

# RUMO A UMA TEORIA DO FANDOM TRANSCULTURAL

## **Bertha Chin**

Doutora em Mídia e Estudos Culturais pela Cardiff University (Wales, UK).  
Professora Sênior na National University of Singapore (Singapore).  
E-mail: b.chin@nus.edu.sg

## **Lori Hitchcock Morimoto**

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade de Indiana (Indiana/Estados Unidos) e atualmente leciona Estudos Cinematográficos no Northern Virginia Community College (Annandale/Estados Unidos).  
E-mail: lmorimoto@nvcc.edu

Recebido em: 6 de março de 2024  
Aprovado em: 15 de junho de 2024  
Sistema de Avaliação: Double Blind Review  
BCIJ | v. 4 | n. 1 | p. 24-45 | jan./jun. 2024  
DOI: <https://doi.org/10.25112/bcij.v4i1.3826>



## RESUMO

Nesta discussão, defendemos um modelo (mais) amplo de estudos sobre o fandom transcultural que, ao mudar o foco para as afinidades afetivas que despertam o interesse dos fãs em objetos transculturais, pretende corrigir as análises centradas na nação de fandoms transfronteiriços. Nosso argumento é o de que a abordagem binária do fandom transnacional mantida por pesquisadores da globalização das mídias, como Koichi Iwabuchi, no contexto do Leste Asiático, pouco faz para o avanço de nossa compreensão sobre o motivo pelo qual os fãs se envolvem em fandoms transfronteiriços e as implicações das suas atividades sobre como entendemos o fluxo global de textos midiáticos. Neste ensaio, consideramos uma abordagem alternativa aos fandoms transculturais, a qual se preocupa menos com as nações do que com os fãs em si. Não procuramos redimir nem condenar os fãs, mas os situar nos seus diversos contextos – não apenas sociopolíticos e econômicos, mas também populares, culturais, sexuais, de gênero etc.

**Palavras-chave:** Fandom transcultural. Ásia Oriental. *Fan studies*. Efeito fã. Harry Potter. Leslie Cheung.



Estudos em língua inglesa sobre fandoms transfronteiriços, seja no sentido geográfico ou cultural, historicamente se enquadram em uma destas duas grandes categorias: estudos que se concentram em fenômenos específicos<sup>1</sup> que procuram compreendê-los por si mesmos e aqueles que partem da questão que veio a caracterizar os estudos de fandom "transnacionais" no contexto inter-asiático: o fandom transfronteiriço tem a capacidade de transcender as diferenças históricas, culturais e sociais e promover uma maior consciência transnacional? Fabienne Darling-Wolf (2004, p. 507) afirma que poucas análises se concentraram em textos produzidos e/ou consumidos fora dos Estados Unidos, e menos ainda consideraram a importância da cultura dos fãs num cenário cada vez mais global, fomentado especialmente pelo advento da internet como ferramenta para a atividade intercultural, e potencialmente mundial, dos fãs. Onde tais análises ocorrem é a nação que (sobre)determina a apropriação e o engajamento dos fãs, limitando severamente os tipos de perguntas que são feitas e guetizando (ou mesmo exotizando) fandoms transfronteiriços. Dessa forma, os fandoms fronteiriços são relegados à periferia dos estudos de fandom, e com eles as perspectivas únicas que oferecem sobre as maneiras como os fãs interpretam e interagem tanto com mídias quanto entre si em um mercado global de mídia cada vez mais intensificado.

Na verdade, as questões de como e por que as diferentes mídias transfronteiriças capturam a imaginação dos fãs, bem como o modo pelo qual os fãs as incorporam em seus próprios contextos culturais populares e quais significados lhes atribuem, têm o potencial de complexificar e contribuir com nuances para uma disciplina que, na sua iteração em inglês, permaneceu firmemente anglo-americana em sua orientação (embora relativamente indiferenciada). Assim, neste ensaio, defendemos um quadro amplo para a exploração e interrogação de fandoms transfronteiriços em que a nação é apenas um aspecto em uma constelação de contextos que flexionam e influenciam sua ascensão e disseminação. Defendemos que, embora a identidade nacional e os contextos históricos e sociopolíticos transnacionais *possam* informar os interesses dos fãs, este não é necessariamente o caso nem o único modo possível de envolvimento transcultural deles. Com base em nossas próprias experiências subjetivas de fãs e em nossa pesquisa sobre fandoms transfronteiriços, acreditamos na necessidade de levar a sério não apenas os contextos nacionais, mas também, e especialmente, os contextos culturais sexuais, de gênero, populares e de fãs nos quais os fãs consomem e criam, se quisermos compreender como e por que os fandoms surgem de forma quase independente das fronteiras geográficas e culturais.

---

<sup>1</sup> Ver, por exemplo, Susan Napier (2001), Anime: *From Akira to Princess Mononoke*; Leon Hunt e Leung Wing-Fai (2008), East Asian cinemas: *exploring transnational connections on film*; Tejaswini Ganti (2012) Producing Bollywood: *inside the contemporary Hindi film industry*.



Os estudos de fãs em língua inglesa ao longo das últimas duas décadas têm defendido cada vez mais uma compreensão diferenciada de como os investimentos afetivos dos fãs nos meios de comunicação produzem e informam a cultura dos fãs, e defendemos que esta é uma visão que também devemos treinar em fandoms transfronteiriços. Argumentamos que os fãs transculturais se tornam fãs devido a afinidades afetivas entre o fã, em seus vários contextos, e o objeto transfronteiriço. Desse modo, evitamos o termo “transnacional”, com o seu privilégio implícito de uma orientação nacional que se sobrepõe a outras posições de sujeitos - certamente mais relevantes. Em vez disso, somos a favor da expressão “transcultural”, que, ao mesmo tempo, é suficientemente flexível para permitir uma orientação transnacional, mas deixa aberta a possibilidade de outras orientações que possam informar, ou mesmo conduzir, fandoms transfronteiriços.

Chegamos aos estudos de fandom por meio de uma orientação “*aca-fan*” (apesar da contestação em curso do termo<sup>2</sup>), que é informada tanto pela cultura popular e de fãs da Ásia Oriental quanto pela anglo-americana. Além disso, é de nossas experiências individuais – mas não díspares – de fandom transcultural das quais deriva a nossa insatisfação com o estado da arte dos estudos de fandom transcultural. Nascido e criado na Malásia, Chin cresceu com acesso tanto à televisão popular de Hong Kong e da América do Norte quanto a filmes que eram exibidos nos canais de TV públicos e comerciais multilíngues da Malásia. Quando ela se mudou para a Austrália, seu interesse pela cultura popular de Hong Kong – um interesse que informa e molda sua identidade cultural étnica – foi sustentado por meio da música, do aluguel de séries dramáticas em VHS e de maratonas cinematográficas chinesas de final de semana num cinema de arte, de onde vem a sua sensibilidade ao entrelaçamento do fandom transcultural. Da mesma forma, Hitchcock Morimoto, nascida no Texas e criada em Hong Kong, baseia-se numa vida inteira de fã da coisa errada (blockbusters de Hollywood, animes japoneses, estrelas de Hong Kong) no lugar errado (Hong Kong, Estados Unidos, Japão, respectivamente) para a sua própria compreensão de como os fandoms transculturais nascem e são experimentados *in loco*, por assim dizer.

