



Harry Potter: Gaminhos interpretativos

Andrea Saad Hossne
Beatriz Masson Francisco
(Organizadoras)



Santander Universidades



Pontes

Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer mídia
sem a autorização escrita da Editora.
Os infratores estão sujeitos às penas da lei.
A Editora não se responsabiliza pelas opiniões emitidas nesta publicação.

E-book financiado pelo Edital PRCEU/ FUSP/ Santander – 2021

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo - SP)

H829h Hossne, Andrea Saad; Francisco, Beatriz Masson (org.).

Harry Potter: caminhos interpretativos / Organizadoras: Andrea Saad Hossne e Beatriz Masson Francisco.– 1. ed.–Campinas, SP : Pontes Editores, 2021.

213 p.; fotografias.

E-Book: 7,76 Mb; PDF.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-5637-324-9

DOI: 10.11606/9786556373249

1. Crítica literária. 2. Literatura. 3. Rowling, J. K.

I. Título. II. Assunto. III. Organizadoras.

Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura: Análise e crítica. 801.95

2. Ficção: Literatura inglesa. 823

APOIO:



ponteseditores.com.br

Copyright © 2021 – DTLIC/FFLCH/USP

Coordenação Editorial: [Pontes Editores](#)

Revisão: Joana Moreira

Editoração: Vinnie Graciano

Capa: Ester Kawai

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Vahan Agopyan

Vice-reitor: Antonio Carlos Hernandez

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Paulo Martins

Vice-diretora: Ana Paula Torres Megiani

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença *Creative Commons* indicada.



CONSELHO EDITORIAL:

Angela B. Kleiman

(Unicamp - Campinas)

Clarissa Menezes Jordão

(UFPR - Curitiba)

Edleise Mendes

(UFBA - Salvador)

Eliana Merlin Deganutti de Barros

(UENP - Universidade Estadual do Norte do Paraná)

Eni Puccinelli Orlandi

(Unicamp - Campinas)

Glaís Sales Cordeiro

(Université de Genève - Suisse)

José Carlos Paes de Almeida Filho

(UNB - Brasília)

Maria Luisa Ortiz Alvarez

(UNB - Brasília)

Rogério Tilio

(UFRJ - Rio de Janeiro)

Suzete Silva

(UEL - Londrina)

Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva

(UFMG - Belo Horizonte)

PONTES EDITORES

Rua Dr. Miguel Penteadó, 1038 – Jd. Chapadão

Campinas – SP – 13070-118

Fone 19 3252.6011

ponteseditores@ponteseditores.com.br

www.ponteseditores.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	6
---------------------	----------

LEITURAS E PERSPECTIVAS CRÍTICAS

Identificação, reconhecimento e formação: o narrador e os personagens-chave de <i>Harry Potter</i>	16
---	-----------

Beatriz Masson Francisco

As muitas mortes de Lord Voldemort: a formação da maldade em <i>Harry Potter</i>	40
---	-----------

Verônica Valadares

As fases da Luna – O desequilíbrio simbólico de uma narrativa mítica	64
---	-----------

Carolina Chamizo Babo

Uma análise de Hermione Granger sob a perspectiva da crítica feminista	80
---	-----------

Naiana Ghilardi

LEITORES, FÃS, AUTORIA

<i>Harry Potter</i> e a crítica acadêmica	95
--	-----------

Patrícia Trindade Nakagome

As interações e experiências de fãs de <i>Harry Potter</i> no Brasil e na Bélgica	108
--	------------

Felipe Jailson S. O. Florêncio

A saga <i>Harry Potter</i> enquanto fármaco: remédio ou veneno para leitores em contexto de depressão?	136
---	------------

Ana Cristina Henriques Nunes

“Você tem os olhos da sua mãe”: questões de autoria em <i>Harry Potter</i>	154
---	------------

Fellip Agner Trindade Andrade

PARA ALÉM DO TEXTO

Progressão (des)continuada: um estudo sobre as adaptações cinematográficas da série <i>Harry Potter</i>	170
--	------------

Luiz Felipe Baute

“Srta. Granger, três voltas devem bastar”: o tempo e a adaptação literária em <i>Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban</i>	192
---	------------

Bruno Sousa Tavares

Sobre os autores	210
-------------------------	------------



BY

NC

ND



APRESENTAÇÃO



Esta coletânea de textos se coloca sob o signo do encontro, em suas múltiplas faces, sem reduzir-se apenas a sintonias, mas abrindo-se também a dissonâncias, em um amplo leque de sentidos. Encontro sinaliza convívio, rotas que, ao menos parcialmente, confluem, algo de uma sociabilidade comum, uma vivência presente no cotidiano. Mas encontro também é um termo que tem uma especificidade quando se integra ao vocabulário acadêmico. Nessa instância, ele aparece no título de eventos, cercado de qualificativos (I Encontro, Encontro Nacional, Internacional, de Pesquisadores etc.). Seja na vida corriqueira, seja no âmbito universitário, o encontro não pressupõe necessariamente o uníssono, mas convoca, sempre, a pluralidade e diversidade das vozes, erguidas em torno de questões ou objetos que se constituem em um interesse partilhado e compartilhado.

O que se vai ler nas páginas que se seguem é tanto os desdobramentos de encontros – no sentido acadêmico e no sentido comum – já ocorridos quanto o convite a outros possíveis e futuros encontros. Este livro é, assim, ponto de chegada e de partida, que se recusa ao fechamento estanque.

Harry Potter é o que aglutina a esses tão diversos interlocutores, de diferentes universidades e instituições brasileiras, em variadas etapas de formação. Uma geração de leitores de *Harry Potter* chega à universidade e, nos cursos de Letras, a leitura que já os havia transformado começa a gerar, ela própria, transformações.

A trajetória é longa, mas vale fazer rápidas paradas em alguns de seus momentos. Por exemplo, o encontro augural, aquele que como a pedrinha no lago se expande em ondas cada vez mais amplas e que acaba por nos reunir, as organizadoras deste livro, por intermédio daquela que assina um de seus textos. Patrícia Trindade Nakagome, hoje docente

da Universidade de Brasília, e sua pesquisa de doutorado sobre o leitor empírico, incluindo uma até então pouco usual pesquisa de campo nos estudos literários. *Harry Potter* e seu papel como formador de leitores, e sua leitura como despertar de vocações literárias, críticas, didáticas. O leitor que se torna o estudante de Letras.

Com os questionários distribuídos aos leitores estudantes de Letras na USP, ocorre a primeira refração, histórias de vidas e de leitura, que encontra a idealizadora deste livro, Beatriz – pesquisadora, que promove um novo expandir de ondas – duas iniciações científicas, um mestrado, vários cursos e clubes de leitura. A coorganizadora, Andrea, a orientadora em comum às duas empreitadas e a algumas que se seguirão, como a de Ana Cristina Henriques Nunes, cuja iniciação científica deságua parcialmente neste volume.

Apresentações em Encontros universitários, como os da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), simpósios, seminários, lives, cursos de difusão presenciais e virtuais, conversas nos corredores ou nos cafés, um leitor e pesquisador de *Harry Potter* vai encontrando com o outro, passando de mão em mão sua leitura, feito rastilho de uma pólvora benéfica, o murmúrio cada vez mais audível que responde com argumentos, pesquisa e conhecimento o que uma voz belicosa da crítica, jornalística ou universitária, bradava na sua aproximação ligeira à obra: a exclusão. Exclui-se *Harry Potter* e seus leitores da “boa” literatura, da “boa” leitura, da “boa” universidade e, no limite, de qualquer literatura, de qualquer leitura, de qualquer universidade.

