

## A FORMAÇÃO DO *BOYS LOVE* COMO GÊNERO CULTURAL NAS MEDIAÇÕES DOS FÃS

*Boys Love* formation as a cultural genre in fans' mediations

Laiza Ferreira Kerscher<sup>1</sup>

### Resumo:

Conhecido pela sigla *BL*, *Boys Love* é o termo usado para classificar produções ficcionais da Ásia sobre relacionamentos homoafetivos entre rapazes. Países como Japão, China, Coreia do Sul e Tailândia investem cada vez mais em produções do gênero, geralmente escrito por mulheres e direcionado para o público feminino. Neste artigo, investigo a caracterização do *BL* no diálogo entre produção e recepção, mediado por transformações e trocas culturais. A partir da contextualização histórica da formação desse gênero, busco compreender a relação entre as produções de fãs e as práticas da indústria ficcional da Ásia na constituição deste gênero.

**Palavras-chave:** *Boys Love*, mediação, gênero cultural, cultura de fãs.

### Abstract:

Known by the acronym *BL*, *Boys Love* is the term used to categorize fictional productions from Asia about homoaffective relationships between boys. Countries such as Japan, China, South Korea and Thailand invest increasingly in productions of this genre, which are mainly written by women for a female audience. In this article, I explore about the characterization of *BL* in the dialogue between production and reception, mediated by cultural changes and exchanges. From the historical contextualization of the formation of this genre, I aim to understand the relation between fan's productions and the practices of the fictional industry in Asia in the constitution of this genre.

**Keywords:** *Boys Love*, mediation, cultural genre, fan culture.

## Introdução

Com a crescente popularidade dos produtos culturais asiáticos, a música, as produções ficcionais e outras formas de entretenimento de países da Ásia Oriental vêm ganhando

---

<sup>1</sup> Mestranda em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. E-mail: laizafk1989@gmail.com

cada vez mais destaque no Ocidente. As redes sociais digitais, em especial, se tornaram espaço para interações entre dedicados fãs, que compartilham massivamente diferentes conteúdos sobre celebridades e personagens asiáticos. Nesse contexto, basta uma rápida pesquisa sobre essas produções para identificar a crescente popularidade de séries animadas e em *live-action*, quadrinhos, livros e até mesmo músicas e videocliques asiáticos com temas sobre relacionamentos amorosos entre belos rapazes. Em especial as produções ficcionais do Japão, da Coreia do Sul, da China e da Tailândia sobre relacionamentos homoafetivos entre homens conquistam crescente espaço na indústria do entretenimento desses países, mesmo que se trate de sociedades ainda muito restritas em relação aos direitos da comunidade LGBTQIA+. Essa aparente contradição é resultado do sucesso do *Boys Love* (conhecido também pela sigla *BL*), termo usado para categorizar obras produzidas na Ásia sobre relacionamentos entre personagens do sexo masculino.

As histórias do *BL* são reconhecidas por serem escritas por mulheres com foco no público feminino, ainda que o público também tenha se ampliado em meio às transformações do gênero, mediado na cultura de fãs, muito graças às influências das práticas narrativas de fãs (em fanzines e *fanfics*) para a constituição do gênero, que é incorporado pela indústria ficcional da Ásia e remodelado nas práticas de comunidades de fãs. Neste artigo, proponho compreender esse gênero de produções ficcionais asiáticas como uma categoria cultural, definida não apenas no limite de seus textos, mas na circulação de sentidos entre as práticas da indústria ficcional da Ásia e seus fãs, de acordo com seus contextos históricos, sociais e culturais. Para iniciar essa discussão, partirei de uma breve discussão sobre os conceitos de mediação e de gênero cultural, seguida de uma contextualização sobre a emergência das histórias que hoje conhecemos como *BL*, para enfim compreender como esse gênero relaciona, desde sua formação, contextos socioculturais e da indústria do entretenimento asiático com as práticas da cultura de fãs.

## 1. Mediações na cultura de fãs

Para melhor compreender sobre a constituição do *BL* e suas relações com as comunidades de fãs, iniciarei a discussão a partir do conceito de mediação, referente às relações entre produção e recepção. Silverstone (2002b) compreende a mediação como circulação de significados e “implica o movimento de significado de um texto para o outro, de um discurso para outro, de um evento para outro” (SILVERSTONE, 2002b, p. 33). O autor destaca que a mediação se refere a uma constante transformação de significados construídos individual e coletivamente e que circulam para além da produção e do consumo. O autor percebe “a mediação como um processo transformativo, em que o significado e valor das coisas são construídos<sup>2</sup>” (SILVERSTONE, 2002a, p. 761, tradução nossa).

O conceito de mediação é complexo, mas neste artigo me dedicarei à sua percepção por meio de processos de circulação de significados para a construção de sentidos, especificamente no fluxo de práticas da indústria do entretenimento, da cultura de fãs e seus contextos sociais e culturais. É importante ressaltar que as relações entre fãs e produtos do entretenimento, como produções ficcionais e celebridades, estão inseridas em diferentes contextos, em processos de mediação complexos e de interações cada vez mais atravessadas pela mídia, em especial pelos ambientes digitais. São esses contextos, práticas e relações que ajudam a construir os significados que circulam nas relações entre fãs e os produtos culturais.

A mediação, nesse sentido do termo, é tanto tecnológica quanto social. Ela também é cada vez mais presente, na medida que atores sociais se tornam progressivamente dependentes do fornecimento de significados públicos e relatos do mundo na tentativa de dar sentido aos seus próprios mundos. Dessa forma, a mediação tem consequências significativas na forma em que o mundo se mostra na e para a vida cotidiana e como essa aparência mediada, por sua

---

<sup>2</sup> No original: “mediation as a transformative process in which the meaningfulness and value of things are constructed”.

vez, fornece uma estrutura para a definição e condução de nossas relações com o outro, e especialmente o outro distante, o outro que só nos aparece por meio da mídia<sup>3</sup> (SILVERSTONE, 2002a, p. 762, tradução nossa).

Nesse sentido, o conceito de mediação é fundamental para compreendermos a circulação de significados entre a indústria do entretenimento e a cultura de fãs, que também se configura como uma mediação ao atuar na forma como membros de uma mesma comunidade se organizam em práticas específicas e nas relações com seus ídolos, sejam celebridades ou personagens de ficção. Por meio dessa perspectiva, a cultura dos fãs se configura como uma das principais formas de mediação, talvez uma das mais expressivas nessa relação, entre aquilo que circula entre grupos de fãs e sobre os debates e interações que se engajam em relação com textos e personagens de ficção.