Assim, temos uma participação pessoal e acadêmica na forma como o fandom transcultural é teorizado e discutido, e é aqui que localizamos o valor de uma sensibilidade *aca-fannish*. Temos sido repetidamente mal interpretadas e mal representadas nos estudos da cultura dos fãs transculturais e estamos francamente frustradas com o fato de o trabalho que procura explicar tais fenômenos não compreender o que é que os instiga. Em resposta, descrevemos a seguir um arcabouço teórico para a

---

<sup>2</sup> Ver, por exemplo, a edição especial da FlowTV Revisiting Aca-Fandom (2010); Ian Bogost (2010), *Against aca-fandom*; Louisa Stein (2011), *On (not) hosting the session that killed the term “acafan”* e uma discussão entre um grupo de estudiosos, *Acafandom and beyond* (2011), organizada por Henry Jenkins em seu blog *Confessions of an acafan*.



consideração de como e por que surgem fandoms de mídias transfronteiriças; um que, em primeiro lugar, é de orientação cultural popular. Por meio deste ensaio, esperamos definir melhor o objeto de estudo de um campo amplamente abrangente de estudos de fãs transculturais, a fim de trazer o fã transcultural, muitas vezes relegado à periferia, para uma conversa mais próxima com os estudos de fãs *mainstream*, como um modo específico de engajamento de fãs que ainda está inter-relacionado com o fandom como é entendido no contexto da língua inglesa.<sup>3</sup>

## ESTUDOS TRANSCULTURAIS DE FANDOM EM CONTEXTO

Os estudos de fandoms transfronteiriços são tão diversos quanto os fenômenos que examinam e derivam de uma série de preocupações acadêmicas que, cumulativamente, dificultaram a generalização do que os estudos de fandoms transculturais podem e devem abranger. Assim, embora muito da pesquisa em língua inglesa sobre anime e mangá *otaku* (e fenômenos derivados) esteja em dívida e seja consistente com as preocupações dos estudos de fandom tradicionais, a pesquisa de fenômenos mais específicos – o trabalho exemplar de Brian Larkin sobre fãs nigerianos de filmes indianos (2008), por exemplo – muitas vezes têm uma orientação mais antropológica. No contexto inter-oriental asiático, a pesquisa seminal de Koichi Iwabuchi<sup>4</sup> sobre os fluxos e fandoms da cultura popular transnacional japonesa alinha-se estreitamente com os estudos culturais críticos e os estudos sobre globalização da mídia que se baseiam na crítica do capitalismo de consumo.

Dada a nossa própria orientação oriental asiática, estamos particularmente atentas a certos problemas decorrentes da enorme influência da linha de pesquisa de Iwabuchi sobre a circulação e o consumo das mídias pan-orientais asiáticas num *corpus* ainda jovem de pesquisas em língua inglesa

<sup>3</sup> Dito isso, queremos reiterar que não estamos sugerindo que o fandom transcultural, em seus diversos encontros inter-regionais, seja necessariamente similar ou homogêneo. Em vez disso, estamos propondo que ele derive de um momento comum de afinidade entre o texto/produto cultural e o fã, um que está mais propenso a se fixar nos prazeres afetivos do que nos contextos transnacionais ou regionais. Por exemplo, o aumento da popularidade da música pop coreana (K-Pop) no Reino Unido e na Europa tem sido atribuído à sua “música divertida, com uma fusão de muitos gêneros”, distribuída pela abrangência global do YouTube, de acordo com Mukasa (2011) em um artigo para o jornal *The Guardian*, sugerindo que é o prazer e o afeto que atraem fãs de todo o mundo para um fenômeno como o K-Pop.

<sup>4</sup> Os nomes do Leste Asiático são tradicionalmente dados na ordem do sobrenome, nome próprio (por exemplo, Iwabuchi Koichi), mas, para facilitar a compreensão em obras em inglês, muitos nomes são anglicizados e, portanto, escritos como nome próprio, sobrenome. Para nomes japoneses, os macrons são usados, exceto no caso de existir um precedente não macron.



sobre audiências transculturais do Leste Asiático.<sup>5</sup> Particularmente no que diz respeito ao fato de que seu trabalho reflete a orientação fundamentalmente opositora dos estudos culturais críticos que continua a assombrar as margens dos estudos de fãs *mainstream*, queremos primeiro dedicar algum tempo a questionar as implicações da sua orientação resolutamente sociopolítica nos estudos transculturais sobre o fandom.

Mais de vinte anos atrás, Tania Modleski expôs sua crítica antipática à cultura de massa feminizada como aquela em que as mulheres, “a quem o acesso ao prazer é negado, enquanto são simultaneamente bodes expiatórios por parecer representá-lo” (1986, p. 163-164), não têm opção, dentro de um quadro crítico, que não aceitar uma “posição contraditória” (1986, p. 162) rumo à cultura popular. Na verdade, especialmente no que diz respeito a mulheres que “também foram oprimidas pelo bem ilusório” (1986, p. 163) com o qual somos associadas, muitas pesquisas sobre fandoms femininos nos anos subsequentes aceitaram tacitamente essa posição, atribuindo resistências de fãs a identidades sexuais prescritas, a expectativas de gênero e às manobras de conglomerados de mídia cada vez mais transnacionais e orientados pelo lucro como um pré-requisito para levá-las a sério. O resultado é que ficamos sem um discurso por meio do qual possamos levar a sério os fandoms femininos que *não* evidenciam uma oposição explícita, o que faz com que esses fandoms fiquem abertos à crítica principalmente com base na sua aparente cumplicidade com as instituições hegemônicas estatais e corporativas.

Essa atitude caracteriza o trabalho seminal de Iwabuchi sobre o fandom feminino japonês de estrelas de Hong Kong na década de 1990. Segundo ele, o consumo realizado por essas mulheres, irreflexivo e até iludido, de estrelas masculinas de Hong Kong foi “manifestamente mediado”, resultando não de um envolvimento autêntico com a cultura de Hong Kong, mas sim “do seu desejo de provar o seu gosto moderno e sofisticado” (2002b, p. 558). Nesse contexto, fãs podem “desejar se diferenciar dos ‘fantoques’ culturais controlados pela massa ... [mas], apesar de todas as suas tentativas de se distanciar dos consumidores ‘estúpidos’ do *mainstream*, são eles próprios um produto dessa mesma mídia” (2002b,

---

<sup>5</sup> No recente volume editado, “Fandom unbound: otaku culture in a connected world” (2012), Mizuko Ito baseia-se fortemente no trabalho de Iwabuchi sobre fandoms transnacionais do Leste Asiático no estabelecimento do(s) objeto(s) e parâmetros de discussão apresentados no livro (“Introduction”, 2012: xi-xxxi). Ver também Yiman Wang (2007), “A star is dead: a legend is born: practising Leslie Cheung’s posthumous fandom”; Eva Tsai (2007), “Caught in the terrains: an inter-referential inquiry of trans-border stardom and fandom”; Keehyung Lee (2008), “Mapping out the cultural politics of ‘the Korean Wave’ in contemporary South Korea”; Rowan Pease (2008), “Korean pop music in China: nationalism, authenticity, and gender”; Youna Kim (2008), “Media consumption and everyday life in Asia”; Colette Balmain (2009), “Introduction to Japanese horror film”; Sun Jung (2011), “Korean masculinities and transcultural consumption”.



p. 559). Aqui, a resistência às lógicas do capitalismo tardio constitui uma espécie de fandom “bom”, que essas mulheres evidentemente não conseguem incorporar.