Se, como na retomada das brincadeiras de infância, não formamos uma quadrilha ao feitio daquela do poema de Drummond, em que o desencontro afetivo é a marca da passagem – “João amava Teresa que amava Raimundo/ que amava Maria...”¹ – passagem essa em que cada destino parece ser funesto ou disruptivo, reservando-se o encontro apenas à Lili, aquela que não amava ninguém, e só com quem ainda não

1 QUADRILHA: “João amava Teresa que amava Raimundo / que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili / que não amava ninguém. / João foi pra os Estados Unidos, Teresa para o convento, / Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia, / Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes / que não tinha entrado na história.” Carlos Drummond de Andrade. *Alguma Poesia* (1930). In: *Nova Reunião*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. p. 25.

tinha entrado na história; formamos, talvez, outra coisa, que não rejeita igualmente o lúdico próprio da brincadeira infantil.

O caso aqui seria mais de ciranda, se as cirandas não se fechassem, se elas sempre aceitassem mais um ou mais uma, as mãos dadas, mas também os pés que tropeçam. Da quadrilha de Drummond mantemos na ciranda a possibilidade da dissonância, mas não nos movemos apenas por meio dela, e mantemos, sobretudo, aberto o círculo, caso o queiram, para quem não amava e para quem ainda não tinha entrado na história.

E aqui nossas vozes podem soar também separadas, e o leitor ouvirá um pouco do trajeto de Beatriz até este livro, e um pouco do de Andrea.

Beatriz

Assim como outras pessoas da minha geração, entrei em contato com *Harry Potter* pela primeira vez através dos filmes, que me conduziram à leitura dos livros – leitura esta que me marcou para o resto da vida.

A série de livros e meu fascínio pela literatura como um todo me levaram ao curso de Letras que, por sua vez, me levou à minha primeira pesquisa sobre *Harry Potter*. Em 2013, sob a orientação do professor Daniel Puglia, realizei a iniciação científica “O conceito da literatura no século XXI: a recepção crítica de *Harry Potter*”. Foi nesse período, também, que meu encontro com a Patrícia Nakagome aconteceu: fui sujeito de sua pesquisa de campo para o doutorado e, a partir daí nos tornamos interlocutoras e amigas. Através dessa amizade e do meu desejo de seguir estudando os sete livros a fundo, me foi possibilitado o encontro com a professora Andrea Saad Hossne, que orientou minha segunda iniciação científica sobre a série, “*Harry Potter*: um romance de formação de leitores”, realizada em 2015, e minha pesquisa de mestrado, “Leitores e leituras de *Harry Potter*”, que foi defendida em 2019.

Investigar os efeitos de recepção que *Harry Potter* gerou sempre foi, para mim, tão interessante quanto trabalhar com seu texto literário. Essa foi justamente a base da minha hipótese de pesquisa no mestrado: o que há de tão fascinante no texto de *Harry Potter* a ponto de esta ser uma obra que formou e ainda forma tantos leitores mundo afora?

Apenas uma classe de pessoas poderia responder minha pergunta: os próprios leitores da série. Dessa forma, seguindo os passos da Patrícia e recebendo todo o apoio e supervisão da Andrea, realizei uma pesquisa de campo com os fãs da série. Para dar conta dessa pesquisa, oferecemos – eu e Andrea – o curso de difusão *Harry Potter: Caminhos Interpretativos*, que teve sua primeira edição presencial no ano de 2018, além de duas outras edições em 2019 e 2020, sob os formatos presencial e on-line, respectivamente.

Esses cursos me proporcionaram outros tantos encontros com leitores, que se tornaram amigos e companheiros de trabalho, além de terem me colocado em contato com pesquisadores de outras universidades que, assim como eu, estavam dedicando sua carreira acadêmica aos estudos de *Harry Potter*.

Durante todos esses anos pesquisando *Harry Potter*, notei que não existe apenas um único caminho a ser percorrido para se analisar a obra. À maneira das escadas da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, os estudos acadêmicos produzidos em torno da série de J.K. Rowling sempre conduzem pesquisadores e leitores a áreas por vezes não conhecidas, mas totalmente interessantes e surpreendentes. Foi pensando nas escadas móveis de Hogwarts e em sua capacidade de conduzir os personagens de *Harry Potter* a novos lugares, que decidi nomear o curso de difusão na Universidade de São Paulo como *Harry Potter: Caminhos Interpretativos*, em uma tentativa de mostrar a capacidade que o texto literário e os filmes da série têm de apresentar abordagens analíticas dentro do âmbito acadêmico.

Idealizar e organizar este e-book, que é um trabalho decorrente dos cursos de difusão, tem a ver com isso: apresentar as inúmeras possibilidades de se investigar *Harry Potter* a partir de seus romances, suas adaptações fílmicas, seus leitores, seus fãs e, também, sua autora. O leitor e fã de *Harry Potter* sempre encontrou seu pertencimento na coletividade de vozes, e a pesquisa acadêmica sobre a série não poderia ter sido diferente. Este e-book é, portanto, uma ferramenta de divulgação de todas essas pesquisas, além de ser uma forma de agradecer e celebrar os encontros que só a magia de *Harry Potter* é capaz de proporcionar.

Andrea

Ao contrário de Beatriz, não compareço neste livro como autora de um de seus textos. Diferentemente dos demais autores e autoras desta coletânea, não cheguei a *Harry Potter* pelos textos ou pelos filmes. Cheguei a *Harry Potter* por seus leitores. Primeiro em família, nas conversas no café da manhã ou em tardes preguiçosas de feriados, com pessoas muito queridas, às vezes mais velhas, às vezes mais novas do que eu. Mais tarde, no trabalho, com alunos e alunas, nas propostas instigantes de tese, iniciações científicas, mestrado. Um pouco mais adiante, nas propostas de cursos, nas renovações e ampliações do círculo sempre aberto.

Entre os muitos impedimentos a escrever um dos textos para este volume, o maior deles está nessa posição de escuta que tem sido a minha. Relutava até em fazer minha própria leitura, que veio mais tardiamente, da obra, com receio de “estragar” com meu olhar o que o brilho do olhar alheio me trazia sobre a obra. Não era meu olhar para os livros o que eu temia. Ele seria o que tivesse que ou o que pudesse ser, porque se respeito a leitura de outros, também respeito a minha, brilhem ou não os meus olhos. Só tinha receio de que o livro não me instigasse tanto quanto os seus leitores e suas leituras me instigavam. Tive meu próprio percurso com ele, mas, ainda uma vez, como professora, pesquisadora e alguém que acredita nos múltiplos e diversos sentidos do vocábulo Encontro, é neste que deposito meu empenho, esperando que se renove e amplie, agora com a sua própria leitura deste e-book, dissonante ou não.

Este livro está dividido em três partes que fazem um movimento de dentro para fora, na contramão do modo como parte da crítica se moveu diante, ou em torno, de *Harry Potter*. Partimos, assim, de dentro do texto dos sete livros de J.K. Rowling, naquilo que constitui sua literariedade, aquilo que o torna um texto literário, e um bom texto literário, passível, como tantos outros, de ser tomado como objeto de investigação dos estudos literários. Desse lugar de objeto constituído como texto literário o movimento se expande para algumas das interações possíveis

com o que está fora dele: recepção, leitores, crítica, autora, adaptações para o cinema.

