incentivá-las. Eu emprego um time excepcional, e eu os recompenso bem. — Ele pausa e me fixa com seu olhar cinza. — Minha convicção é de alcançar o sucesso em qualquer esquema, alguém tem que se fazer mestre deste esquema, conhecê-lo de dentro para fora, saber todos os detalhes. Eu trabalho duro, muito duro para fazer isto. Eu tomo decisões baseadas em lógica e fatos. Eu tenho um instinto natural que pode localizar e nutrir uma boa ideia sólida e boas pessoas (James, 2012, p. 14)

—Anastásia, eu não sou um homem de flores e corações. Não me interessam as histórias de amor. Meus gostos são muito peculiares. (James, 2012, p. 68)

—Porque estou muito ferrado, Anastásia. Tenho muito mais sombras que luz. Tenho Cinquenta sombras ruins! Eu tive uma introdução muito dura na vida. Não quero carregar você com os detalhes (James, 2012, p. 68).

--

E.7: “Eu exerço controle em todas as coisas”

P.7: “Sou controlador.”

—

E.8: “Eu sou muito bom em julgar as pessoas”

“P.8: Sou perspicaz.”

—

E.9: “Sei como as pessoas funcionam, o que as faz prosperar, o que as enfraquece, o que as inspira e como incentivá-las”

P.9: “Sou astuto.”

—

E.10: Não sou do tipo que gosta de corações e flores. Eu não gosto de romance. Meus gostos são muito peculiares.

P.10: “Não sou romântico.”

—

E.11: “Porque eu sou cinquenta tons de ferrado, Isabella. Eu te disse, cinquenta tons.”

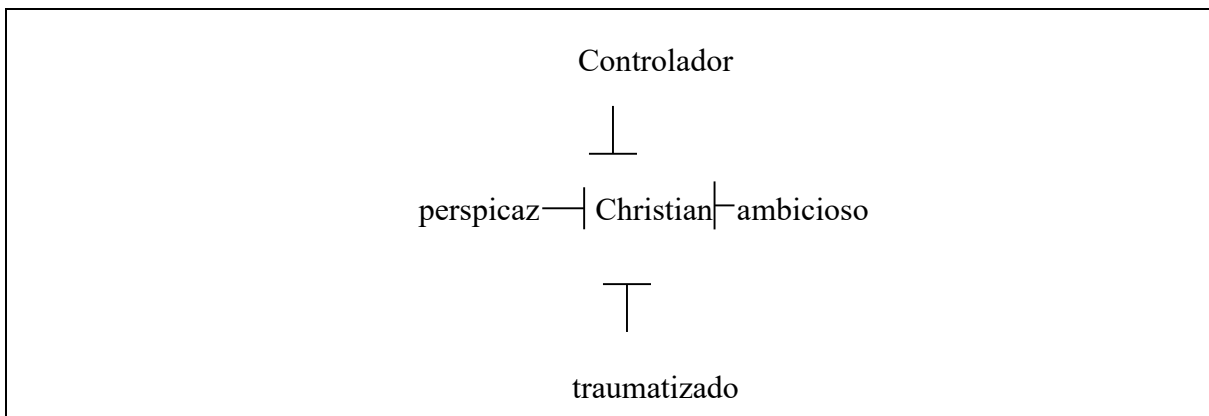
P.11: “Sou traumatizado.”

--

E.12: “Minha convicção é de alcançar o sucesso em qualquer esquema.”

P.12: “Sou alguém que sempre vence.”

DSD 2 - Christian Grey



O que vemos a partir da análise de Christian Grey é o fato de que esse personagem apresenta um descolamento importante de Edward Cullen de *Crepúsculo*. Há, portanto, distanciamento suficiente para que um leitor que nunca tenha lido a fanfic “*Master of the Universe*” não veja semelhanças entre os dois personagens e nem imagine que, em algum momento, tenha havido uma ligação entre eles.