No entanto, Iwabuchi inadvertidamente revela os “*limites* de uma posição contraditória” de Modleski (1986, p. 162, grifo do original) em sua própria análise equivocada das implicações mais amplas do fandom para a forma como entendemos o fluxo transnacional e o consumo de mídia. Percebendo que “essas fãs japonesas parecem menos preocupadas em transformar suas vidas efetivamente deixando o Japão ou encontrando outros cultura, sob a forma de homens não japoneses em situações reais” (2002b, p. 565), ele observa, no entanto, que a paixão das mulheres pelas estrelas de Hong Kong “encorajou algumas destas mulheres a tornarem-se mais criticamente conscientes da experiência japonesa da modernidade e da sua história imperialista. Uma práxis autorreflexiva marca assim o apreço das fãs pela modernidade cultural característica de Hong Kong” (2002b, p. 565). No final, contudo, limitado pelo próprio quadro de resistência por meio do qual ele procura entender esse fenômeno, Iwabuchi conclui que “mesmo que o olhar nostálgico sobre Hong Kong seja substituído e os fãs vejam que ‘eles’ são tão modernos quanto ‘nós’, apenas de uma maneira diferente, ainda não se pode negar que os fãs estão reduzindo Hong Kong a um outro asiático conveniente e desejável” (2002b, p. 567).

Levamos o trabalho de Iwabuchi sobre o fandom feminino japonês de estrelas de Hong Kong por duas razões. O primeiro é devido a ser representativo de questões da conceituação do consumo da cultura popular por parte das mulheres que continuam a assombrar os estudos do fandom, apesar dos trabalhos recentes sobre o papel fundamental do afeto no cultivo e na busca da atividade de fã. Como trazido por Lynn Zubernis e Katherine Larsen (2012, p. 228) em seu livro recente, *Fandom at the crossroads*, há uma persistente ausência de emoção na teoria dos fãs. As autoras observam que, tanto como acadêmicos quanto como fãs, dificilmente somos imunes aos prazeres dos objetos de fã, e ainda assim permanece uma certa vergonha ligada à ideia de ser um fã, particularmente se você for mulher, que devemos enfrentar em nosso campo de estudos.

No contexto do Leste Asiático, a força dessa vergonha é tal que Chin, declarando suas intenções de explorar o fandom da Ásia Oriental a colegas acadêmicos asiáticos, foi recebida com apreensão e numerosas declarações de que o fandom é pouco mais do que o reino dos “*otakus* japoneses” e das “*fangirls* ocidentais” e, portanto, por extensão, emocional e incontrolável. Ademais, isso também implica que a consideração dos fenômenos de fãs do Leste Asiático a partir de uma perspectiva cultural de fãs mancha a seriedade dos estudos culturais críticos do Leste Asiático, despolitizando-os em um grau inaceitável. Assim, essa vergonha se estende à subjetividade *aca-fannish*, obrigando-os a pedir desculpas por tentar se envolver intelectualmente com um assunto que é visto como trivial e fútil: “[nós] teorizamos e politizamos nossos prazeres para torná-los mais palatáveis para uma elite cultural que não precisa de mais incentivo



para descartar o que estudamos como fútil e sem sentido. O próprio ato de justificação é, naturalmente, uma indicação de que estamos desconfortáveis com a posição” (Zubernis; Larsen, 2012, p. 46).

Em segundo lugar, a análise de Iwabuchi deste fandom, como parte de sua pesquisa mais ampla sobre a circulação e o consumo da mídia pan-oriental asiática, tem sido influenciado fortemente o contexto dos estudos transnacionais e globais da mídia do Leste Asiático, merecendo um atenção especial. Um exemplo disso é encontrado no trabalho de Sun Jung (2011, p. 35) sobre o que ela chama de “masculinidade suave” do pan-Leste Asiático de estrelas sul-coreanas do fenômeno *Harry* (onda coreana) no Japão e na Ásia Oriental. Identificando suas origens na estética japonesa de *bishōnen* (jovem bonito), que circulou na Coreia do Sul por meio de mangás e animes, ela argumenta que a sua “transformabilidade ou fluidez e o seu apelo feminino aos consumidores” (2010, p. 8.1) estão no centro do seu alcance regional (e, cada vez mais, global). O apelo transcultural de “masculinidade suave” identificado por Jung parece uma via particularmente frutífera para uma análise mais aprofundada dos fandoms femininos globais de estrelas masculinas “suaves”, como Shahrukh Khan, de Bollywood, ou o ícone de Hollywood, Leonardo DiCaprio, além de Bae Yong Joon, da Coreia do Sul, ou Leslie Cheung, de Hong Kong. No entanto, Jung renuncia a tais considerações em favor de um argumento baseado na crítica de Iwabuchi (2010, p. 8.2) ao caráter culturalmente “inodoro” de produtos que circulam transnacionalmente por conglomerados de mídias e governos que procuram capitalizar o seu *soft power*. Da mesma forma, sua análise da popularidade de Bae no contexto japonês está igualmente em dívida com a crítica de Iwabuchi ao desejo nostálgico dos fãs japoneses de estrelas de Hong Kong, por meio da qual argumenta que, da mesma forma, “o corpo educado de BYJ exemplifica a nostalgia dos fãs onde a contra-contemporaneidade é evidente” (2011, p. 64).

De fato, esta perspectiva sociopolítica caracteriza grande parte dos estudos em língua inglesa sobre fandoms inter-asiáticos. Escrevendo sobre a ascensão da onda coreana do final dos anos 90 no Japão e em outras partes da Ásia Oriental, Kaori Hayashi e Eun-Jeung Lee examinam como sua popularidade foi politizada na luta discursiva para racionalizar a popularidade da cultura popular sul-coreana (representada, no ensaio de Hayashi e Lee, pelo drama coreano *Winter sonata*) num contexto de antagonismos históricos entre o Japão e a Coreia do Sul. Trata-se de uma discussão muito necessária, especialmente por começar a isolar as múltiplas vertentes do discurso (político, social, individual etc.) e considerar cada um nos seus próprios contextos. No entanto, apesar do reconhecimento dos autores de que existe um “bagunçado e confuso mundo social de audiências reais” (Ien Ang apud Hayashi; Lee, 1991, p. 6-7), o quadro sociopolítico desta discussão impede a sua consideração do *prazer* que os fãs obtêm ao assistir *Winter sonata*. Assim, os autores perdem uma oportunidade crítica de analisar a complexa intersecção entre o investimento afetivo e a subjetividade nacional, em favor de uma discussão que



nunca excede completamente o debate das agendas políticas das relações entre a Coreia e o Japão, tal como se desenrolam no fandom subjetivo dos media.