Assim, na primeira seção do e-book, nomeada de Leituras e Perspectivas Críticas, os artigos propõem a análise do texto literário de *Harry Potter* à luz de diversas correntes da crítica, de aproximações com outras áreas e saberes convocados por ela, e de vias comparatistas. Em “Identificação, reconhecimento e formação: o narrador e os personagens-chave de *Harry Potter*”, Beatriz Masson Francisco, respondendo às críticas ligeiras e não raro peremptórias sobre a falta de valor literário da obra, analisa sua construção, sobretudo no que diz respeito ao Foco Narrativo e à Personagem, especialmente o trio de amigos e Lord Voldemort, aprofundando aspectos que constituíram o cerne de sua dissertação de mestrado, como os diálogos entre a série e os paradigmas do Romance de Formação, entre outras matrizes convocadas pela obra de Rowling.

Na sequência, o texto de Verônica Valadares, “As muitas mortes de Lord Voldemort: a formação da maldade em *Harry Potter*”, aprofunda a análise da personagem Voldemort, maior vilão e antagonista da série, que, narrativamente, está em constante processo de desumanização, observando sua função de duplo do protagonista, e também investiga o modo como a maldade vai sendo construída na obra, implicando em perspectivas míticas, políticas e psicológicas acerca da questão do Mal.

No caminho aberto pelas perspectivas que conjugam estudos literários e outros saberes, passa-se então para a questão do Feminino e, dela, para a do Feminismo na análise de Personagem. O Feminino, pela via mitopoética, com base na mitologia grega e nos estudos de Joseph Campbell, conjugada à psicologia junguiana, é convocado como arquétipo na análise de personagens femininas da obra, com especial destaque para Luna, no texto “As Fases da Luna: o desequilíbrio simbólico de uma narrativa mítica”, de Carolina Chamizo Babo. Em contraponto, vertentes do Feminismo, retomado em perspectiva histórica, do século XIX ao XXI, aparecem na abordagem da personagem Hermione e de seu percurso na obra, com seus desdobramentos políticos, no texto de Naiana Ghilardi, “Hermione Granger e o arquétipo feminista da terceira onda”.

Na segunda seção, intitulada Leitores, fãs e autoria, os textos abordam instâncias e modos de interação com a obra literária, envolvendo produção e recepção da série *Harry Potter*, tais como os leitores empíricos, os modos de leitura, a crítica literária e a autora da série, J.K. Rowling. Em “*Harry Potter* e a crítica acadêmica”, Patrícia Trindade Nakagome revê, tanto por meio de seu próprio percurso de leitora e de pesquisadora quanto pela observação do campo da crítica acadêmica, o percurso crítico da obra de Rowling, apontando fissuras, contradições, bem como aberturas e expansões que o permeiam.

A ele se seguem dois textos decorrentes de pesquisas de campo. Em “As interações e experiências de fãs de *Harry Potter* no Brasil e na Bélgica”, Felipe Florêncio apresenta os resultados da pesquisa realizada durante seu mestrado em Ciências da Comunicação (UFPA e Katholieke Universiteit Leuven – KU Leuven, Bélgica), que observa nuances na comunicação, nas redes sociais na internet, de leitores empíricos e fãs da série do Menino Bruxo. Já o texto de Ana Cristina Henriques Nunes, “A saga *Harry Potter* enquanto fármaco: remédio ou veneno para leitores em contexto de depressão?”, traz um recorte de sua pesquisa de Iniciação Científica em Teoria Literária acerca da leitura de literatura de fantasia como fármaco por leitores deprimidos, focando nos modos de interação desses leitores com a obra, exposta tanto na internet quanto em depoimentos de alunos e alunas da primeira edição do já referido Curso de Difusão “*Harry Potter*: caminhos interpretativos”.

Encerra esta segunda seção, o texto de Fellip Agner, “Você tem os olhos da sua mãe: questões de autoria em *Harry Potter*”, que traz um debate muito atual envolvendo o caso singular da autoria de *Harry Potter*. O pesquisador revisa as teorias sobre a morte do autor e se propõe a discutir qual seria a melhor maneira de lidar com a materialidade do texto literário de *Harry Potter* diante das declarações constantes que sua autora faz sobre a obra e sobre os contextos políticos, sociais e culturais em que nosso mundo está imerso.

A terceira e última seção do livro, intitulada Para além do texto, contempla um outro aspecto da interação entre a série escrita por J.K. Rowling e instâncias externas a ela, detendo-se nas adaptações cinematográficas da obra. Em “Progressão (des)continuada: um estudo sobre as

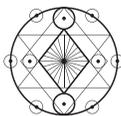
adaptações cinematográficas de *Harry Potter*”, Luiz Felipe Baute apresenta uma leitura da estética dos oito filmes que compõem a franquia de *Harry Potter* através do olhar adotado por cada um dos quatro diretores que por ela passaram. Já o crítico de cinema Bruno Tavares convida o leitor de “Três voltas devem bastar, Senhorita Granger’: o tempo e a adaptação literária em *Harry Potter* e o Prisioneiro de Azkaban” a olhar mais de perto para o terceiro filme da série ao analisar a maneira como o tempo foi retratado e trabalhado nesta adaptação, valendo-se tanto de referenciais do cinema quanto dos estudos literários.

O leitor do e-book talvez não estranhe uma quase circularidade que essa divisão e a sequência dos textos acaba por imprimir. Se não são poucos aqueles que cresceram aguardando a publicação do livro seguinte, ou a adaptação seguinte de um dos livros já publicados, não serão em menor número aqueles que da tela chegaram aos livros; da descoberta da obra fílmica e, talvez, da arte cinematográfica em si, pelas adaptações, aportaram no universo de *Harry Potter*, e, com ele, no universo da literatura e no da leitura.

As Organizadoras



**LEITURAS E
PERSPECTIVAS
GRÍTICAS**



Identificação, reconhecimento e formação: o narrador e os personagens-chave de *Harry Potter*

Beatriz Masson Francisco

“Vão escrever livros sobre Harry.

Todas as crianças no nosso mundo vão
conhecer o nome dele”!¹

(Profa. Minerva McGonagall)

A passagem que serve de epígrafe para este texto foi retirada do livro *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, primeiro volume da série escrita pela autora inglesa J.K. Rowling. *A Pedra Filosofal* foi publicado pela primeira vez na Inglaterra no ano de 1997, depois que o trabalho de Rowling havia recebido recusas de várias editoras, chegando ao Brasil nos anos 2000. A despeito de todas essas negativas, o primeiro livro, através da frase desta epígrafe que foi proferida pela personagem Minerva McGonagall, pareceu prenunciar o sucesso que a série do Menino Bruxo faria ao redor do mundo não muito tempo depois de sua primeira aparição no mercado literário.

1 Harry Potter e a Pedra Filosofal, p. 14.

De 1997 para cá, mais de vinte anos depois de seu lançamento, muitos estudiosos das mais diversas áreas se dedicam a tentarem descobrir as razões de *Harry Potter* ter sido – e ainda ser – um sucesso² diante do público. Ao mesmo tempo, outros tantos pesquisadores nunca entenderam o motivo de a série cativar tantos leitores em face de sua aparente falta de qualidade literária. No já antigo (mas ainda polêmico) artigo publicado no *Wall Street Journal*, com o título “Can 35 million book buyers be wrong? Yes.”³, o crítico literário norte-americano Harold Bloom elenca vários motivos para *Harry Potter* não ser considerado um bom trabalho literário, onde destaca-se:

How to read “Harry Potter and the Sorcerer’s Stone”? Why, very quickly, to begin with, perhaps also to make an end. Why read it? Presumably, if you cannot be persuaded to read anything better, Rowling will have to do. Is there any redeeming education use to Rowling? Is there any to Stephen King? Why read, if what you read will not enrich mind or spirit or personality? For all I know, the actual wizards and witches of Britain, or America, may provide an alternative culture for more people than is commonly realized. (BLOOM, 2000, p. 3).