Porém, diante de nossas análises, verificamos que esses novos sentidos na construção da personalidade, dos traumas e do caráter dominante e sedutor do personagem foram sendo

realizados enquanto a história ainda era uma fanfic. Isso porque vemos que, na verdade, muito pouco foi mudado do texto da fanfic para o texto do livro. Houve, de fato, um refinamento na escrita e uma atenção maior a detalhes, de modo que a identidade do personagem Christian Grey tenha sido tão bem construída que, ao apenas mencionar seu nome, já se tenha a imagem de um homem controlador, dominante e sedutor.

Ainda assim, nos questionamos: caso Cinquenta Tons de Cinza nunca tivesse sido publicado como livro original, esse personagem da fanfic teria uma identidade tão marcada? Seria considerado um personagem “original”?

Provavelmente, não, e essa resposta reside justamente no fato da falta de credibilidade quanto a originalidade de uma obra publicada como fanfic. O fato é que o personagem Christian Grey apresenta camadas de desenvolvimento que começaram a ser desenvolvidas enquanto a história ainda era inspirada em outra obra. Para entendermos melhor como esses novos sentidos foram gerados, demonstraremos a seguir um quadro comparativo os personagens das três obras e a maneira como os sentidos deles foram sendo alterados de história para história.

3.3.7 Quadro comparativo das três obras

De modo a sintetizar as mudanças ocorridas com os personagens das três obras, montamos um quadro comparativo que demonstra que novos sentidos foram gerados a partir da derivação de uma obra para outra:

| Personagem 1 (feminino) | Isabella Swan (Crepúsculo) | Isabella Swan (Master of the Universe) | Anastasia Steele (Cinquenta Tons de Cinza) | Observações Analíticas / Transformações |
|--------------------------------|---|---|--|---|
| Físicas | extremamente branca, magra, meio molenga. | desleixada, descoordenada, linda. | desprezível, deslocada, insegura, descoordenada | A aparência discreta de Bella é mantida, Ana tem cabelos castanhos e olhos azuis. |
| Psicológicas | deslocada, insegura, altruísta, antissocial, solitária. | tímida, exigente, diferente, fechada. | espirituosa, corajosa, inteligente, excelente, problemática. | Ana cresce emocionalmente ao longo da trama e sua relação com Christian deixa de ser passiva. |

| | | | | |
|---------------------------------|---|--|--|---|
| Personagem 2 (masculino) | Edward Cullen (Crepúsculo) | Edward Cullen (Master of the Universe) | Christian Grey (Cinquenta tons de Cinza) | Christian é uma versão "hiper-realista e erótica" de Edward. O autocontrole vampiresco se converte em dominação sexual. |
| Físicas | forte, pálido, magro, lindo. | jovem, atraente, alto, elegante, bonito. | atraente, elegante, jovem, alto, bonito. | A beleza "sobrenatural" de Edward se transforma em um charme másculo e controlador em Christian. |
| Psicológicas | arrogante, atraente, masoquista, selvagem, doentio. | Controlador, perspicaz, racional, traumatizado, não-romântico. | Controlador, astuto, traumatizado, ambicioso, perspicaz. | O controle de Edward vira dominação explícita. A tensão romântica se intensifica na relação de poder. |

Através das comparações contidas no quadro é possível observar os sentidos iniciais de Isabella Swan e Edward Cullen em *Crepúsculo* e como esses personagens passam por mudanças em *Master of the Universe*, até se transformarem em Anastasia Steele e Christian Grey, em *Cinquenta Tons de Cinza*.

Vemos, portanto, como Isabella Swan foi escrita por Stephenie Meyer como uma jovem comum, introspectiva e com uma personalidade muito contida, passiva, ao mesmo tempo corajosa e disposta a enfrentar grandes desafios em defesa de seu amor. Essa personagem permanece tendo essas características em "Master of the Universe", porém, é inserida em um contexto diferente, no qual não há criaturas sobrenaturais, mas a realidade de um universo adulto de *BDSM* (Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo).