Ao discutir sobre as relações entre textos e teorias da cultura de fãs, Sandvoss (2007) aponta que o valor estético de um texto não está apenas no autor, no texto ou no leitor, mas no processo de interação entre eles. “Nesse processo de diálogo entre o texto e o leitor, o significado é criado e o leitor ‘concretiza’ o texto<sup>4</sup>” (SANDVOSS, 2007, p. 28, tradução nossa). O autor discute que os significados do texto gravitam em torno de expectativas, crenças e senso crítico do leitor. Por meio desta perspectiva, tiramos o foco do autor e dos interesses comerciais por trás do texto e desviamos a atenção para a interação que acontece fora dele, entre as diferentes instâncias que envolvem essa relação e que concretizam seus diferentes significados. Essa noção converge com a discussão de

---

<sup>3</sup> No original: “Mediation, in this sense of the term, is both technological and social. It is also increasingly pervasive, as social actors become progressively dependent on the supply of public meanings and accounts of the world in attempting to make sense of their own. As such, mediation has significant consequences for the way in which the world appears in and to everyday life, and as such this mediated appearance in turn provides a framework for the definition and conduct of our relationships to the other, and especially the distant other, the other who only appears to us within the media”.

<sup>4</sup> No original: “In this process of dialogue between text and reader, meaning is created as the reader ‘concretizes’ the text”.

Martín-Barbero (1997) de gênero cultural, que conforme define o teórico, “pouco tem a ver com a velha noção literária do gênero como ‘propriedade’ de um texto”.

A consideração dos gêneros como fato puramente “literário” - não cultural - e, por outro lado, sua redução a receita de fabricação ou etiqueta de classificação nos têm impedido de compreender sua verdadeira função e sua pertinência metodológica (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 302).

Essa percepção acerca dos gêneros como formações culturais também foi discutida por Jason Mittell (2004), que apresentou a formação dos gêneros como categorias culturais, ao falar especificamente sobre os gêneros televisivos, porém em uma reflexão que pode ser ampliada também para outros formatos midiáticos. Mittell problematiza a noção de gênero como uma classificação baseada apenas em elementos textuais e se vale do pensamento foucaultiano para apresentar os gêneros como práticas discursivas, que operam por meio de diferentes instâncias, dentre as práticas de produção, recepção e contextos históricos, sociais e culturais. O autor ressalta a importância de não percebermos o gênero como meramente um componente textual, mas como uma categoria que emerge da relação entre elementos internos e externos em comum e da forma como essas associações são feitas por meio de sua ampla circulação. “Os gêneros percorrem os textos, mas também operam entre as práticas de críticos, audiências e indústrias - qualquer um que use termos genéricos está participando da constituição de categorias de gênero<sup>5</sup>” (MITTELL, 2004, p. 13, tradução nossa).

Para compreender um gênero como prática discursiva, Mittell destaca que devemos discutir sobre como essas categorias são percebidas entre diferentes agentes que se relacionam com seus textos e usos, de forma a observar como cada gênero se torna culturalmente operativo por meio da circulação de significados. Ao relacionar a discussão

---

<sup>5</sup> No original: “Genres do run through texts, but also operate within the practices of critics, audiences, and industries - anyone who uses generic terms is participating the constitution of genre categories”.

de Mittell e Barbero com o conceito de mediação, portanto, adotarei a definição de gênero como uma classificação que se constrói por meio de mediações, da circulação de sentidos e na forma como esses textos circulam entre os agentes que se relacionam com essa classificação. A partir dessa compreensão, apresento a seguir uma breve contextualização histórica do surgimento do *BL* como gênero de histórias ficcionais na Ásia, para discutir sobre as transformações e mudanças discursivas dessas histórias asiáticas e perceber como esse gênero se torna culturalmente operativo especialmente na relação com a cultura de fãs.

## 2. De fãs para fãs e de mulheres para mulheres

Para apresentar o gênero *BL* e tentar compreender a emergência dessas histórias em países da Ásia, é necessário partirmos dos contextos de criação e consumo dessas produções em sua origem, na cultura de fãs de histórias em quadrinhos do Japão. A indústria dos mangás, os quadrinhos japoneses, como conhecemos hoje, se desenvolveu no Japão a partir dos anos 1950. No final dessa década, estabeleceu-se o método de publicação de fragmentos serializados de diferentes histórias em revistas periódicas, como a *Shōnen Magazine* (publicada até hoje pela editora Kodansha) e *Shōnen Sunday* (em publicação pela Shogakukan) (BERNDT, 2016, p. 125), prática que ajudou a popularizar o mangá na cultura popular japonesa.

O formato em revistas deu origem aos gêneros convencionais dos mangás, que são menos definidos por conteúdos temáticos (como ficção científica, mistério, fantasia, etc.) do que por idade e gêneros [sexuais], chamados *shōnen* (garotos), *shōjo* (garotas), *seinen* (jovens) e *josei* (mulheres). Uma das particularidades mais impressionantes dos mangás é a “separação por gênero [sexual]” em sua publicação e, intimamente relacionado, seu estilo<sup>6</sup> (BERNDT, 2016, p. 125, tradução nossa).

---

<sup>6</sup> No original: “The magazine format gave rise to manga's conventional genres, which have been less defined by thematic content (such as science fiction, mystery, fantasy etc.) than age and gender, namely *shōnen* (boys), *shōjo* (girls), *seinen* (youth), and *josei* (women). One of manga's most striking particularities is the 'gendering' by publication site and, closely related, style”.

Não é necessário dizer que essa classificação não impede que leitores se interessem por histórias que sejam planejadas para outros públicos. Essa “categorização demográfica”, no entanto, orienta a forma como essas histórias são reconhecidas entre os fãs, já acostumados com a definição de gêneros específica da indústria dos mangás. Mais do que uma categorização de uma prática da indústria ficcional japonesa, esses termos partem da noção do reconhecimento de cada tipo de história para seus públicos, tal como descreve Mittell, “as categorias articulam vários elementos discretos sob um termo *por uma conveniência cultural*”<sup>7</sup> (MITTELL, 2004, p. 7, tradução nossa, grifo nosso). Dentro dessa prática de classificação, feita não pela ideia de gênero literário tradicional, e pelo desenvolvimento das narrativas dos mangás em temas mais diversos, surgiram outros gêneros direcionados para públicos específicos. No que se refere ao gênero hoje conhecido como *Boys Love*, sua história tem relação com a emergência de mulheres autoras no estilo *shōjo* nos anos 1970, que revolucionaram as narrativas e as ilustrações dos mangás ao abordar temáticas mais complexas, e escreveram as primeiras histórias em quadrinhos japonesas sobre personagens masculinos envolvidos em relacionamentos amorosos e sexuais, em um estilo que ficou conhecido na época como *shōnen'ai* (amor de rapazes) (WELKER, 2015, p. 44).