Cumulativamente, tal área de estudos reforça a orientação fundamentalmente trans/nacional e sociopolítica da pesquisa acadêmica sobre fandoms transculturais. Embora satisfatória ao nível da crítica e absolutamente relevante para a nossa compreensão das implicações políticas das mídias que circulam transnacionalmente, a sobredeterminação trans/nacional desta perspectiva nos diz pouco sobre o que realmente atrai e motiva os fãs; um entendimento que, argumentamos, é absolutamente crucial para qualquer discussão sobre como o fandom funciona além das fronteiras. Como evidenciado na crítica ambivalente de Iwabuchi aos fãs japoneses das estrelas de Hong Kong, bem como nas observações de Hayashi e Lee de que “em fóruns de discussão e homepages, as barreiras entre nacionalidades – todas as nacionalidades – desaparecem” (2007, p. 210), a crítica sociopolítica pura do fandom trans/nacional é fundamentalmente assombrada pelo mundo “confuso” do afeto.

## RUMO A UMA TEORIA (FUNCIONAL) DO FANDOM TRANSCULTURAL

Em sua recente crítica ao estado da arte dos estudos transnacionais sobre fandom, Iwabuchi (2010, p. 89) argumenta que “o que está em jogo não é a degradação ou romantização dos fãs, mas um desprezo pelos complicados processos de consumo da cultura mediática das pessoas. Abordando as questões sociopolíticas que sustentam a implantação estatal e corporativa de *soft power* para promover seus próprios interesses, tanto no mercado interno quanto no externo, ele enfatiza a necessidade de uma agenda de pesquisa que leve a sério o conluio aberto e encoberto de fãs e estudiosos nessa dinâmica, observando que “à medida que estamos entrando na era em que os estados estão se envolvendo profundamente na circulação neoliberal da mídia e da cultura popular, colaborando com as indústrias da cultura da mídia, nada será politicamente neutro” (92). No entanto, ao fazer essa afirmação, Iwabuchi continua a replicar a própria dicotomia entre o bem e o mal que tem atormentado os estudos sobre fandom por décadas, contrastando as “boas” pesquisas sobre as implicações sociopolíticas do fandom com as “más” pesquisas dos seus significados afetivos e prazeres para os fãs.

O argumento de Iwabuchi baseia-se em parte na sua compreensão e rejeição do que Henry Jenkins chamou de “cosmopolitismo pop”: a saber, a capacidade da atividade transfronteiriça dos fãs de gerar e promover a consciência e a compreensão interculturais (2004, p. 124-130). Porém, o próprio Jenkins, juntamente com o *mainstream* dos pesquisadores do fandom, deslocou-se dessa tentativa inicial de teorizar os fluxos transculturais da mídia para analisar como as colaborações entre a indústria da mídia, especificamente os produtores, e os fãs complexificaram as relações entre eles, afastando-se do



conceito inicial de Jenkins de fãs como “caçadores ilegais” para fãs como ativistas.<sup>6</sup> Por exemplo, Jenkins e Shresthova (2012) observaram como organizações sociais como a Harry Potter Alliance e a Racebending mobilizam os fãs jovens implementando as mesmas estratégias que estes usam nas campanhas de escrita de cartas e “Save the Show”; “inspirando assim os seus apoiadores a passarem do envolvimento na cultura participativa para o envolvimento na vida política” (2012, s. p.).

Isso ultrapassa o simples reconhecimento de que os fãs são produtores ativos que produzem colaborativamente obras transformadoras, como *fan fictions* e *fan videos*, ou que prestam serviços de legendagem ou tradução de textos estrangeiros. Os fãs são mobilizados como participantes ativos nos movimentos sociais e políticos porque estão unidos por um fator comum: o seu (consumo de) cultura popular. Ao mesmo tempo, eles igualmente “tornaram-se colaboradores em tempo parcial com produtores oficiais que buscam incitar e manter audiências de fãs dedicadas, e em tempo parcial, foram cooptados como marqueteiros boca a boca para marcas amadas” (Hills, 2010, p. 58), resultando na “curiosa coexistência dentro das culturas de fãs de ideologias anticomerciais e práticas de completistas de *commodities*” (Hills, 2002, p. 28), que passaram a caracterizar as culturas de fãs contemporâneas. A insistência em ver essas tendências aparentemente contraditórias não como dois lados da mesma moeda (de fãs), mas como duas moedas completamente separadas, efetivamente nos lança no “dualismo moral” (Hills, 2002, p. 8) do discurso de “resistência”, dentro do qual os fãs e as suas atividades são classificadas práticas boas ou ruins.

A convocação para uma maior contextualização dos estudos de mídia em circulação transnacional, na qual os pesquisadores são instados a estar mais atentos ao contexto sócio-histórico e político-econômico do consumo e do consumismo da cultura popular, é uma contribuição valiosa para nossas tentativas de compreender a complexidade desses fluxos de mídia e fandoms. No entanto, argumentamos que qualquer consideração das formas pelas quais as forças contraditórias e caóticas da globalização se manifestam no fandom deve proceder não apenas de tais contextos, mas também de nosso entendimento informado dos comportamentos, das motivações e dos processos de criação de significado dos fãs, impulsionados por prazeres afetivos e investimentos. Como observa Aswin Punathambekar (2007, p. 209) sobre a cultura cinematográfica indiana, “comunidades de fãs que coexistem em torno de vários aspectos do cinema indiano... nos diz que precisamos pensar para além do ‘nacional’ como a escala mais importante

---

<sup>6</sup> Ver, por exemplo, Matt Hills (2002), “Fan cultures”; Christine Scodari (2003), “Resistance re-examined”; Henry Jenkins (2006), “Convergence culture”; Derek Johnson (2007), “Fan-tagonism: factions, institutions, and constitutive hegemonies of fandom”; Chin (2013), “The fan-media producer collaboration: how fan relationships are managed in a post-series X-Files fandom”, bem como toda uma edição especial dedicada ao tema “fan activism” na revista *Transformative Works and Culture*.



da imaginação e da construção identitária”. Portanto, ao nos apropriarmos do apelo de Iwabuchi para uma pesquisa mais contextualizada e sofisticada sobre fãs transculturais, expandimos os contextos em jogo para abranger todos aqueles que informam, definem e produzem suas subjetividades como fãs. Em vez de nos esquivarmos dos conhecimentos e das taxonomias dos fãs, nós os abraçamos, não como reprodução acrítica, mas como um meio essencial de compreender a sua complexidade e as implicações para a forma como compreendemos tanto a circulação transnacional e o consumo das mídias quanto a relação multivalente dos fãs com elas.

Especificamente, permitindo diferenças idiossincráticas entre fandoms individuais, afirmamos que os fandoms transculturais têm sua gênese nas afinidades da prática industrial e/ou semiótica entre dois ou mais contextos culturais populares. Nos estudos da mídia transcultural, a “afinidade” tem sido tipicamente entendida em termos de proximidade geográfica que, como argumenta Joseph Straubhaar (1991, p. 55), fomentam “padrões culturais regionais distintos”. No entanto, é na própria (omitida) admiração de Straubhaar pelo fluxo cada vez mais disperso de mídia transnacional fora das zonas regionais que as limitações dessa perspectiva são discernidas, levantando a questão de como podemos dar conta desses fenômenos.