As alterações na personalidade da personagem começam muito sutis e é necessário olhar muito de perto para percebê-las, a primeiro momento, mas a medida em que esses novos sentidos vão se apresentando, a personagem vai ganhando novos contornos, deixa de ser uma jovem solitária e insegura e se transforma em uma mulher inteligente, destemida e sarcástica.

Essas mudanças fazem com que Anastasia Steele não seja vista, em momento algum, como uma cópia de Isabella Swan, mas como uma personagem diferente, com identidade própria e coerente com a narrativa apresentada.

Edward Cullen, entretanto, é desde o princípio descrito como um personagem enigmático, atraente, protetor, autocontido e tem uma beleza extremamente idealizada pela personagem Bella Swan. Ele é, desde o primeiro livro, a figura do herói que está constantemente dividido entre o desejo e o dever, optando em prol de seus valores e virtudes. Isso muda, porém, quando se torna personagem da fanfic, já que seu jeito enigmático se torna uma aura misteriosa e sedutora. Não há, portanto, a idealização de uma beleza vampírica, mas as características atraentes de um jovem homem adulto.

Quando efetivamente se torna Christian Grey, todos os traços de “Edward Cullen” parecem desaparecer, pois o personagem ganha uma identidade própria que lhe é tão característica que parece “inerente” ao nome. Um homem traumatizado pelo passado, extremamente controlador e, de certa forma, com momentos de desvios de caráter para lidar com os próprios desejos.

Vemos, portanto, como os papéis vão se alterando e os arquétipos desses personagens vão se modificando na maneira como designam e são designados. Não há mais um vampiro e uma garota mortal, ambos são humanos, ambos são mortais, mas há uma relação de poder muito bem estabelecida entre eles.

O poder de Christian Grey é tão determinante que até mesmo o foco da narrativa gira em torno de sua história de vida, seus traumas e a superação deles. Embora Anastasia seja a personagem principal, é o personagem masculino quem se torna o “mestre” do universo no qual a narrativa orbita.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das discussões e das análises realizadas neste trabalho buscamos refletir sobre o fenômeno das fanfics a partir de uma perspectiva que considera as transformações no conceito de autoria e os impactos da cultura participativa na literatura contemporânea. As análises das obras *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, e *Cinquenta Tons de Cinza*, de E.L. James — originada da fanfic *Master of the Universe* — permitiram evidenciar como as práticas de reescritura e apropriação de personagens e enredos transcendem as plataformas digitais e podem alcançar o mercado editorial e, até mesmo, as telas do cinema.

A cultura participativa, de fato, põe em xeque a capacidade criativa e a originalidade — com o ChatGPT e a própria inteligência artificial, por exemplo. Esses avanços tecnológicos constantes aguçam nossos questionamentos sobre o que de fato constitui a originalidade em um momento no qual tudo é compartilhado e, principalmente, onde as marcas de autoria e subjetividade têm se perdido em padrões de textos gerados através de estruturas linguísticas que permitem criar respostas rápidas e satisfatórias.

As fanfics, inicialmente vistas como produções amadoras, mostram-se como um território fértil para a problematização da autoria e para demonstração da criatividade. Novamente, no contexto da cultura participativa, o papel do leitor é ressignificado: os fãs deixam de ser apenas consumidores, mas se tornam criadores, podendo modificar as narrativas e, com isso, descentralizar a figura clássica do autor no processo criativo.

Tratando especificamente de *Crepúsculo* e *Cinquenta Tons de Cinza*, percebemos um percurso singular em que uma fanfic, ao se utilizar de personagens de uma obra primária, foi capaz de desenvolver uma narrativa própria, tão envolvente que se descolou de sua própria origem e alcançou um intenso sucesso global.

Através das análises e das comparações realizadas com as três obras, pudemos perceber como a originalidade é subjetiva. Neste ponto, a originalidade deixa de ser entendida como a ausência de influência ou referência para a criação e se consolida como a capacidade de produzir novos discursos e narrativas através do já-dito, rememorando sentidos e trazendo à tona novos significados.