Pegando emprestadas características dos mangás *shōjo*, com histórias ambientadas principalmente fora do Japão e personagens com traços Ocidentais escritos e desenhados por mulheres, com foco no público que lia as revistas “para meninas”, o “*shōnen'ai* surge como um mecanismo que oferecia uma fuga das realidades sociais da supressão de gênero, da evitação e da anulação do sexo (e da sexualidade)<sup>8</sup>”, especialmente para o

---

<sup>7</sup> No original: “[...] categories link a number of discreet elements together under a label for cultural convenience”.

<sup>8</sup> No original: “*Shōnen'ai* first emerged as a mechanism offering an escape from the social realities of gender suppression and the avoidance of sex(uality)”.

público feminino (YUKARI, 2015, p. 79, tradução nossa). Essas histórias se tornaram, portanto, um espaço para essas jovens garotas consumirem conteúdos sexuais, escritos por mulheres, sem objetificar o corpo feminino. Esse interesse de mulheres japonesas fãs de quadrinhos por histórias que explorassem a homossexualidade ganhou uma nova força do engajamento da cultura de fãs a partir de 1975, com a realização da primeira *Comic Market*, feira de quadrinhos que se tornou referência na compra e venda de *dōjinshi* (mangás independentes). Eram frequentes histórias protagonizadas por ídolos e bandas do rock britânico – em especial aqueles que eram associados com a ideia de beleza e androginia, como T.Rex, Queen, David Bowie e Led Zeppelin – ou personagens de mangás famosos, que viviam relacionamentos homoafetivos em quadrinhos desenhados por garotas (WELKER, 2015, p. 54). A partir deste momento, práticas da cultura de fãs passam a ser incorporadas nas histórias antes conhecidas como *shōnen'ai*.

A frequente temática sexual nesses *dōjinshi* renderam a essas histórias amadoras uma nova classificação: o termo *yaoi* (sigla para *yama nashi*, *ochi nashi*, *imi nashi*, ou literalmente, “sem clímax, sem objetivo, sem significado”, devido ao apelo pornográfico dessas produções). A partir dos anos 80, as histórias, em especial as amadoras, sobre relacionamentos entre rapazes produzidas por mulheres passam a ser classificadas como *yaoi*, em especial as paródias (*aniparo*, sigla para paródias de animês, as adaptações animadas dos mangás) de séries animadas como *Captain Tsubasa* (*Kyaputen Tsubasa*), *Samurai Warriors* (*Yoroiden Samurai Troopers*), *Shurato* (*Tenkū Senki Shurato*) e *Os Cavaleiros do Zodíaco* (*Saint Seiya*) (YUKARI, 2015. p. 80). A partir dos anos 1990, com a popularidade dessas séries na tevê aberta brasileira e a popularização dos animês e mangás, o termo *yaoi* se tornou conhecido entre os fãs da cultura japonesa no Brasil para designar histórias japonesas sobre romances homossexuais. Graças à difusão do termo nessa época, ainda que o *yaoi* em sua origem no Japão se refira mais às histórias amadoras, ainda hoje há quem use o termo no Brasil para falar sobre as narrativas asiáticas, sejam amadoras ou comerciais, sobre relacionamentos entre rapazes.

Nesse contexto em que produções amadoras ganham espaço entre o público, a emergência dos *dōjinshis* impulsionou o mercado comercial, com o surgimento nos anos 1970 das primeiras revistas de mangás dedicadas às histórias de romances homoeróticos com foco no público feminino, como *JUNE* e *Allan*, que incentivaram o caráter colaborativo dessas obras, ao oferecer espaço não só para as autoras de *dōjinshis* publicarem histórias originais, mas também por meio de colunas em que leitoras enviavam sugestões de conteúdos e ilustrações e que ajudaram a moldar suas histórias. Essas revistas de compilação de narrativas seriadas sobre romances e histórias homoeróticas entre personagens masculinos eram lançadas simultaneamente às produções de *dōjinshis*, que eram compiladas e vendidas em antologias (WELKER, 2015, p. 59). O termo *Boys Love*<sup>9</sup>, conhecido especialmente pela sigla BL, chegou por volta dos anos 1990, a partir do reconhecimento dessas histórias como uma nova categoria na indústria dos mangás.

As histórias do *BL* se diferenciam de outros gêneros originados nos mangás por terem como protagonistas e personagens secundários, em sua maioria, homossexuais. Muitas obras sequer possuem personagens femininos. Cenas de sexo explícito entre esses personagens não são raras, as temáticas são variadas e geralmente essas histórias são protagonizadas por um casal homossexual que se enquadra nas características dos papéis de *seme* (*semeru*, atacar) e do *uke* (*ukeru*, receber). Os termos, originados das artes marciais, são usados no *BL* para definir as posições dos personagens na relação sexual homoafetiva, sendo normalmente o *seme* o personagem com características mais “masculinas”, o mais alto, mais forte e dominante, enquanto o *uke* representa o mais “feminino” e delicado - embora existam hoje cada vez mais histórias que subvertam essa regra. Essa inserção de personagens masculinos em uma situação análoga a uma relação

---

<sup>9</sup> McLelland e Welker (2015) apontam que o termo é frequentemente escrito com apóstrofo, como *Boy's Love* e *Boys' Love*. Adoto a grafia conforme os autores, mais abrangente e sem o apóstrofo.

heterossexual, mas que explora sexualmente apenas corpos masculinos, reforça os aspectos dessas histórias em subverter padrões heteronormativos de gênero na perspectiva de mulheres autoras, alinhada com as expectativas de suas consumidoras.

Terminologia que se tornou a mais frequente para definir essas histórias entre fãs, autores, pesquisadores e pela mídia (ainda que o uso do termo *yaoi* permaneça usual em algumas comunidades de fãs, como no Brasil), o *BL* é considerado hoje como a definição genérica para produções asiáticas, geralmente direcionadas para o público feminino e em sua maioria escritas por mulheres, que abordem relações amorosas e sexuais entre personagens do sexo masculino. É importante ressaltar que a transformação do uso dos termos que classificam essas histórias está diretamente relacionada com a percepção da indústria e do público com relação a essas histórias e aponta para as mudanças discursivas e rearticulações desses textos em relação com seus contextos, bem como de seu desenvolvimento. Desta forma, o termo *BL* passou a ser adotado pela indústria, crítica e público como uma definição mais ampla para qualquer tipo de história asiática sobre relacionamentos homoafetivos e uso do termo é defendido pela própria comunidade de fãs, em detrimento das terminologias mais antigas, por representar as transformações do gênero.