O questionamento que Bloom faz no trecho citado – “por que ler, se aquilo que está sendo lido não enriquecerá a mente, o espírito ou a personalidade?” – foi reproduzido e ampliado por vários outros críticos⁴ ao longo dos anos de publicação de *Harry Potter*. Além do evidente preconceito literário contra obras *best-sellers*, os questionamentos de Bloom e seus pares não fazem uma análise interpretativa rigorosa do texto que compõe a série do Menino Que Sobreviveu. Quando analisada em profundidade, a narrativa de *Harry Potter* se mostra um trabalho de composição tão complexo e bem construído que toda crítica feita sobre seu entorno parece um tanto quanto rasa.

2 Livros como o da estudiosa Isabela Smadja trazem esse questionamento desde o seu título – *Harry Potter: as razões do sucesso*.

3 Em tradução livre: “Podem 35 milhões de compradores de livros estarem errados? Sim.”

4 Nos artigos “Agora Acabou” (2007) e “O Legado de Harry” (2011), publicados na revista *Veja*, a crítica Isabela Boscov levanta questionamentos parecidos com os de Bloom, afirmando que a série possui uma “prosa pedestre”, “personagens unidimensionais” e que os livros não apresentam “os grandes valores inerentes à literatura”.

Visando esta interpretação aprofundada, neste texto irei me deter a analisar dois aspectos que compõem essa história: o foco narrativo do texto e sua relação com quatro personagens-chave da série: Harry Potter, Rony Weasley, Hermione Granger e Lord Voldemort. A voz do narrador de *Harry Potter*, além de nos mostrar o processo de formação do protagonista, evidencia as relações que ele constrói com seus pares e com seu arqui-inimigo. Essas relações, em conjunto, também são cruciais para a formação do *ethos* de Harry – sendo esta formação, por fim, um dos objetos centrais da narrativa que compõe os sete romances.

O foco narrativo de *Harry Potter*: o olhar para a formação

Assim como todas as partes que compõem uma narrativa, a voz do narrador e o ângulo da narração são construções feitas para atender e direcionar as demandas de uma história. É bastante evidente que o narrador de *Harry Potter* fala através da onisciência, já que o enredo é contado por uma voz que não faz parte do grupo de personagens da história. Em *O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico*, Norman Friedman explica que a “onisciência significa literalmente, aqui, um ponto de vista ilimitado – e, logo difícil de controlar.” (2002, p. 173), apontando que cabe ao autor escolher de qual ângulo a história irá ser contada⁵.

No caso de *Harry Potter*, há uma limitação da onisciência narrativa através do ângulo escolhido para a história ser contada. Majoritariamente, o narrador onisciente da série conta a história através das percepções, sentimentos e impressões do protagonista Harry Potter. A onisciência adotada é, portanto, seletiva e essa escolha narrativa é evidenciada desde o primeiro livro:

Harry passou a melhor manhã que já tivera em muito tempo. Cuidou de andar um pouco afastado dos Dursley de modo que Duda e Pedro, que ali pela hora do almoço estavam começando a se chatear com os bichos, não recaíssem no seu passatempo favorito de bater no primo. Almoçaram no restaurante do zoo e quando Duda teve um acesso de raiva porque seu sorvete

5 “A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso, e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente.” (2002, p. 173).

não era bastante grande, tio Válter comprou-lhe outro e deixou Harry terminar o primeiro. *Depois Harry achou que devia ter adivinhado que estava bom demais para durar muito tempo.* (2000, p. 21, grifo nosso).

O estudioso John Granger (2009, p. 20-21) utiliza uma metáfora interessante para descrever o narrador de *Harry Potter*: ele afirma que a ação da história é passada ao leitor como se houvesse um elfo-doméstico segurando uma câmera filmadora enquanto está sentado nos ombros de Harry⁶. Este narrador onisciente seletivo parece usar, de fato, uma câmera colada à testa de Harry para nos contar a história de sua jornada dentro do mundo bruxo. O ângulo adotado em grande parte da narrativa é, dessa forma, centralizado no protagonista.

Colocações como esta – depois Harry achou que devia ter adivinhado que estava bom demais para durar muito tempo – em que são evidenciadas as emoções do personagem principal, vão ganhando contornos cada vez mais complexos à medida que a história avança. Os sete livros que compõem a série acompanham o crescimento de Harry dos onze aos dezessete anos. Essa demarcação temporal nos mostra o quanto o Menino Que Sobreviveu passa por mudanças subjetivas e na maneira com que ele se relaciona com o mundo em que está inserido⁷.

Nos três primeiros livros da série, *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2000), *Harry Potter e a Câmara Secreta* (2000) e *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (2000)⁸, o mote narrativo de cada história está sempre muito ligado à descoberta de Harry a respeito de seu passado e da apresentação do mundo bruxo tanto para ele – que viveu onze anos de sua vida

6 The perspective of these books splits the difference between the first person and third person omniscient perspectives. What this split means in practical terms is that we see all the action in the books as if there were a house-elf sitting on Harry's shoulder with a minicam. This obliging elf can also tell us everything Harry is thinking and feeling in addition to showing us what he sees around him. (2009, p. 20).

7 Em nossa dissertação de mestrado – “Leitores e leituras de *Harry Potter*” (PPG TLLC – FFLCH/USP) – trabalhamos com a hipótese de que a série *Harry Potter* dialoga com a tradição do gênero do Romance de Formação, tendo em vista que uma das temáticas da série são justamente os anos de formação e aprendizado de Harry dentro do mundo da magia e da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts. A dissertação pode ser acessada através do link: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-19112019-171247/pt-br.php>.

8 Em seu país de origem, a Inglaterra, os três primeiros livros foram publicados com os seguintes títulos nos respectivos anos: *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (1997), *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (1998) e *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (1999).

alheio à existência desse mundo – quanto para o leitor. Além disso, nesses três primeiros livros, Harry está muito mais próximo da infância e do olhar inocente que essa fase da vida apresenta diante dos mais diversos acontecimentos.

O personagem vive aventuras que serão significativas para sua formação enquanto sujeito: com onze anos, Harry tem seu primeiro embate direto com Voldemort, episódio que revela a coragem e a bravura que estão presente em seu *ethos* mesmo diante de tão pouca idade; com doze anos, o garoto salvará a escola da ameaça do herdeiro de Slytherin, aventura que mostra a ele a relevância de suas escolhas diante das ameaças que se impõem; com treze anos, Harry descobre mais a respeito do passado de sua família com o aparecimento de um padrinho, a figura mais próxima de um pai que o menino já tivera até então.

Os episódios a que Harry é submetido nos três primeiros volumes da série sempre estão relacionados ao salvamento de terceiros: ora ele tem que salvar a escola, ora ele tem que salvar seus amigos ou o seu padrinho. Essas missões não são impostas ao garoto: ele escolhe abraçá-las por sua própria conta e risco, evidenciando o quanto a sua personalidade vai sendo construída sob uma base de valores ligados ao heroísmo⁹. A percepção que o próprio personagem tem a respeito dessas aventuras nos revela que ele as enxerga exatamente da maneira com que elas são narradas: como aventuras que precisam ser vividas. Dada a pouca idade de Harry nesses três primeiros livros, o entendimento desses episódios não é de todo ingênuo, mas também não há uma apresentação da gravidade dessas ações – algo que revela e endossa o olhar mais inocente que Harry tem a respeito de seu entorno.