Uma possibilidade é a noção de Matt Hills de “homologia transcultural”, que se baseia na teoria da homologia cultural de Paul Willis (1978) como forma de discutir “a coerência simbólica entre os valores e estilos de vida de um grupo” (Hebdige, 1979, p. 113). Hills (2002, p. 13) recorre à ideia dessa correspondência simbólica para analisar as afinidades culturais transfronteiriças de *otakus* autoidentificados ocidentais e japoneses, que compartilham, entre outras coisas, uma desvalorização comum como fãs dentro de seus próprios contextos culturais populares, que opera tanto por meio quanto excedendo as intenções das indústrias midiáticas e dos Estados-nação. Ele (2002, p. 12) sugere que estruturas homológicas podem interpelar fãs entre culturas de maneiras que tanto operam por meio quanto excedem as intenções das indústrias midiáticas, argumentando que a adesão dos fãs a uma identidade *otaku* é um reconhecimento de que o termo é “hegemonicamente desvalorizado tanto no Japão quanto no ‘Ocidente’. O fã japonês está, portanto, ligado ao fã que não é japonês: a identidade de fã é priorizada sobre a identidade nacional”. Ou seja, dentro da identidade *otaku*, o desvalorizado se encontra com seu semelhante e nasce uma subjetividade comum – embora um pouco diferente –, colocando em primeiro plano a possibilidade de que a posição de fã possa (por vezes) ultrapassar as fronteiras nacionais, regionais e/ou geográficas.

Num contexto mais amplo, este conceito liberta o fandom das restrições do pertencimento nacional, reforçando a nossa afirmação de que os fãs se tornam fãs de textos ou objetos transfronteiriços não necessariamente por causa de *onde* são produzidos, mas porque podem reconhecer um momento subjetivo de afinidade independentemente da origem. Isso não significa que a nação seja irrelevante, mas



sim que é apenas um dos muitos pontos possíveis de afinidade sobre os quais o fandom transcultural pode ser fundamentado. Diferenças ou semelhanças baseadas em nações podem, de fato, atrair pessoas além das fronteiras; mas da mesma forma, investimentos afetivos em personagens, histórias e até subjetividades de fãs que ultrapassam qualquer orientação nacional também podem.

## LOCALIZANDO FANDOM TRANSCULTURAL

Como é, então, esse fandom? Como podemos implementar uma teoria da homologia transcultural no estudo dos fenômenos de fãs transculturais? A seguir, examinamos vários fenômenos que, acreditamos, sugerem a ampla aplicabilidade da noção de homologia transcultural de Hills ao estudo de fandoms transculturais. O primeiro oferece uma análise textual detalhada do texto de um fã japonês centrado na estrela Leslie Cheung<sup>7</sup>, de Hong Kong. Nessa análise, a “japanização” aparente de Cheung dentro da arte e da ficção produzidas pelo fã sobrepõe uma justaposição enganosa de nuances entre seus papéis cinematográficos e a persona de estrela com o contexto cultural popular (japonês) do artista/autor. O segundo apresenta um breve panorama das maneiras pelas quais a cultura cinematográfica transnacional e as práticas de leitura locais se combinam para produzir iteração *yaoi*<sup>8</sup> de *fanworks* de Harry Potter que é ao mesmo tempo “japonesa” e, cada vez mais, transcultural. Por meio desses e de outros breves exemplos, esperamos demonstrar algumas das maneiras pelas quais a atenção aos contextos culturais dos fãs na circulação e no consumo transcultural nos permite uma compreensão mais completa de como e por que os textos das mídias são adotados e assimilados entre culturas.

“*Yaemugura*”, uma *fan fiction yaoi* japonesa de 2002, foi publicada em um *dōjinshi* (fanzine) produzido por um fã e centrou-se na estrela Leslie Cheung, de Hong Kong, que desfrutava de uma particular popularidade entre uma subseção de fãs japonesas do final dos anos 1980 até sua morte em 2003. A história é vagamente adaptada do mangá *mainstream* “*Onmyōji*”, baseado nas aventuras de um adivinho e exorcista do século X, Abe no Seimei. Nele, Cheung foi “escalado” para o papel de um cortesão-demônio japonês do Período Heian (794-1192). Seu personagem, Sakurabe no Kokuei, é retratado no frontispício

---

<sup>7</sup> Leslie Cheung Kwok-wing começou sua carreira como artista quando ficou em segundo lugar no Concurso de Música asiática de 1977. Seu trabalho subsequente na música, televisão e cinema o catapultou para o estrelato regional e, na década de 1990, ele era um elemento fixo no cinema de Hong Kong, estrelando obras de cineastas como John Woo, Wong Kar-wai e Peter Chan. Cheung cometeu suicídio em 1 de abril de 2003, após uma longa luta contra a depressão.

<sup>8</sup> Yaoi é um acrônimo da frase “Yama nashi, Ochi nashi, imi nashi” (sem clímax, sem queda, sem significado), significando obras de mangás e escritoras profissionais e amadoras que se concentram em relações românticas e sexuais entre homens.



da história em vestimentas Heian, espiando maliciosamente sob uma capa e com lábios cheios e caracteristicamente “carnudos” (*Oh! My God*, 2002, p. 27). À primeira vista, este desenho se assemelha a uma espécie de autoexotismo vazio, em pé de igualdade com sessões de fotos de estrelas não japonesas vestidas de quimono para as populares revistas de cinema *Roadshow* e *Screen*<sup>9</sup> e, paradoxalmente, destinadas a destacar diferenças sob o pretexto de tornar “eles” mais parecidos com “nós” em um sentido nacional explicitamente (e sobredeterminado).

**Figura 1 - Cheung, como Sakurabe no Kokuei na *fan fiction* Dieyi.**



**Fonte:**

<sup>9</sup> Entertainment Weekly nos EUA, e Empire no Reino Unido seria um equivalente destas revistas.



Figura 2 - Leslie Cheung como Cheng, em *Adeus, minha concubina*



Fonte:

No entanto, aqui o autor/artista Azuri Amane traduz Cheung não para um contexto cultural «japonês», mas especificamente para um contexto cultural de *fãs* japoneses. “*Onmyōji*”, a série de mangás da qual deriva “*Yaemugura*”, é ela própria um texto representante de *bishōnen* (jovem bonito), como Laura Miller observa a partir do personagem principal, Seimei (que aparece com destaque em “*Yaemugura*”).

Em contos populares medievais, estátuas e pinturas, Seimei é apresentado como um homem maduro e sério, exemplar da masculinidade da era Heian. Ele tem um rosto gordinho, olhos estreitos e uma pele pálida. No entanto, na era Heisei (1989-), Seimei foi reimaginado como um *bishōnen*, um belo jovem com olhos enormes, cabelos longos esvoaçantes e um rosto esculpido. Uma mudança cultural que isso indica é a importância do que poderíamos chamar de “*girl gaze*” no consumo popular (2008, p. 31).

A representação de Cheung como uma sereia masculina clássica se inspirou em performances cinematográficas que destacavam o que o popular *onnagata* de *kabuki* Bandō Tamasaburō descreveu, em um volume produzido no Japão sobre Cheung, como a “presença delicada” da estrela (*Resurī*, 1999, p. 119). Especificamente, a arte feita para a história sugere que o personagem é inspirado na representação de Cheung do andrógino e sensual Cheng.