A partir da popularização dessas narrativas e seu reconhecimento comercial, as histórias do *BL* originadas nos mangás passaram a ser adaptadas em outros formatos, como animês, filmes, séries de tevê (dramas), videogames e séries de áudio (*audiodramas*). Diferentes países hoje realizam feiras de fãs especializadas em *BL* e editoras (como a brasileira *NewPOP*) possuem selos específicos para importar essas histórias. Nas redes sociais digitais, comunidades de fãs do *BL* acumulam milhares de seguidores, além dos grupos que se unem para traduzir, editar e disponibilizar essas histórias em outros idiomas para facilitar o acesso para outros fãs. O impacto do *BL* hoje não abrange só indústria ficcional, mas também influencia *reality shows*, celebridades e a música da Ásia. Esse gênero

também não ficou restrito apenas ao Japão, com obras traduzidas e publicadas em outros idiomas e inspirando a produção de histórias *BL* originais em outros países.

### **3. A cena do *Boys Love* na Ásia e nas comunidades de fãs**

Conforme destaca Mittell (2004, p. 17), é relevante percebermos como o mesmo gênero pode operar de forma diferente de acordo com outros contextos. Desde que o *BL* ganhou espaço comercial na indústria dos mangás no Japão até os dias de hoje, o país que originou esse gênero passou a dividir o protagonismo na criação de histórias eróticas entre rapazes dedicadas ao público feminino com outros países da Ásia e, diante de contextos distintos, o *BL* se configurou em cada país dentro de características específicas, não se limitando mais às especificidades da indústria e recepção nipônica. Tais diferenciações não estão apenas vinculadas às culturas específicas de cada um desses países para os quais o *BL* se expandiu, mas especialmente por meio das transformações sociais e rearticulações das relações entre indústria e seus públicos. Fora do Japão e das origens do *BL*, é perceptível que o gênero não circula mais apenas “de mulheres para mulheres”, ainda que a predominância feminina seja uma de suas características, mas a constituição de práticas de produção e recepção e circulação de significados tornam esses textos reconhecíveis como parte do *BL* dentro de sua comunidade de fãs e da forma como essas histórias se configuram em diferentes formatos midiáticos.

Os *manhwas* (quadrinhos) da Coreia do Sul, geralmente publicados de forma virtual em formatos conhecidos como *webtoons*; os *manhuas* (quadrinhos) e os romances (*novels*) da China; bem como as séries de tevê da Tailândia, entre narrativas distribuídas em outros formatos desses países, têm conquistado tanto, ou mais, espaço na indústria do *BL*. O gênero chegou a outros países asiáticos importado do Japão no final dos anos 1980 e ganhou força após circular por meio de traduções de fãs, em *scanlators*, *fansubs* e

*fandubs*<sup>10</sup>, conforme destaca Welker (2022, p. 4). Inspiradas pelas obras japonesas, mulheres de outros países do Leste Asiático se dedicaram a escrever suas próprias histórias e o *BL* desenvolveu em cada uma dessas culturas traços específicos, ainda que mantenha algumas de suas características internas específicas, como a predominância dos papéis de *seme* e *uke* entre os personagens.

Welker descreve que o *BL* se transformou no contato com outras culturas, em “um fenômeno transnacional e transcultural”: “As mídias BL são na verdade parte de processos múltiplos onde compreensões locais de gênero e sexualidade na Ásia estão continuamente sendo reconsideradas e remoldadas<sup>11</sup>” (WELKER, 2022, p. 4, tradução nossa). O *BL* na China, devido às restrições do governo do país para o consumo de conteúdo sexual, circula no país de forma camuflada especialmente pela internet, onde especialmente as mulheres encontraram espaço para compartilhar suas próprias criações do gênero. Ainda que precisem adotar pseudônimos para publicar suas histórias, graças ao engajamento de fãs, as obras de mulheres autoras do *BL* chinês ganharam também reconhecimento comercial, com romances publicados inicialmente em sites de literatura feminina e adaptados posteriormente para os quadrinhos, animações, séries *live-action* (dramas) e outros formatos.

As histórias do *BL* chinês se destacam por colocar os personagens homossexuais em narrativas que incorporam elementos de diferentes gêneros, como ficção científica, *xianxia* (fantasia influenciada pela mitologia chinesa, como taoísmo, artes marciais, medicina tradicional chinesa) e *wuxia* (artes marciais). Fora do ambiente digital, em que normalmente as autoras conseguem encontrar formas de publicar conteúdo sexual

---

<sup>10</sup> Grupos formados por fãs, normalmente sem fins lucrativos, que se dedicam a traduzir, legendar ou dublar mangás, animês e séries para outros idiomas.

<sup>11</sup> No original: “BL media is actually a part of a multiplex process whereby local understandings of gender and sexuality in Asia are continuously being reconsidered and reshaped”.

explícito, suas adaptações passam pela censura do governo chinês. Em um espaço de resistência, o *BL* na China (também conhecido como *danmei*), ainda que seja direcionado principalmente para o público feminino, recebe também um significado sociopolítico diferente do Japão, conforme discute Tian (2020): “Quando o *BL* é a única fonte de informação sobre relações românticas e eróticas entre dois homens, o *BL* naturalmente adquire uma certa função educacional sobre os gays e suas vidas<sup>12</sup>” (TIAN, 2020, p. 107, tradução nossa).

Na Coreia do Sul, o *BL* também foi importado do Japão e tem sido reconhecido como parte da cultura popular, graças à popularidade de suas produções originais, como *webtoons*, que em sua maioria são histórias seriadas com conteúdo sexual explícito, e dos dramas *BL*, normalmente estrelados por cantores do *k-pop*, a música pop da Coreia do Sul. Kwon (2022, p. 84) destaca o papel da internet na popularização do *BL* na Coreia e de sites como *Lezhin Comics*, que passaram a cobrar pela leitura em formato digital de quadrinhos e estabeleceram um modelo de leitura de *webtoons* adultos, tornando o *BL* um dos gêneros mais consumidos digitalmente no país na atualidade. Esse formato de publicação online deu espaço para que autoras amadoras pudessem ingressar na cena comercial sem restrição de narrativas com conteúdo sexual, aumentando consideravelmente o número de séries publicadas, por meio de plataformas que incentivam a participação (KWON, 2022, p. 84-85). Na Tailândia, a influência dos mangás japoneses chegou nos anos 1980. Dentre as produções do *BL* tailandês, destacam-se os romances, frequentemente adaptados para a televisão. Na Tailândia, ainda que a crescente presença midiática do *BL* aconteça em meio a contextos sociopolíticos repressores, no país o *BL* adquiriu um diálogo maior com o público gay e não apenas com