Essa reflexão contribui para repensarmos o papel da autoria na contemporaneidade: ser original não significa criar sem influências, até mesmo porque, atualmente isso seria uma tarefa impossível. Somos, afinal, recortes das experiências que temos, dos livros que lemos, das

peças que conhecemos, das histórias e músicas que ouvimos, dos filmes que assistimos e do mundo, universo, que nos cerca.

Através do percurso que percorremos com *Crepúsculo*, *Master of the Universe* e *Cinquenta Tons de Cinza*, compreendemos que as fanfics se legitimam como espaços de criação e permitem que leitores assumam o papel de autores e explorem novas possibilidades narrativas a partir de universos conhecidos. A cultura participativa, portanto, não apenas redefine o conceito de autoria, mas amplia as fronteiras da própria literatura e do mercado editorial, abrindo caminho para novas formas de contar histórias.

REFERÊNCIAS

- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Tradução de Eduardo Guimarães et al; revisão técnica de Eduardo Guimarães. Campinas SP: Pontes, 1974.
- DIAS, Cristiane. **Análise do Discurso Digital. Sujeito, Espaço, Memória e Arquivo**. Campinas: Pontes, 2018.
- DRAGON, Snowqueen Ice. **"Master of the Universe"**. 2011. Disponível em: <https://www.goodreads.com/book/show/13639504-master-of-the-universe>. Acesso em: 01 set. 2024.
- DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1987.
- GALLO, Solange M. Leda. ChatGPT: hiperautor ou não autor?. **Traços de Linguagem - Revista de Estudos Linguísticos**, [S.L.], v. 7, n. 1, p. 84-95, 27 maio 2023. Universidade do Estado do Mato Grosso - UNEMAT. <http://dx.doi.org/10.30681/2594.9063.2023v7n1id11199>.
- GUIMARÃES, Eduardo. **A Palavra: Forma e Sentido**. Campinas, Pontes, 2007.
- GUIMARÃES, Eduardo. **Análise de texto – procedimentos, análises ensino**. Campinas, RG, 2011.
- GUIMARÃES, Eduardo. **Enunciação e História**. In: _____. (Org.). **História e sentido na Linguagem**. Campinas, SP: Pontes, 1989.
- GUIMARÃES, Eduardo. **Os limites do sentido**. Campinas, SP: Pontes, 2002.
- GUIMARÃES, Eduardo. **Semântica do Acontecimento: um estudo enunciativo da designação**. Campinas, SP: Pontes, 2002.
- GUIMARÃES, Eduardo. **Semântica Enunciação e Sentido**. Campinas, Pontes, 2018.
- GUIMARÃES, Eduardo. **Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem**. Campinas, Pontes, 1995, 91p.
- HANKS, Patrick. **A Dictionary of First names**. Oxford, Reino Unido: Oup Oxford, 2007.

JAMES, E.L. **"Cinquenta Tons de Cinza"**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012. 480 p.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

MEYER, Stephenie. **"Crepúsculo"**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009. 286 p.

RIBEIRO, Ana Clara. **Tudo que você precisa saber sobre direitos autorais em fanfics**. 2020. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/tudo-que-voce-precisa-saber-sobre-direitos-autorais-em-fanfics/827161982>. Acesso em: 12 abr. 2025.

ORLANDI, Eni. **Discurso e Leitura**. São Paulo: Cortez, 1988. 118 p.

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso. Princípios e Procedimentos**. Campinas: Pontes, 2005.

ORLANDI, Eni. **Interpretacao - Autoria, Leitura E Efeitos Do Trabalho Simbolico**. Campinas: Pontes, 2007. 156 p.

TADEU, E.; MÁRCIA SIPAVICIUS SEIDE. **Nomes Próprios de Pessoa**. [s.l.] Editora Blucher, 2020.

WHAT'S a fandom? 2020. Disponível em: <https://radioimmaginaria.it/en/article/4354/whats-a-fandom>. Acesso em: 12 abr. 2025.

VARGAS, Maria Lúcia Bandeira. **O fenômeno fanfiction – Novas leituras e escrituras em meio eletrônico**. Passo Fundo: Upf Editora, 2015