O narrador onisciente seletivo, portanto, acompanha essas percepções mais puras que o menino Harry Potter tem a respeito de si, do mundo bruxo e de seu passado, adequando sua voz narrativa a um tom

9 Em seus estudos sobre a novela romanesca, Northrop Frye (1976) ressalta temas que são recorrentes neste tipo de narrativa, onde o herói aparenta ser um homem comum, mas na verdade ele sempre irá apresentar características extraordinárias frente às características dos homens ordinários. Para todos os efeitos, Harry, de certa forma, é este herói. O garoto possui habilidades que, no mundo dos trouxas, ao qual ele acreditava pertencer, são totalmente não usuais; Harry é alguém extraordinário vivendo dentro do mais ordinário dos mundos: “‘A hero may appear to be of low social origin, but if he is a real hero he is likely to be revealed at the end of the story as belonging to the gentry.’ (1976, p. 161)”.

próprio ao mundo da criança. Isso fica bastante evidente em momentos da narrativa em que Harry está sendo apresentado a novas experiências envolvendo o mundo mágico, como, por exemplo no trecho em que ele pensa que deverá ser submetido a um teste para ser selecionado para uma das quatro casas de Hogwarts:

O coração de Harry deu um pulo terrível. Um teste? Na frente da escola toda? Mas ele ainda nem conhecia mágica nenhuma – que diabo teria que fazer? Não previra nada do gênero assim logo na chegada. Olhou à volta, ansioso, e viu que os outros também pareciam apavorados. Ninguém falava muito a não ser Hermione, que cochichava muito depressa todos os feitiços que aprendera, sem saber o que precisaria mostrar. Harry fez força para não escutar o que ela dizia. Nunca se sentira tão nervoso, nunca, nem mesmo quando tivera que levar um boletim escolar para os Dursley dizendo que, não sabiam como, ele fizera a peruca do professor ficar azul. Ele manteve os olhos grudados na porta. A qualquer segundo agora a Profa. Minerva voltaria e o conduziria ao seu triste fim. (2000, p. 67, grifo nosso).

Mesmo quando observamos um episódio de embate, a compreensão de Harry acerca do evento que está acontecendo nos é passada respeitando a condição etária do protagonista:

*Harry começou a pensar depressa, avaliando suas chances. Riddle tinha a varinha. Ele, Harry, tinha Fawkes e o Chapéu Seletor, nenhum dos quais adiantaria muito em um duelo. A situação parecia ruim, não havia dúvida... mas quanto mais tempo Riddle ficasse ali, mais depressa a vida de Gina se esgotaria... entretantes, Harry reparou de repente que os contornos de Riddle estavam ficando mais nítidos, mais sólidos... *Se tinha que haver uma luta entre ele e Riddle, quanto mais cedo melhor.* (2000, p. 178, grifo nosso).*

No trecho citado, Harry está prestes a enfrentar Tom Riddle e o basilisco presente em *A Câmara Secreta*. O personagem até mede os riscos de suas ações, mas a tomada de decisão de enfrentar a ameaça que se apresenta parece ser muito mais motivada pelo calor do momento do que calculada deliberadamente.

É interessante observarmos, contudo, que embora o narrador tenha um olhar mais pueril acerca dos acontecimentos da história nos três primeiros volumes, isso não significa que a construção do foco narrativo seja simplória – muito pelo contrário. Essa voz onisciente seletiva está tão atrelada às percepções de Harry acerca de determinados eventos que nós, enquanto leitores, somos tão ludibriados pela natureza dos eventos dos livros quanto o próprio protagonista.

O maior exemplo disso está relacionado à apresentação e crescente construção que o personagem Sirius Black tem na narrativa de *O Prisioneiro de Azkaban*. Durante a história, Harry é levado a acreditar que Black é um assassino em massa que está foragido da justiça que quer caçá-lo e matá-lo. Essa visão que Harry – e o leitor – têm de Black é sempre imputada através da fala de outros personagens acerca do prisioneiro, que acreditam piamente em sua crueldade – até que Sirius conta, ele mesmo, sua história.

O narrador onisciente seletivo, apesar de centralizar as percepções de Harry acerca dos acontecimentos do seu entorno, não toma para si os diálogos da história sob a forma de discurso indireto. *Harry Potter* é uma história composta tanto por discurso direto (onde os vários personagens da série revelam suas personalidades através do diálogo com outros), quanto por discurso indireto livre – que evidencia as percepções e emoções de Harry a respeito de seu entorno.

À medida que Harry abandona a infância, exigências cada vez mais pesadas vão sendo feitas a ele. No quarto volume da série, *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (2000)¹⁰, há uma nítida mudança da perspectiva do protagonista em relação aos eventos a que ele é submetido: diferentemente dos volumes anteriores, aqui Harry é obrigado a se salvar, a lutar pela *própria* sobrevivência. A consciência a respeito dos acontecimentos que pairam em seu entorno não é mais margeada por um olhar infantil que pouco calcula ou mede os riscos de suas ações; não: o protagonista passa a desenvolver um olhar mais atento para o todo e, principalmente, para si. E isso fica muito claro através da maneira com que a história é narrada.

10 No original, *Harry Potter and the Goblet of Fire*. O volume foi publicado nos anos 2000 tanto na Inglaterra quanto em nosso país.

No quarto *Harry Potter*, Voldemort deixa de ser uma ameaça virtual, uma vez que o vilão ganha um corpo para chamar de seu. Harry testemunha sua volta, o assassinato a sangue frio do colega Cedrico Diggory e é vítima de uma armação muito bem arquitetada que visava a sua própria morte. Todas essas desventuras deixam marcas na personalidade de Harry, que o acompanharão ao longo de toda a narrativa:

Harry concordou com a cabeça. *Uma sensação de dormência e de total irrealdade se apoderara dele, mas o garoto não ligou; ficou até feliz com isso. Não queria ter que pensar em nada que acontecera desde que pusera a mão, pela primeira vez, na Taça Tribruxo. Não queria ter que examinar as lembranças, frescas e nítidas como fotografias, que não paravam de lampejar em sua mente.* Olho-Tonto Moody dentro do malão, Rabicho caído no chão, aninhando o toco do braço. Voldemort ressurgindo do caldeirão fumegante. Cedrico... morto... Cedrico pedindo para ele levar seu corpo para os pais... (2000, p. 337, grifo nosso).

A partir de *O Cálice de Fogo*, então, Harry passará a olhar mais para si e para as escolhas que ele fará dentro da missão para a qual ele escolheu se designar: derrotar Voldemort. Esse caminho de olhar para si é um tanto quanto tortuoso, uma vez que o protagonista que se apresenta ao leitor em *Harry Potter e a Ordem da Fênix* (2003)¹¹ é pouquíssimo parecido com aquele menino que apresentava um olhar tão puro acerca do mundo da magia com onze anos.

Tendo sua palavra desacreditada publicamente pelo Ministério da Magia, estando longe dos amigos e sem a proteção do diretor de Hogwarts, no quinto volume o protagonista apresenta ímpetos de raiva e insurgência que são acompanhados de perto pela voz onisciente seletiva que conta a história:

A injustiça disso tudo crescia tanto em seu peito que lhe dava vontade de gritar de fúria. Se não fosse por ele, ninguém saberia que Voldemort voltara! E sua recompensa era ficar enalhado em Little Whinging quatro semanas inteiras, completamente

11 O título original do quinto volume é *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, e ele foi publicado na Inglaterra pela primeira vez no ano de 2003. É a partir deste quinto livro que as editoras de *Harry Potter* no mundo todo lançarão a estratégia de publicar os livros em diferentes idiomas de maneira quase simultânea. Portanto, os três últimos volumes da série serão lançados em português brasileiro no mesmo ano que seus originais.

isolado do mundo da magia, reduzido a se acocorar entre begônias secas para poder ouvir notícias de periquitos australianos que sabiam esquiar! Como Dumbledore podia tê-lo esquecido com tanta facilidade? Por que Rony e Hermione tinham se reunido sem convidá-lo? Por quanto tempo mais esperavam que ele aturasse Sirius a lhe dizer para ficar quieto e se comportar; ou resistisse à tentação de escrever para aquela droga do Profeta Diário informando que Voldemort voltara? *Esses pensamentos indignados giravam em sua cabeça, e suas entranhas se contorciam de raiva, enquanto a noite abafada e veludosa caía à sua volta, o ar se impregnava com o cheiro quente de grama seca, e o único som que se ouvia era o ronco abafado do tráfego na rua além das grades do parque.* (2003, p. 12-13, grifo nosso).