---

<sup>12</sup> No original: “When BL is the only source of information about romantic and erotic relationships between two men, BL naturally bears certain degrees of educational function about gays and their lives”.

a audiência feminina, como é predominante nos outros países, conforme destaca Dredge (2022):

Os entusiastas do *BL* tailandês geralmente assimilam imagens e referências da Coreia e do Japão, que são reembaladas e devolvidas. A Tailândia desempenha um papel mediador nos dramas *BL* regionalmente, atuando como um nó onde a cultura popular é indigenizada<sup>13</sup>, reformulada e depois consumida no exterior na China, Taiwan, Vietnã, Indonésia, Filipinas e América do Sul, bem como nos países “originadores” Coreia e Japão. A produção de conteúdo *BL* da Tailândia é marcada por seu status de “paraíso gay/transgênero”. O prestígio do *BL* tailandês encontra-se significativamente na inclusão de gays “reais”<sup>14</sup> (DREDGE, 2022, p. 194, tradução nossa).

No geral, percebe-se a relevância da cultura participativa nesses países na constituição desse gênero, suas transformações culturais e seu reconhecimento dentro das comunidades de fãs. A popularidade das obras *BL*, dentro das particularidades de cada cultura, reverberam também no Ocidente, onde não mais apenas as produções japonesas ganham destaque. No Brasil, por exemplo, já é possível encontrar quadrinhos e livros *BL* da Coreia do Sul, da China e da Tailândia licenciados e traduzidos para o português. Por aqui, o gênero também se constitui principalmente na cultura de fãs, visto que essas obras lançadas oficialmente no Brasil só ganharam reconhecimento comercial devido ao engajamento de grupos de fãs nas redes sociais digitais. Antes que uma obra ganhe destaque suficiente para chamar a atenção de uma editora brasileira, ela é disponibilizada em português por grupos de fãs, em um trabalho fundamental para a difusão dessas

---

<sup>13</sup> Em relação a noção de indigenização, Hutcheon (2013, p. 201) ao falar das adaptações midiáticas, discute o termo em relação com as transformações de textos em adaptações interculturais, em que há um diálogo entre a sociedade (assim como aspectos econômicos, legais e tecnológicos) e textos de outras culturas. No caso da Tailândia, o autor se refere não apenas à adaptação de um texto específico, mas do processo de adaptação do gênero *BL* no contexto tailandês de forma geral.

<sup>14</sup> No original: “Thai *BL* enthusiasts generally assimilate imagery and references from Korea and Japan but repackage and return them. Thailand plays a medial role in *BL* dramas regionally, acting as a node where popular culture is indigenized, reformulated, and then consumed abroad in China, Taiwan, Vietnam, Indonesia, the Philippines, and South America, as well as in the ‘originator’ countries of Korea and Japan. Thailand’s production of *BL* content is branded by its ‘gay/transgender paradise’ status. The cachet of Thai *BL* rests significantly upon the inclusion of ‘real’ gays”.

histórias. É por meio de fãs que se apropriam das práticas da indústria, ao buscar formas de editar, traduzir e divulgar esse conteúdo para que outros fãs possam ter acesso a elas, que essas obras circulam no Brasil e conquistam um número cada vez maior de seguidores. Diante de novas possibilidades tecnológicas, fãs se tornaram os principais responsáveis por divulgar as obras *BL* internacionalmente, em um movimento de “entrada experimental de participantes sociais nas práticas e processos antes restritos à indústria cultural” (BRAGA, 2012, p. 34). A presença tecnológica em relações sociais, como na prática de fãs e suas relações com textos de ficção, também é uma forma de mediação e se tornou cada vez mais central, conforme destaca Silverstone (2002a), para a organização da vida cotidiana, “central também em sua capacidade de fornecer os recursos simbólicos e ferramentas para dar sentido às complexidades do cotidiano<sup>15</sup>” (SILVERSTONE, 2002a, p. 762, tradução nossa).

Tais práticas, caracterizadas por relações entre leitores, espectadores e produtos culturais da Ásia, proporcionadas por novas condições de circulação midiática não representam, no entanto, uma ruptura com processos anteriores aos ambientes digitais - trata-se de um processo resultante de uma transformação social, que envolve a aproximação cultural e uma diminuição de fronteiras entre fãs e práticas da indústria cultural da Ásia. O *BL* é um gênero que emergiu na cultura de fãs do Japão e conquista crescente espaço em outros países asiáticos por meio da circulação entre comunidades de fãs. Esse conjunto de práticas sociais e modos de interação foram amplificados por uma nova estrutura de produção e recepção, orientada pela guinada tecnológica dos ambientes virtuais, que oferecem um ambiente propício para essas atividades. Em relação ao Brasil, já existia um movimento de fãs que buscavam formas de consumir esse conteúdo fora de ambientes digitais, em um processo que sempre esteve atravessado pela mídia. A tecnologia digital,

---

<sup>15</sup> No original: “central too in their capacity to provide the symbolic resources and tools for making sense of the complexities of the everyday”.

portanto, acelerou o processo de aproximação entre produtos culturais asiáticos e fãs de países distantes, como o Brasil, promovendo uma transformação na forma como interagimos com essas culturas. Destaca-se, portanto, o papel fundamental dos fãs como mediadores dessa cultura em novos contextos, com o brasileiro, visto que é por meio da cultura de fãs que essas histórias circulam para além das fronteiras asiáticas.

O *BL* é em sua origem um gênero asiático, mas da mesma forma em que essas histórias emergiram das produções amadoras de fãs no Japão e depois em outros países orientais, as comunidades de fãs do Brasil também seguem um caminho semelhante. Em uma espécie de renovação das práticas dos *dōjinshis* japoneses que parodiavam animês famosos e ídolos do rock, hoje fãs se dedicam a imaginar romances entre personagens de obras que não são originalmente *BL*, como *Naruto* e *Ataque dos Titãs (Shingeki no Kyojin)*, e celebridades, especialmente entre os ídolos do *k-pop*. Diante de diversas possibilidades tecnológicas proporcionadas pelo ambiente digital, hoje essas histórias de fãs circulam em espaços próprios para o compartilhamento desse tipo de produção, em aplicativos como *Wattpad*, e também em redes sociais, como o *Twitter*. Ao mesmo tempo, da mesma forma que as autoras japonesas que escreviam fanzines se profissionalizaram ao ter suas histórias publicadas em revistas, hoje existem editoras no Brasil dedicadas a publicar em formato de livros as histórias escritas por fãs brasileiras autoras de *fanfics*, o que evidencia mais uma vez a relevância das ficções produzidas por fãs como mediação para a constituição deste gênero.