Dieyi em *Adeus, minha concubina*, de Chen Kaige (1994); no entanto, de forma brincalhona, o texto da história em si também evoca igualmente o fantasma feminino de *Rouge* (Stanley Kwan, 1988), posicionando Cheung no papel da traída Fleur (Anita Mui), que precedeu o próprio Cheung como o 12º Jovem Mestre na morte. No entanto, enquanto a eternamente jovem e fantasmagórica Fleur se afasta tristemente do decrépito Jovem Mestre, "*Yaemugura*" encontra uma maneira de seus amantes infelizes se reencontrarem:

A cortina de bambu é erguida. Atrás dela estava um velho, com o corpo apoiado por um jovem. "Kokuei..."; o velho murmurou, estendendo a mão. Sua mão tremia no ar. "Tsu-Tsurutoku!"; o demônio gritou em voz baixa. "Ah, não há como confundir sua voz!" Nos reencontrarmos assim – mesmo que meus olhos já não vejam, mesmo que meu corpo não se mova mais – eu nunca, nunca me esqueci de você... belíssimo! Os olhos que já não viam estavam inundados de lágrimas. – "Você... voltou". "Eu queria tanto ver você." Voltei um ano depois em um veloz navio, mas ele naufragou e fiquei à deriva nos mares sob o sol." "Oh, Tsurutoku! "Por que não voltou para cá?". O corpo do demônio tremia violentamente. "Durante muito tempo, o Lord Tsururoku ficou sem memória", explicou Seimei. O velho virou o rosto na direção da voz do demônio. "Kokuei ... quando me lembrei de você eu já não era mais jovem. Mesmo assim, fui à capital na esperança de a encontrar. Mas ouvi boatos de que você havia morrido". "Ahhh..." Nunca me esqueci de você, até o ponto de não poder morrer. Se eu tivesse morrido, quem teria sobrado para se lembrar de você? O seu lindo rosto... o seu belo corpo ... a pessoa amada que você era... quem se lembraria? Então eu vivi, até ficar feio, eu vivi, sempre, sempre me lembrando de você, Kokuei!". "Ahh...Tsurutoku..." Timidamente, o demônio estendeu sua mão no espaço vazio e agarrou a do velho. Naquele momento, um fogo frio e azul envolveu os dois. Dentro da brilhante chama azul, o corpo do demônio voltou à bela forma de Kokuei. O corpo do velho transformou-se no de um jovem. De dentro do dedilhado suave do *biwa* e do fogo ardente, os dois jovens e belos homens se agarraram um ao outro enquanto seus corpos subiam aos céus (Amane, 2002, p. 25).

Uma *fan fiction* centrada em celebridades, assim como aquelas baseadas em personagens, é prazerosa em parte pelo desafio inerente de escrever fiel à personalidade enquanto simultaneamente se imagina cenários que fogem do habitat usual de uma celebridade. Neste caso, a familiaridade de Amane com as personagens de Cheung nas telas – sua sensualidade e androginia, especialmente – proporcionou-lhe os materiais discursivos por meio dos quais é possível o ler num cenário de filmes populares, mangás



e *dōjinshi*, re-imaginações do homoerotismo histórico japonês (Miller, 2008, p. 33-43), reconhecendo em um uma afinidade homológica com o outro. Assim, por uma perspectiva das representações populares e contemporâneas da cultura clássica japonesa, informada por uma "girl gaze" específica, "Yaemugura" constitui uma articulação das culturas populares japonesas e chinesas em que a nação é secundária aos prazeres da cultura dos fãs.

O *dōjinshi* japonês situado no universo Harry Potter também revela uma orientação que não é nem anglófila nem homoerótica no sentido "tradicional" japonês, mas sim fundamentada em iterações japonesas de narrativas transnacionalmente circulantes da cultura europeia dos internatos. Pesquisas iniciais de *fanwork* em inglês e japonês (*fanfics* e *dōjinshi*) baseadas em Harry Potter sugerem que, embora existam pontos notáveis de afinidade entre eles, ainda existem diferenças críticas que não podem ser explicadas apenas por um "cálculo nacional". Em contraste com a *slash fan fiction*, em língua inglesa, em que os dois mais populares casais do universo Harry Potter têm sido Harry/Draco (mais de 230 mil histórias em fanfiction.net; mais de 4 mil histórias sobre AO3) e Harry/Snape (mais de 200 mil histórias sobre fanfiction.net; mais de 2,5 mil histórias sobre AO3), e em que as histórias são amplamente divididas entre as linhas do tempo da era de Hogwarts e pós-Hogwarts, uma pequena amostra de trinta *dōjinshi* sobre Harry Potter sugere que a grande maioria das histórias se passa na era de Hogwarts. Aqui, no entanto, a "era de Hogwarts" refere-se tanto à linha do tempo dos livros de J. K. Rowling quanto à linha do tempo anterior, de Snape e os Marotos (James Potter, Sirius Black, Remo Lupin e Peter Pettigrew), mais de vinte anos antes dos eventos dos livros. Notavelmente, o casal James/Snape, que é praticamente inexistente no contexto da *fan fiction* em língua inglesa, possui forte popularidade entre os fãs japoneses (Noppe, 2010, p. 119-121), levando ao questionamento: por que tais diferenças existem entre fandoms aparentemente congruentes?

Em sua iteração mais homoerótica, Harry Potter não reflete nada mais do que as fantasias – e os pesadelos – da pederastia e da submissão das escolas públicas britânicas, e isso se desenrola tanto na *fan fiction* em língua inglesa como no *dōjinshi yaoi* por meio de histórias de sexo não consensual e proibido que se baseiam nas complexas histórias canônicas das personagens. Relacionamentos secretos, brincadeiras cruéis projetadas para atingir o âmago emocional e momentos passageiros de empatia e compreensão entre inimigos aparentes formam o amplo pano de fundo dessas histórias, que parecem se inspirar tanto na anglofilia do pátio da escola quanto em filmes como *Another Country* (Marek Kaniévská, 1984) e *Maurice* (James Ivory, 1987), assim como na própria saga Harry Potter. Ao mesmo tempo, os *dōjinshi* de Harry Potter da era Hogwarts, como escreve Sharalyn Orbaugh, igualmente apresentam muitos dos tropos do *yaoi* mangá (2012, p. 179-180), e é aqui que podemos localizar pelo menos uma diferença crítica entre a *slash fan fiction* em inglês e os *dōjinshi de yaoi* japonês dentro do contexto mais



amplo do fandom de Harry Potter. Especificamente, enquanto tanto a *fan fiction* de Harry Potter quanto os *dōjinshi* compartilham uma familiaridade comum com os tropos mencionados de relações sexuais em escolas internas, no contexto japonês esses derivam especificamente de certas obras seminais do início do *yaoi* mangá comercial.