A apresentação dessas emoções que, até então, estavam bem distantes da personalidade heroica de Harry, está relacionada à construção do personagem para dentro das demandas da narrativa. Reconhecer-se imperfeito e insuficiente faz parte do processo da formação de Harry enquanto indivíduo e como bruxo. Além disso, é justamente nos três últimos volumes da série que o garoto terá de aprender a lidar com as consequências – boas e ruins – de suas escolhas pessoais. O chamado à aventura, antes tão sedutor, se coloca aqui como necessidade de proteção individual e de proteção daqueles que Harry ama.

Aceitar ou recusar esse chamado traz resultados irreversíveis, como é o caso da morte de seu padrinho Sirius Black em *A Ordem da Fênix* ou de Alvo Dumbledore em *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* (2005). O aprendizado proveniente de episódios como esses é o que fornecerá subsídios para que o Harry de *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (2007) tenha mais maturidade e confiança, mesmo diante do medo e da insegurança para saber como agir diante da busca pelas horcruxes, aceitar a morte e, assim, derrotar Voldemort:

Finalmente, a verdade. *Deitado com o rosto no carpete empoeirado do gabinete, onde no passado ele pensara estar aprendendo os segredos da vitória, Harry compreendeu, por fim, que não devia sobreviver. Sua tarefa era seguir calmamente para os braços abertos da Morte.* No caminho, ele deveria dispor dos últimos vínculos de Voldemort com a vida, de modo que, ao se atirar à frente do bruxo, sem erguer uma varinha para se defender, o fim fosse limpo, e o serviço que deveria ter sido feito em Godric's Hollow fosse concluído: nenhum viveria, nenhum poderia sobreviver. (2007, p. 331, grifo nosso).

O narrador onisciente seletivo de *Harry Potter* acompanha, portanto, não só as percepções do protagonista acerca do seu entorno, mas também testemunha seus sentimentos e pensamentos à medida que o personagem vai crescendo, fazendo escolhas e lidando com as consequências delas ao longo do período do tempo recortado pelos sete romances.

Contudo, devemos nos atentar para uma questão: a jornada de formação de Harry está longe de ser solitária¹². O entendimento que ele tem de si mesmo vai acontecendo conforme ele se relaciona com três personagens-chave da série: Rony Weasley, Hermione Granger e Tom Riddle/Voldemort. É através do vínculo de identificação que ele estabelece com seus dois melhores amigos que Harry encontra o equilíbrio necessário para enfrentar os perigos que a narrativa da série impõe. Além disso, é também através dos mecanismos de reconhecimento – e consequente recusa deste reconhecimento – com Tom Riddle/Voldemort que o protagonista escolhe quem é que ele quer ser.

Como já era esperado, o narrador onisciente seletivo da série estabelece um olhar próprio tanto para a relação de amizade quanto para a relação de oposição que o protagonista tem com esses três personagens. Iremos discutir essas questões nas duas próximas seções.

Rony e Hermione: o olhar para a identificação

Harry Potter é uma série de livros que teve muito planejamento para ser construída. Em entrevista para o programa de rádio The Connection, J.K. Rowling afirmou que *A Pedra Filosofal* levou cerca de cinco anos para ser planejado e escrito¹³, principalmente no que se referia à criação de seu mundo mágico. O mundo mágico de *Harry Potter*, por si só, é algo que tem vida própria e que chama a atenção dos leitores

12 Esse é um ponto em que *Harry Potter* se distancia dos romances de formação mais prototípicos do século XVIII, uma vez que, nesses livros, o processo de formação do protagonista era bastante individual, ressaltando a subjetividade burguesa da época.

13 <https://conteudo.potterish.com/transcricao-da-entrevista-com-jk-rowling-para-o-the-connection/> Acesso em: 14 jul. 2021.

da série¹⁴, mas tomo a liberdade de afirmar que a grande habilidade de Rowling enquanto romancista foi a criação e construção dos personagens que integram os sete romances.

No ensaio basilar “A personagem do romance”, Antonio Candido afirma que “a personagem representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos.” (2014, p. 54). Os personagens de *Harry Potter* tendem a causar muita adesão afetiva por parte dos leitores – principalmente os personagens que compõem o trio de protagonistas – justamente por terem sido construídos sob uma base muito próxima de nossa própria humanidade: são personagens que tomam decisões acertadas e erradas na mesma medida, ressoando nossa própria condição humana.

Sendo os personagens produtos criados pelo autor, sua existência dentro do contexto do romance passa por aquilo que Candido chama de “necessária simplificação”¹⁵, pois eles têm uma existência mais lógica – mas nem por isso mais simples – do que a existência de um ser humano de carne e osso. É por isso que todo personagem terá gestos ou fará colocações que o caracterizarão como ele é, sem que isso anule o fato de ele ser construído à luz de uma complexidade que sirva para atender suas demandas de atuação dentro do romance.

Harry Potter possui um grupo de personagens centrais que são tão bem construídos e que possuem tanta importância para o enredo da história quanto o próprio protagonista. De maneira mais imediata, existem dois personagens que são peças-chave para o andamento da história e para a formação de Harry: Rony Weasley e Hermione Granger, que são os seus dois melhores amigos.

14 Prova disso é que, desde o ano de 2019, a marca ligada à série *Harry Potter* deixou de ser homônima do bruxinho e passou a se chamar *Wizarding World* – Mundo Mágico, em tradução livre.

15 “(...) na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria existência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza.” (2014, p. 58).

Falemos primeiro sobre Rony Weasley. O personagem não é o primeiro bruxo que Harry conhece em *A Pedra Filosofal*, mas ele acaba sendo a primeira pessoa do mundo mágico que possui a mesma idade de Harry com quem ele acaba conversando. Isso coloca os dois em pé de igualdade etária, mostrando o início da identificação entre um e outro.

Em um primeiro momento, Harry se aproxima de Rony porque a enorme família do garoto havia lhe explicado como atravessar a parede e entrar na plataforma 9 e $\frac{3}{4}$, que dá acesso ao Expresso de Hogwarts. O primeiro contato entre um e outro acaba evidenciando as características centrais dos dois: apesar de Harry ser extremamente famoso no mundo dos bruxos, ele não se dá conta desta fama e nem se deslumbra com ela. Por ter sido tratado com indiferença, rigidez e preconceito pelos seus tios trouxas, Harry não se acha especial. Rony, sendo o sexto de sete filhos, ganha roupas, livros, varinha e até um animal de estimação de segunda mão, também não se acha importante. A verdade, porém, é que ambos acabam se tornando interessantes um para o outro justamente por serem quem são: aos olhos de Rony, Harry é o famoso Menino Que Sobreviveu e, aos olhos de Harry, Rony é o garoto que foi criado dentro de uma típica família bruxa:

Harry afastou a franja para mostrar a cicatriz em forma de raio. Rony olhou. — Então foi aí que Você-Sabe-Quem...? — Foi, mas não me lembro. — De nada? — perguntou Rony, ansioso. — Bom... lembro de muita luz verde, mas nada mais. — Uau. — Ele ficou parado uns minutos olhando para Harry, depois, como se de repente tivesse se dado conta do que estava fazendo, olhou depressa para fora da janela outra vez. — Todos na sua família são bruxos? — perguntou Harry, que achava Rony tão interessante quanto Rony o achava. — Hum... são, acho que sim. Acho que mamãe tem um primo em segundo grau que é contador, mas ninguém nunca fala nele. — Então você já deve saber muitas mágicas. Os Weasley aparentemente eram uma dessas antigas famílias de bruxos de que o menino pálido no Beco Diagonal falara. — Ouvi dizer que você foi viver com os trouxas. Como é que eles são? — Horríveis... bom, nem todos. Mas minha tia e meu tio e meu primo são, eu gostaria de ter tido três irmãos bruxos. (2000, p. 60).