#### **4. A cultura de fãs na concepção do *BL***

Ao explorar a genética do que hoje é conhecido como *BL*, chegamos até as narrativas ficcionais escritas por fãs nos *dōjinshi* japoneses, gênero chamado na época de *yaoi*, em produções que em muito se assemelham com o gênero de fanfics *slash*, de origem ocidental. Jones (2014) fala sobre a origem desse gênero de ficção na cultura de fãs de

*Jornada das Estrelas*, no final dos anos 1960, em publicações de fanzines em convenções. Segundo a autora, o nome “*slash*” vem do termo em inglês para o sinal gráfico de “barra”, que era usado para classificar as fanfics eróticas sobre Kirk e Spock, com termos como “Kirk/Spock” ou “K/S”, com os nomes ou as iniciais dos personagens (JONES, 2014, p. 117). A partir daí, o termo passou a ser usado para ficções de fãs no Ocidente sobre relacionamentos entre personagens masculinos. Assim como as histórias japonesas, as fanfics *slash* também são, em sua origem, escritas de mulheres para mulheres. Até o início dos anos 1990, as produções de fãs do estilo eram publicadas em fanzines, antes de migrarem para a internet, com as demais práticas dos fãs, em uma mudança que aumentou sua visibilidade e acessibilidade (JONES, 2014, p. 117). Ainda hoje, é possível encontrar a classificação *slash* em sites dedicados à publicação de fanfics, embora o uso de termos como *yaoi* e BL estejam cada vez mais difundidos no Ocidente.

De forma geral, o *BL* se diferencia das fanfics *slash* ao ter se constituído como um dos gêneros de destaque da indústria do entretenimento asiático. As produções de fãs, no entanto, permanecem fundamentais para fomentar essa cena, que dá destaque às fantasias femininas em relação à conteúdos sexuais com personagens masculinos. O BL tornou comerciais essas fantasias de fãs, que são há muito tempo expressadas por meio de fanzines e fanfics, seja no Ocidente ou Oriente, o que ajuda a explicar sua crescente popularidade e influência. Ainda que seja reconhecido dentro do mercado do entretenimento asiático, o BL mantém seu potencial de engajamento e, ao mesmo tempo, ajuda a transformar essa indústria, ao colocar como protagonista práticas originadas na cultura de fãs. Em um sentido mais amplo, no entanto, podemos compreender a diferenciação entre os dois gêneros na concepção de seus públicos. “Os gêneros não são vinculados aos seus atributos de categorização, mas eles funcionam culturalmente *como*

se eles emergissem de características textuais intrínsecas<sup>16</sup>” (MITTELL, 2004, p. 17, tradução nossa, grifo do autor). Ainda que possuam semelhanças em sua formação e especialmente em suas características textuais, as fanfics *slash* e as obras do BL, tais como fanfics e histórias originais que circulam em diferentes formatos midiáticos, se diferenciam pela forma com essa categorização circula entre seus agentes, que reconhecem o BL como classificação genérica para esse tipo de história asiática.

Ao legitimar a ideia de que as mulheres também podem se interessar em consumir conteúdos sexuais como forma de entretenimento, no caso do *BL* em sua origem, sem precisar encarar a tão frequente sexualização do corpo feminino, essas histórias apresentam opções de consumo para além do conteúdo sexual produzido para homens heterossexuais. O *BL* também concretiza a fantasia de fãs em ver heróis protagonistas em momento de intimidade, desejo já há muito demonstrado também pelas fanfics *slash* e os *dōjinshi yaoi*, e atualmente nas fanfics publicadas na internet. No *BL*, fãs veem suas fantasias se tornarem canônicas, por meio de narrativas que mostram que os protagonistas podem enfrentar batalhas e viver aventuras, ao mesmo tempo que vivenciam ardentes romances homoafetivos. No romance chinês *O Fundador da Cultivação Demoníaca* (*Mo Dao Zu Shi*, de Mo Xiang Tong Xiu), por exemplo, o protagonista Wei Wuxian domina uma poderosa arte demoníaca e enfrenta disputas entre clãs na China antiga, enquanto descobre seu amor pelo poderoso guerreiro Lan Wangji. Após a resolução de mistérios e batalhas, os dois vivem o aguardado romance, com cenas de sexo entre os dois descritas em detalhes, tais como nas *fanfics* homoeróticas do *yaoi* e do *slash*.

O *BL* também legitima os mundos criados nas fanfics, com a publicação de histórias que se valem de universos ficcionais originados nesse domínio, como o chamado

---

<sup>16</sup> No original: “genres are not bound by their categorized attributes, but they culturally function *as if* they emerged from intrinsic textual features”.

*omegaverse*<sup>17</sup>, gênero que surgiu em produções “originalmente anglófonas que recentemente encontraram seu lugar na esfera do *BL* japonês<sup>18</sup>” (WELKER, 2022, p. 5, tradução nossa). Não apenas o *BL* japonês, mas também quadrinhos da China e da Coreia do Sul têm se ambientado no universo *omegaverse*, como os *manhwas* sul-coreanos *Love Is An Illusion*, *Blood Link* e *Kiss Me, Liar*. Ao trazer para a indústria do entretenimento ficcional um universo criado em narrativas de fãs, Welker (2022, p. 272) aponta que o *BL* se torna uma interação entre matrizes globais mais amplas da mídia popular e dos *fandoms*. Ao mesmo tempo, os personagens do *BL* continuam a circular em produções de fãs, sendo os sites e aplicativos dedicados à produção de fanfics os novos espaços para fãs compartilharem suas versões sobre essas histórias, muitas vezes expandidas e modificadas, por meio das fanfics *AU* (*alternative universe*), que transportam os personagens para uma nova temporalidade ou espacialidade, ou aquelas que alteram o ponto de vista original da história.

Fundamental para a constituição e evolução do *BL*, a cultura participativa de fãs assume, portanto, um lugar de destaque como mediação dessas produções, sendo as fanfics uma das principais formas com que esses fãs interagem com essas narrativas, que reconhecem a forma como essas histórias são contadas por leitores e espectadores como adaptações legítimas dentro dessa comunidade. Ryan (2013) considera os universos criados por fãs em fanfics como uma das possibilidades de expansão da narrativa do processo da transficcionalidade, em que universos ficcionais são vinculados a outros mundos narrativos, transpostos em outros formatos midiáticos. Essa expansão acontece também não apenas quando essas fãs assumem o papel de autoras, mas também quando expandem

---

<sup>17</sup> Histórias de *omegaverse*, também conhecidas por *ABO* (de alfa, beta e ômega), trazem um universo alternativo em que homens cisgênero podem engravidar. Nesse mundo, mulheres e homens ôegas são capazes de conceber filhos, enquanto as pessoas alfa (sejam homens ou mulheres), são os responsáveis pela fertilização. Ôegas e alfas geralmente “entram no cio” nessas histórias, enquanto os betas seriam as “pessoas comuns”.