Um exemplo é o mangá serializado de Moto Hagio de 1974-5, *Tōma no shinzō* (*O coração de Thomas*), ambientado em uma escola interna alemã para meninos e centrado no *Sturm und Drang* do romance adolescente (masculino), escrito depois que Hagio viu o romance de internato francês de Jean Delannoy de 1964, *Les Amités Particulières* (Thorn, 2007, s.p.). Aqui, o internato europeu para meninos é o cenário ideal para uma história que é, em primeiro lugar, focada nas relações de “amor de menino” que estavam apenas começando a ganhar força no mercado comercial de mangá na época em que *Tōma no shinzō* estava sendo publicado. Da mesma forma, os *dōjinshi* do universo Harry Potter usam Hogwarts como pano de fundo para histórias que se desenrolam entre garotos adolescentes no contexto cultural popular japonês por meio de inúmeros mangás comerciais e amadores que se inspiram em obras iniciais. A predominância de personagens masculinos pivôs em Harry Potter, e especialmente seu amplo melodrama interpessoal, alinha a história tão de perto com narrativas de mangá preexistentes sobre angústia adolescente homoerótica que artistas amadores frequentemente se deixam levar para versões “japonesas” de Hogwarts, com um Snape atraente e “emo” (um recurso frequente de *dōjinshi* da era dos Marotos) e biscoitos Pocky japoneses (KCP, 2011, p. 26). Nesse sentido, o que encontramos nos *dōjinshi yaoi* de Harry Potter é menos uma fetichização anglófila dos tropos de escolas públicas do que um mosaico de textos que vão desde o cinema de arte europeu até a cultura popular feminina japonesa que, juntos, formam o pano de fundo contra o qual os romances de Harry Potter ressoam com os fãs japoneses envolvidos em práticas de fãs transformadoras.

Nos exemplos mencionados de fandom transcultural, os fãs compreendem e implementam os objetos ou textos de outra cultura através dos meios que têm à sua disposição nos seus próprios contextos culturais populares. No entanto, à medida que os textos midiáticos – e, cada vez mais, os textos de fãs – se veem envolvidos em padrões crescentes de distribuição e disseminação tanto por meio de canais convencionais quanto por fóruns na internet, como deviantART e Pixiv, nos quais a *fanart* se destaca, percebemos que esses contextos culturais de fãs “nativos” estão tendo um alcance cada vez mais global. Não é por acaso que a terminologia japonesa (i.e. *seme/uke*, referindo-se às posições de ativo/passivo em relacionamentos, ou “limão”, derivadas originalmente da série de anime adulto dos anos 1980 *Cream Lemon* e usado em referência a uma *fan fiction* sexualmente explícita) é usada nas *fan fictions* escritas em inglês por jovens autores cujos próprios contextos culturais populares foram significativamente impactados pela infinidade de traduções em inglês – e *scanlation* baseadas na internet



– de mangás *yaoi* japoneses na última década. Ou seja, tudo o que vai volta, e em círculos de influência cada vez mais estreitos em um contexto transcultural cada vez mais convergente.

Do mesmo modo, o menor tempo de espera entre a distribuição nacional e internacional de textos culturais populares, bem como o acesso relativamente fácil à cultura de fãs estrangeira proporcionado pela internet, traduz-se, em alguns casos, em fandoms transculturais baseados nos mesmos tipos de afinidades homológicas que existem entre as culturas de fãs dentro de um contexto nacional/linguístico homólogo. Como argumenta Paul Booth (2010, p. 39), “[os fãs] usam a tecnologia digital não apenas para criar, mudar, apropriar-se, roubar ou escrever, mas também para compartilhar [através das fronteiras nacionais], experimentar juntos, tornar-se vivos em comunidade”. Na *fanart* da autodenominada Zjackt, da China Continental, ela pontua pontos específicos de afinidade entre os casais de *slash* Harry/Snape e John Watson/Sherlock Holmes (“Johnlock”) da série Sherlock da BBC; especificamente, os atos de bravura de Harry/John em nome de Snape/Sherlock (a defesa ardente de Snape por parte de Harry em seu confronto final com Voldemort e o ato de John ao atirar no taxista que ameaça a vida de Sherlock), e a proteção de Snape/Sherlock a Harry/John, contra os planos dos vilões (Zjackt, 2012, s.p.). Esta é uma afinidade que, falando de forma anedótica (e, no caso de Hitchcock Morimoto, totalmente subjetiva), parece tanto óbvia quanto inequívoca e “funciona” para os fãs cujo investimento afetivo em casais fictícios tende à romantização ou sexualização da tensão entre o intuitivo e o intelectual, o aberto e o reprimido (cf. Kirk/Spock, Mulder/Scully etc.). Em outras palavras, por meio de sua *fanart*, exibida em seu site pessoal (China), no Pixiv.net (Japão) e no Tumblr, Zjackt faz parte de um discurso de fãs com alcance praticamente global, quase independente de seu contexto cultural popular chinês; um que é “transcultural” mais pelas formas como abrange fandoms específicos por uma afinidade homológica do que por seu *habitus* não ocidental.

## CONCLUSÃO

Começamos este ensaio sugerindo que existe uma abordagem de pesquisa cultural sobre fãs que é de amplo alcance e nos oferece um meio inadequado de conduzir pesquisas em inglês sobre fandoms transfronteiriços, especialmente em um momento em que está se tornando cada vez mais difícil mapear claramente fronteiras nacionais e/ou regionais no mundo digital que muitos fãs parecem habitar; um mundo que facilita tanto a atividade dos fãs quanto a disseminação de textos populares transfronteiriços. Optamos por nos concentrar em fandoms transculturais centrados na Ásia Oriental em parte devido a nossas próprias afinidades com ele e em parte porque isso informa nossa própria familiaridade *aca-fannish* com os modos como tais fãs são retratados nas pesquisas acadêmicas em inglês sobre fandoms transculturais do Leste Asiático.



Ao advogarmos por uma estrutura alternativa para entender melhor como e por que os fandoms atravessam fronteiras, primeiro enfatizamos a melhor adequação do termo

“transcultural” em vez de “transnacional” ao abordar fandoms transfronteiriços, argumentando que a gênese do fandom transcultural reside nas afinidades da indústria e/ou prática semiótica entre dois ou mais contextos culturais populares. Em outras palavras, os fãs se tornam fãs não (necessariamente) por quaisquer diferenças ou semelhanças culturais ou nacionais, mas devido a um momento de afinidade entre o fã e o objeto transcultural. Além disso, empregamos a teoria de “homologia transcultural” de Matt Hills para começar a explorar esse conceito de fandom transcultural, considerando que, posto como a área se encontra atualmente, nem as abordagens iniciais de Iwabuchi nem de Jenkins *et al.*, nos possibilitam lidar de forma satisfatória com o fandom transcultural sem cair nas armadilhas de teorias de mídia transnacionais que permitem compreender apenas um aspecto estreito do fandom transcultural em detrimento dos contextos culturais populares mais relevantes que o informam.