O primeiro diálogo entre os dois meninos, além de revelar suas características de composição mais primordiais, também mostra ao leitor o estabelecimento da amizade entre os dois, relação sustentada pela admiração mútua e a lealdade. O narrador onisciente seletivo de *Harry Potter* deixará bem evidente a proximidade do protagonista com o mais jovem dos meninos Weasley através de uma das principais funções exercidas por Rony dentro da história: ele é o grande responsável por apresentar aquilo que há de mais básico no mundo bruxo para Harry.

Sabemos muito da vida privada de Rony, por exemplo, porque Harry sempre é convidado a passar parte de suas férias de verão na casa nada usual dos Weasley, A Toca¹⁶. Conhecer a privacidade de Rony também implica em aprender a respeito dos pormenores do mundo mágico, uma vez que o pai do garoto trabalha em uma função burocrática no Ministério da Magia, seus irmãos mais velhos exercem carreiras comuns aos bruxos (como cuidar de dragões ou trabalhar no banco de Gringotts como desfazedor de feitiços) e sua mãe usa e abusa dos feitiços para realizar tarefas domésticas, como lavar os pratos ou fazer comida. É Rony quem explica a Harry o funcionamento das casas de Hogwarts, o que é quadribol e quais histórias de fadas as crianças bruxas são acostumadas a ouvir, dentre outras coisas. E tudo isso é feito com uma naturalidade que é própria de quem entende o que é realmente viver dentro deste universo.

Ao ser o apresentador do mundo bruxo a Harry (e ao leitor), Rony é alçado à posição de melhor amigo do protagonista, posição esta que é sempre reforçada pelo olhar do narrador que, conforme vimos, está muito próximo de Harry. É justamente por estarmos tão perto de Rony que sabemos que o personagem também é construído à luz de outras características além das que foram apresentadas até aqui: o garoto tem

16 “Parecia ter sido no passado um grande chiqueiro de pedra, a que foram acrescentando cômodos aqui e ali até ela atingir vários andares e era tão torta que parecia ser sustentada por mágica (o que, Harry lembrou a si mesmo, era provável). Quatro ou cinco chaminés estavam encarrapitadas no alto do telhado vermelho. Em um letreiro torto enfiado no chão, próximo à entrada, lia-se A TOCA. Em volta da porta de entrada amontoava-se uma variedade de botas de borracha e um caldeirão muito enferrujado. Várias galinhas castanhas e gordas ciscavam pelo quintal.

— Não é muita coisa — disse Rony.

— É maravilhosa — comentou Harry feliz, pensando na rua dos Alfeneiros.” (2000, p. 26).

muita vergonha de ser pobre e se sente deixado de lado pela mãe e pelos outros irmãos, algo que lhe configura uma enorme insegurança.

Essa insegurança faz com que Rony viva suas emoções (as boas e as ruins) de forma muito intensa, fazendo que o personagem, portanto, esteja muito ligado à passionalidade – passionalidade esta que, a princípio, passa longe de Hermione Granger, a personagem que compõe a outra ponta do trio.

A garota é filha de trouxas e foi criada em um ambiente trouxa, mas, a partir do momento em que recebe sua carta de Hogwarts, Hermione estuda com afinco todo tipo de livro bruxo que cai em suas mãos, mostrando seu conhecimento aprofundado a respeito deste mundo, mesmo que não tenha pertencido a ele desde seu nascimento:

— Você tem certeza de que esse feitiço está certo? — perguntou a menina. — Bem, não é muito bom, né? Experimentei uns feitiços simples só para praticar e deram certo. Ninguém na minha família é bruxo, foi uma surpresa enorme quando recebi a carta, mas fiquei tão contente, é claro, quero dizer, é a melhor escola de bruxaria que existe, me disseram. Já sei de cor todos os livros que nos mandaram comprar, é claro, só espero que seja suficiente; aliás, sou Hermione Granger, e vocês quem são? Ela disse tudo isso muito depressa. Harry olhou para Rony e sentiu um grande alívio ao ver, por sua cara espantada, que ele não aprendera todos os livros de cor tampouco. (2000, p. 63).

Hermione tem predisposição natural para liderar: por estudar muito e por conhecer vários assuntos, ela normalmente toma a frente nas mais variadas situações, principalmente quando a situação em questão envolve a resolução de um mistério, ação que exige várias visitas à biblioteca e perícia em magia. Ela não tem vergonha de ser quem é, pois raramente se afugenta quando os amigos brincam com ela por fazer perguntas demais, por estudar demais, por cobrar demais dos outros. Em resumo, Hermione é bastante racional e autêntica.

Diferentemente de Rony, não temos muito conhecimento da vida de Hermione pré-Hogwarts ou de sua vida privada e isso se deve, claro, ao olhar do narrador da série. Harry é amigo de Hermione, mas não tem tanta proximidade com a garota da mesma maneira que tem com Rony. É

por isso que, se comparada ao garoto Weasley, Hermione se mostra uma personagem com ações mais previsíveis dentro dos limites da narrativa.

Vemos até aqui, portanto, que Rony e Hermione possuem características opostas em sua caracterização mais basilar: passionalidade e racionalidade. Essas características serão um dos grandes motivos de eles não gostarem um do outro em um primeiro momento e, prova disso, é que os dois meninos levam um certo tempo para se tornarem amigos de Hermione. No episódio em que a amizade dos três é finalmente estabelecida, cada um dos personagens se vale de suas características mais básicas para ajudarem um ao outro.

Em *A Pedra Filosofal*, Hermione quase é atacada por um trasgo montanhês. Rony a havia magoado anteriormente, afirmando que a garota era um “pesadelo” por sempre achar que deveria ensiná-lo a realizar magia¹⁷, mas ele se arrepende do que disse ao ver que a garota havia desaparecido justo no momento em que um trasgo gigantesco aparece em Hogwarts. Os garotos, então, a encontram e os três, juntos, conseguem lutar contra o monstro, usando suas melhores habilidades dentro do pouco conhecimento mágico que possuíam. A cumplicidade do momento, o trabalho em equipe e a sinceridade que percorreu as ações dos três os transformaram em amigos inseparáveis: “Mas, daquele momento em diante, Hermione Granger tornou-se amiga dos dois. Há coisas que não se pode fazer junto sem acabar gostando um do outro, e derrubar um trasgo montanhês de quase quatro metros de altura é uma dessas coisas.” (2000, p. 102).