<sup>18</sup> No original: “an originally anglophone genre that has recently found a home in the Japanese *BL* sphere”.

essas narrativas com produções como *fanarts* e *fanvideos* ou quando assumem o papel dos personagens, em atividades como *cosplays* e grupos de RPG (*role playing games*), práticas populares entre fãs da cultura popular asiática de forma geral e que medeiam as relações de fãs com esses universos.

Nesse contexto, percebemos o *BL* dentro de um processo mediado não apenas pela cultura de cada país de onde surgem essas histórias, mas pela cultura da comunidade de fãs de produtos asiáticos, que se reconhecem por meio de práticas comuns. Ao discutir sobre as produções de ficção de fãs, Bacon-Smith (1992, p. 45) comenta que as criações de fãs se destacam não por buscarem um retorno financeiro, mas por expandirem universos ficcionais já conhecidos. A autora também descreve que essas produções são produzidas com foco em uma comunidade já treinada para interagir com as convenções desses grupos, refletindo suas normas sociais, ao mesmo tempo que modelam a organização social para um público mais amplo (BACON-SMITH, 1992, p. 48), dinâmica que caracteriza a constituição do *BL* como gênero e as interações em suas comunidades de fãs.

## Considerações finais

Ao discutir sobre a caracterização do *BL*, fãs do gênero costumam argumentar que o que define se uma obra é ou não classificada como *BL* é a categorização comercial dessa história, seja pelas autoras ou pelas editoras, como nas revistas “temáticas” dos mangás, como uma classificação “demográfica”. Nessa perspectiva, o *BL* não passaria de um mero rótulo comercial. No entanto, acredito que essa compreensão seja limitada, por considerar apenas as condições de publicação para a definição de um gênero que emergiu e tem se transformado na relação com a recepção e se reconfigurado nos usos em outros formatos midiáticos e outras culturas. Compreender o que é ou não *BL* apenas por elementos

textuais também não parece suficiente, visto que aspectos dessas histórias também são reconhecíveis em outros gêneros, tais como, as fanfics *slash*.

Ao discutir sobre a problemática da categorização dos gêneros, Mittell (2004, p. 3) aponta que abordagens definidoras e análises formais possuem limitações, por não considerarem como os textos operam em seus contextos culturais. Desta forma, recuso a definição do BL como meramente uma classificação de interesse comercial, e acredito ser mais adequada a compreensão de que o seu reconhecimento se dá por meio da circulação de significados em diferentes instâncias, como um fenômeno cultural que se constrói historicamente e que se modifica em relação aos contextos em que está inserido. O BL expandiu seus usos para além do Japão, chegando a outros países, e passou a influenciar outros setores do entretenimento asiático e da cultura de fãs internacionais. Desde sua formação, essas histórias estão vinculadas às produções de fãs. Portanto, proponho uma discussão do BL como gênero inserido nas mediações das práticas de produção e recepção. Desta forma, pensamos o gênero a partir da construção de significados que circulam em diferentes mediações, especialmente na cultura de fãs. Essa compreensão da definição de gênero como prática discursiva se torna ainda mais evidente no BL, em textos que são inseridos em uma cultura de compartilhamento, em contextos de autores e leitores, que hoje não se limitam ao público feminino, e que se reconhecem ao renunciar padrões heteronormativos de consumo de conteúdo sexual e também de públicos que rejeitam a hegemonia Ocidental no entretenimento e buscam consumir produtos de outras culturas, mas que convergem com seus interesses sociais.

Nesse sentido, é importante destacarmos como mesmo tendo sua origem na conservadora cultura asiática, o BL conquista cada vez mais espaço não apenas nesses países, mas em outras culturas, sempre em diálogo com as práticas específicas de recepção e de produção. As histórias que hoje conhecemos como BL se originaram de uma demanda social, de mulheres autoras que buscavam consumir e produzir conteúdo sexual, fora dos padrões

de uma sociedade patriarcal. No entanto, na medida em que essas histórias chegam a outras culturas, sejam as mais próximas do Japão, como outros países asiáticos, ou as mais distantes, como no Brasil, já não podemos mais afirmar ser esse hoje o único, ou principal, motivador da expansão do gênero. Para compreender o *BL*, portanto, é necessário discutir sobre os aspectos de produção e recepção, se considerarmos que “gêneros atravessam as fronteiras entre texto e contexto, com produção, distribuição, promoção, exibição, crítica e práticas de recepção, todos trabalhando para categorizar textos de mídia em gêneros<sup>19</sup> (MITTELL, 2004. p. 10). O reconhecimento social dessas histórias foi construído ao longo das décadas, desde sua emergência no Japão até sua crescente popularidade nos dias atuais, em um processo que tem muito a ver com a circulação de significados dessas obras em diferentes países e culturas.

Nesse ponto, a distinção entre o que é, ou que não é, uma história *BL* se dá especialmente pelo reconhecimento social dentro dessa comunidade, que não se limita à Ásia, mas se insere em um grupo de fãs que não integram a mesma cultura, mas que de certa forma, “falam a mesma língua”. Essa relação é mediada pelos contextos sociais e culturais, interesses e relações na cultura de fãs, mediadora de práticas em comuns dessas comunidades. É o sentido construído nas relações entre autores, textos, personagens e fãs que orienta a compreensão dessas comunidades do que é definido, ou não, como *BL*. Essa experiência emerge em um núcleo de sociabilidade e se reconfigura no ambiente digital e na relação com leitores.