Nossos próprios contextos transculturais nos sintonizaram com a atual incapacidade da pesquisa sobre fandom de produzir uma teoria cultural sobre fãs que seja próspera e que complexifica de forma consistente a identidade do fã, além de envolver efetivamente conteúdos culturais populares emergentes que vêm se tornando mais facilmente acessíveis através das vias digitais de disseminação. Marcas franqueadas e gêneros culturais populares como Harry Potter e anime hoje têm alcance global, e os textos fluem entre culturas enquanto são trocados por fãs em diversos formatos criativos, autorizados ou não. Nesse contexto cultural popular, precisamos de um meio mais eficaz de considerar as diferenças sociais e culturais nas práticas de fãs que ultrapassam as fronteiras, tanto as geográficas quanto as culturais. Acreditamos que o conceito de homologia transcultural de Hills nos sintoniza melhor com as maneiras como os próprios fãs percebem e produzem significado a partir de textos e objetos elaborados por fãs que circulam globalmente.

Além disso, esse conceito aproxima o consumo não ocidental de textos culturais populares, como Harry Potter, quadrinhos de super-heróis ou Sherlock da BBC, assim como o consumo ocidental e regional de textos culturais populares do Leste Asiático, como anime, cinema de Hong Kong ou K-pop, em uma relação mais próxima com o contínuo campo de estudos em língua inglesa sobre o fandom midiático. Permitir um diálogo entre a teoria cultural dos fãs com a qual estamos familiarizados e o fandom transcultural nos lembra de que os fandoms não ingleses (muitas vezes não ocidentais) não são periféricos à cultura dos fãs “*mainstream*”. Pelo contrário, eles fazem parte do jogo transcultural do fandom tanto quanto qualquer outro, separados apenas por barreiras de idioma, distribuição e disponibilidade, que se tornaram eminentemente superáveis à medida que os fandoms migraram para o on-line.



## REFERÊNCIAS

Amane, Azuri. 'Yaemugura', in *Oh! My God [dōjinshi]*, Vol. 18, 22 February 2002.

Annett, Sandra. 'Imagining transcultural fandom: animation and global media communities', *Transcultural Studies*, 2, 2011, pp. 164–188.

Booth, Paul. *Digital Fandom*, New York: Peter Lang Publishers, 2010.

Darling-Wolf, Fabienne. 'Virtually multicultural: trans-Asian identity and gender in an international fan community', *New Media & Society*, Vol 6 (4), pp. 507-528.

Hayashi, Kaori and Eun-Jeung Lee. 'The Potential of Fandom and the Limits of Soft Power: Media Representations on the Popularity of a Korean Melodrama in Japan', *Social Science Japan Journal*, Vol 10 (2), 2007, pp. 197-216.

Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*, London: Methuen & Co., Ltd., 1979. Hills, Matt. *Fan Cultures*, London: Routledge, 2002.

---. 'Transcultural otaku: Japanese representations of fandom and representations of Japan in anime/manga fan cultures', *Proceedings of MIT2*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA. May 10-12, 2002.

---. *Triumph of a Time Lord: regenerating Doctor Who in the Twenty-first century*, London: I.B. Tauris, 2010.

Ito, Mizuko. 'Introduction', in Mizuko Ito, Daisuke Okabe, and Izumi Tsuji (eds.), *Fandom Unbound: Otaku Culture in an Connected World*, New Haven: Yale University Press, 2012.

Iwabuchi, Koichi. 'Undoing inter-national fandom in the age of brand nationalism', *Mechademia*, 5, 2010, pp. 87-96.

---. *Recentering Globalisation: Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Durham: Duke University Press, 2002.

Jenkins, Henry. 'Pop cosmopolitanism: mapping cultural flows in an age of media convergence', in Marcelo M. Suarez-Orozco and Desiree Qin-Hilliard (eds.), *Globalisation: Culture and Education in the New Millennium*, Berkeley: University of California Press, 2004, pp. 114-40.

Jenkins, Henry, and Sangita Shresthova. 'Up, up, and Away! The Power and Potential of Fan Activism', *Transformative Works and Cultures* 10 (2012): n. pag. [WWW document] URL <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/435/305> [visited 29/11/12].



Jung, Sun. *Korean Masculinities and Transnational Consumption*, Hong Kong: University of Hong Kong Press, 2011.

---. 'Chogukjeok Pan-East Asian Soft Masculinity: Reading Boys Over Flowers,

Coffee Prince, and Shinhwa Fan Fiction,' in Daniel Black, Stephen J. Epstein, and Alison Tokita (eds.), *Complicated Currents: Media Flows, Soft Power and East Asia*, Melbourne: Monash University ePress, 2010, pp. 8.1-.16.

KCP. *Harry Potter Fanbook Marugoto mamedarake [doujinshi]*, 13 August 2011.

Larkin, Brian. *Signal and Noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*, Durham: Duke University Press, 2008.

Miller, Laura. 'Extreme makeover for a Heian-era wizard', *Mechademia*, 2, 2008, pp. 30-45. Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women*, New York: Routledge, 2008.

Mukasa, Edwina. 'Bored of Cowell pop? Try K-pop', *The Guardian*, 15 Dec. 2011, [WWW document] URL <http://www.guardian.co.uk/music/2011/dec/15/cowell-pop-k-pop> [visited 01/12/12]

Noppe, Nele. 'James loves Severus, but only in Japan. Harry Potter in Japanese and English-language fanwork', in Kaoru Oshima and Yutaka Yabuta (eds.), *Japanese Studies between EU and Japan*, Osaka: NPC Corporation 2010, pp. 119-140.

Nye, Joseph S. *Soft Power: the Means to Success in World Politics*, New York: Public Affairs, 2004.

Orbaugh, Sharalyn. 'Girls reading Harry Potter, girls writing desire: amateur manga and shojo reading practices', in Tomoko Aoyama and Barbara Hartley (eds.), *Girl Reading Girl in Japan*, London: Routledge 2010, pp. 174-186.

Punathambekar, Aswin. 'Between rowdies and rasikas: rethinking fan activity in Indian film culture', in Cornel Sandvoss and C. Lee Harrington (eds.), *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*, New York: New York University Press 2007, pp. 198-209.

Sangyō Henshū Sentā (ed.). *Resurī: Resurī Chan no subete (All About Leslie Cheung)*, Tokyo: Sangyō Henshū Sentā, 1999.

Straubhaar, Joseph D. 'Beyond media imperialism: asymmetrical interdependence and cultural proximity', *Critical Studies in Media Communication*, 8, 1991, pp. 39-59.



Thorn, Matt. 'Hagio Moto: The Comics Journal Interview', 2007 [WWW document] URL [http://www.mat-t-thorn.com/shoujo\\_manga/hagio\\_interview.php#comments](http://www.mat-t-thorn.com/shoujo_manga/hagio_interview.php#comments) [visited 15/11/12]

Wang, Yiman. 'A star is dead: a legend is born: practicing Leslie Cheung's posthumous fandom', in Su Holmes and Sean A. Redmond (eds.), *Stardom and Celebrity: a Reader*, London: Sage, 2007, pp. 326-40.

Willis, Paul. *Profane Culture*, London: Routledge & Kegan Paul, 1978. Winnicott, Donald W. *Playing and Reality*, London: Routledge, 2009.

Zjackt. *untitled fan art* [WWW document] URL <http://zjackt.blog.163.com/album/#m=2&aid=227174796&pid=7466701849> [visited 08/12/12].

Zubernis, Lynn and Katherine Larsen. *Fandom at the Crossroads: Celebration, Shame and Fan/Producer Relationships*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012.