O gênero se constrói, a partir daí, na cultura de fãs e se populariza fora da Ásia por meio da movimentação desse público (e em atividades de fãs em *fansubs*, *scanlators*, *fanfics*, *fanvideos*, etc.) e tem se estruturado na percepção e reconhecimento entre aqueles que

---

<sup>19</sup> No original: “Genres transect the boundaries between text and context, with production, distribution, promotion, exhibition, criticism, and reception practices all working to categorize media texts into genres”.

sabem fazer “leituras” sobre essas obras e reconhecem as práticas desta indústria. Mittell o aponta que “os gêneros são sempre parciais e contingentes, emergindo de relações culturais específicas, em vez de ideais textuais abstratos<sup>20</sup>” (MITTELL, 2004, p. 23, tradução nossa), dá-se aí a importância de discutirmos sobre os aspectos históricos e sobre as interações entre os processos de produção e recepção ao falarmos sobre a caracterização de um gênero como o *BL*, tão inserido nas práticas da cultura de fãs, e sobre os aspectos externos ao texto que impactam a construção das histórias e produzem significados, incluindo, mas não apenas, a autonomia de mulheres em expressar fantasias sexuais em produções ficcionais e as demandas e trocas culturais entre diferentes países. Cabe aqui uma reflexão sobre a contribuição de Silverstone sobre as lógicas dos gêneros e dos modos de representação, como forma de “atender às necessidades e desejos de ordem do, e no, cotidiano<sup>21</sup>” (SILVERSTONE, 2002a, p. 764), como forma de pensarmos em como essas fantasias também como mediações que impactam não apenas os textos dessas obras, mas a forma como eles são percebidos entre seus públicos diante de suas expectativas pessoais.

Na caracterização do *BL*, destaca-se portanto a comunicação com tipos específicos de leitores que entendem de sua “linguagem”, abarcando diferentes tipos de histórias (desde as mais “simples”, com temáticas puramente pornográficas, até narrativas mais complexas, como os romances chineses) mas que se diferenciam de outros tipos de produções com temáticas homoafetivas pelo reconhecimento dentro de uma comunidade, não apenas nos países da Ásia, mas sobretudo em uma comunidade de fãs da cultura oriental de forma geral, pela sua construção e uso a partir de demandas de seus públicos.

---

<sup>20</sup> No original: “Genres are always partial and contingent, emerging out of specific cultural relations, rather than abstract textual ideals”.

<sup>21</sup> No original: “meet the needs and the desires for order of, and in, the everyday”.

Dessa forma, percebemos o gênero como algo que vincula múltiplas instâncias culturais, por meio de histórias que hoje são produzidas em diferentes formatos (animação, quadrinhos, séries de tevê, entre outros) em uma dinâmica estabelecida entre a sociedade Oriental, a história desses países e na recepção, que hoje não se limita às fronteiras asiáticas.

Nesse sentido, podemos compreender que o que dá forma a definição do *BL* como categoria cultural, e o que diferencia de outras produções com temáticas textuais semelhantes, são as práticas da cultura de fãs articuladas com estratégias da indústria de produções ficcionais da Ásia, que em muitos aspectos segue influenciada pelos padrões da indústria dos mangás japoneses. Transformado no contato com outras culturas e influenciado pelas práticas da indústria dos mangás e da cultura de fãs, especialmente do público feminino, é possível perceber os significados e valores culturais que compõem e diferenciam o *BL* como um gênero construído na circulação de significados entre dinâmicas culturais. Buscamos, portanto, por meio dessa contextualização histórica da emergência do *BL*, compreender não o que motiva o sucesso dessas histórias, mas discutir sobre a relação entre a construção desse gênero e a cultura de fãs, ao destacar a importância de atentarmos à troca de significados na experiência de produção e consumo dessas histórias.

## Referências bibliográficas

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

BERNDT, Jaqueline. Manga, which manga? Publication formats, genre, users. *In*: ABE, Juri; KATO, Hisanori; TARGOWSKI, Andrew (Ed.). **Japanese Civilization in the 21st Century**. Nova York: Nova Science Publishers, 2016. p. 121-133.

BRAGA, José Luis, Circuitos versus campos sociais. *In*: MATTOS, Maria Ângela; JANOTTI JUNIOR Jeder; JACKS, Nilda. (Orgs.). **Mediação & Mdiatização**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2012. p. 31-52.

DREDGE, Kang-Nguyễn Byung'chu. *Faen of Gay Faen: realizing Boys Love in Thailand betwixt Imagination and Existence*. In: WELKER, James. (Ed.) **Queer transfigurations: Boys Love Media in Asia**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2022. p. 194-207.

JONES, Sara Gwenllian. *The Sex Lives of Cult Television Characters*. In: HELLEKSON, Karen; BUSSE, Kristina. **The Fan Fiction Studies Reader**. Iowa City: University of Iowa Press, 2014. p. 82-96.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

KWON, Jungmin. *The Commercialization and Popularization of Boys Love in Korea*. In: WELKER, James (Ed.) **Queer transfigurations: Boys Love Media in Asia**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2022. p. 1-15.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MCLELLAND, M; WELKER, J. An introduction to "Boys Love" in Japan. In: MCLELLAND, Mark; NAGAIKE, Kazume; SAGANUMA, Katsuhiko (Ed.) **Boys Love Manga and Beyond: history, culture and community in Japan**. Jackson: University Press of Mississippi, 2015. p. 3-20.

MITTEL, Jason. **Genre and television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture**. Nova York: Routledge: 2004.

RYAN, Marie-Laure. *Transmedial Storytelling and Transfictionality*. **Poetics Today**. 34, v. n. 3, 2013, p. 361-388

SANDVOSS, Cornel. *The Death of the Reader? Literary Theory and the Study of Texts in Popular Culture*. In: GRAY, Jonathan; SANDVOSS, Cornel; HARRINGTON, C. Lee (Ed.) **Fandom: identities and communities in a mediated world**. Nova York: New York University Press, 2007. p. 19-32.

SILVERSTONE, Roger. **Complicity and collusion in the mediation of everyday life**. *New Literary History*, v. 33, n. 4. p. 761-780, 2002a.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia**. São Paulo: Loyola, 2002b.

TIAN, Xi. *Homosexualizing "Boys Love" in China: reflexivity, genre transformation, and cultural interaction*. **Prism: theory and modern Chinese literature**. Lingnan University: 2020.

YUKARI, Fujimoto. *The evolution of BL as "playing with gender"*. In: MCLELLAND, Mark; NAGAIKE, Kazume; SAGANUMA, Katsuhiko (Ed.) **Boys Love Manga and Beyond: history, culture and community in Japan**. Jackson: University Press of Mississippi, 2015. p. 77-92.

WELKER, James. A Brief History of Shōnen'ai, Yaoi, and Boys Love. *In*: MCLELLAND, Mark; NAGAIKE, Kazume; SAGANUMA, Katsuhiko (Ed.) **Boys Love Manga and Beyond**: history, culture and community in Japan. Jackson: University Press of Mississippi, 2015. p. 42-75.

WELKER, James. Boys Love (BL) Media and Its Asian Transfigurations. *In*: WELKER, James (Ed.) **Queer transfigurations**: Boys Love Media in Asia. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2022. p. 1-15.