O episódio do trasgo é bastante significativo porque cada uma das três crianças age conforme suas personalidades, que norteiam suas funções narrativas dentro da série como um todo: o instinto de Harry pede para que ele encontre Hermione e tente salvá-la; Rony, arrependido de seu momento irracional de grosseria, vai se valer do primeiro feitiço que

17 “— Não admira que ninguém suporte ela — disse a Harry quando procuravam chegar ao corredor. — Francamente, ela é um pesadelo. Alguém deu um esbarrão em Harry ao passar. Era Hermione. Harry viu seu rosto de relance — e ficou assustado ao ver que ela estava chorando. — Acho que ela ouviu o que você disse. — E daí? — Mas pareceu meio sem graça. — Ela já deve ter reparado que não tem amigos.” (2000, p. 98).

possui na manga¹⁸ para salvar os três da situação em que se encontravam e Hermione, como o Grilo Falante, ensina-lhes feitiços até mesmo nessa situação arriscada.

É dessa forma, portanto, que Rony e Hermione parecem funcionar como uma balança que equilibra o *ethos* de Harry: a garota, com sua racionalidade exacerbada, atua como a voz da consciência do protagonista, mostrando a ele saídas mais práticas para os problemas em que eles se encontram; Rony, por sua vez, tem uma função narrativa mais ligada às emoções, pois ele oferece a Harry um suporte fraterno e familiar que o garoto jamais encontrou em seus anos vivendo com os tios trouxas.

Essa possibilidade interpretativa advém dos dizeres do próprio narrador de *Harry Potter*. A forma com que o protagonista enxerga cada um de seus dois amigos, bem como a importância de cada um deles em sua vida, não deixa dúvidas daquilo que o protagonista espera de Rony e Hermione. Em *O Cálice de Fogo*, Harry e Rony têm sua primeira grande briga, que é motivada pela inveja que o Weasley sente ao descobrir que Harry havia sido selecionado para participar do Torneio Tribruxo, um evento escolar que garante a glória eterna e mil galeões de prêmio ao grande vencedor. Dessa forma, Hermione passa a ocupar o posto de melhor amiga do protagonista, mas, conforme evidenciado pelo narrador, Harry passa por mais momentos de ônus do que de bônus ao tê-la como sua melhor amiga: “Harry gostava muito de Hermione, mas ela não era o mesmo que Rony. *Havia muito menos risos e muito mais visitas à biblioteca quando Hermione era sua melhor amiga*” (2000, p. 160, grifo nosso).

É importante salientar que são justamente as diferenças entre os três amigos que sustentam a amizade que eles estabelecem entre si. Essa ideia acerca do funcionamento das amizades em geral é debatida pela psicanalista Maria Rita Kehl no livro *A Função Fraternal* (2000), onde a autora evidencia que as relações fraternas, construídas em um âmbito horizontalizado e igualitário, são responsáveis pelo

18 Neste primeiro volume de *Harry Potter* o narrador nos deixa bastante claro que Rony não possui tanta habilidade em magia quanto Hermione. Um dos episódios que mostra essa questão é aquele onde Rony não consegue conduzir o feitiço de levitação, *Wingardium Leviosa*, sendo duramente criticado por Hermione. Quando os garotos partem para resgatá-la, Rony usa justamente este feitiço para fazer com que a arma do trasgo montanhês levite e caia sobre sua cabeça.

desenvolvimento dos traços identificatórios de um sujeito¹⁹, auxiliando, portanto, em sua formação.

O narrador onisciente seletivo de *Harry Potter*, ao deixar evidente as diferenças que constituem a base de construção de Rony e Hermione, nos mostra com clareza o quanto o protagonista valoriza a importância e a companhia dos amigos em sua jornada. No último livro da série, em que Harry precisa sair a campo para encontrar e destruir os fragmentos da alma de Voldemort, os dois amigos deliberadamente escolhem acompanhá-lo em sua missão, mesmo sabendo de todos os riscos que poderiam encontrar pelo caminho.

As medidas que Rony e Hermione adotaram para protegerem suas famílias e acompanharem Harry, além de serem reveladoras de suas personalidades²⁰, mostram sua decisão em seguir e acompanhar o amigo em prol de fazerem aquilo que eles consideram correto. Essas atitudes ressoam a relação de amizade estabelecida entre os três, e Harry reconhece esse sentimento:

As medidas que os amigos tinham tomado para protegerem as famílias, mais do que qualquer outra coisa, o convenceram de que iriam acompanhá-lo e que sabiam exatamente o perigo que corriam. *Quis manifestar o tanto que isso significava para ele, mas simplesmente não encontrava palavras que fossem expressivas o suficiente.* (2007, p. 54, grifo nosso).

À vista disso, é na relação identificatória e fraterna estabelecida com Rony Weasley e Hermione Granger que Harry encontrará subsídios positivos para sua formação enquanto sujeito. Com os dois amigos, Harry descobrirá como a amizade baseada no respeito às diferenças e na valorização da companhia, sem nenhum tipo de interesse que não a

19 É na circulação horizontal que se cria a possibilidade, para os sujeitos, de desenvolvimento de traços identificatórios secundários (em relação ao traço unário que dá consistência subjetiva ao *eu*), essenciais para permitir a diversificação das escolhas do destino, em relação às quais o traço unário é insuficiente. (2000, p. 43).

20 Na tentativa de protegerem seus familiares diante do possível ataque dos seguidores de Voldemort, em *As Relíquias da Morte*, Rony e Hermione executam dois planos diferentes: Rony, junto de seu pai e de um de seus irmãos mais velhos, enfeitiça um vampiro para que este se pareça com uma versão doente dele mesmo, o que justificaria sua ausência escolar por vários meses seguidos; Hermione, por sua vez, lança um feitiço de memória em seus pais, para que eles esqueçam que têm uma filha e creiam que são portadores de uma nova identidade.

vontade de estar perto daqueles que se gosta, são valores importantes para ele se tornar o grande bruxo que ele se tornará.

Voldemort: o olhar do (não) reconhecimento

A formação da subjetividade de Harry não se dá apenas pela relação de fraternidade que é estabelecida com Rony e Hermione. A forma com que o protagonista enxerga e se opõe a Voldemort, o vilão responsável por dizimar a vida de seus pais, também deixa marcas visíveis em sua construção, uma vez que ele sempre escolherá deliberadamente agir em oposição aos valores propagados por Aquele-Que-Não-Deve-Ser-Nomeado.

Conforme mencionado anteriormente, Voldemort era uma ameaça não corpórea nas primeiras vezes que Harry o enfrenta em *A Pedra Filosofal* e *A Câmara Secreta*. A ausência de individualidade do vilão²¹ faz com que ele fique mais distante de Harry, mas a partir do momento em que ele ganha um corpo, a proximidade física e espiritual que ele estabelece com o garoto se torna cada vez maior. O Voldemort corpóreo tem a sua mente conectada com a mente de Harry porque, conforme descobrimos no último volume da série, uma parte da alma do vilão vive no corpo do protagonista.

O compartilhamento da mente de ambos se mostra um recurso narrativo muito interessante por dois motivos. O primeiro deles é, basicamente, de ordem narratológica: quando vemos os pensamentos de Voldemort através dos olhos de Harry, constatamos que há uma mudança da seletividade do narrador onisciente. Em outras palavras, o foco narrativo se altera quando Voldemort toma conta dos pensamentos de Harry. Isso é facilmente percebido tanto pela escolha vocabular, que possui um tom de voz mais adulto, ameaçador e sanguíneo (bem diferente daquele adotado para dar vazão às percepções de Harry, que são mais questionadoras e puras), quanto pelos recursos formais de pontuação, que procuram trazer uma movimentação de linguagem mais esguia e fluída:

21 Nesses dois primeiros volumes da série, Voldemort toma um corpo para si de duas maneiras diferentes. Em sua primeira aparição, ele compartilha o corpo de um bruxo hospedeiro, já que não tem forças para se manter sozinho. Em sua segunda aparição, ele retorna como uma memória.

His body felt smooth, powerful, and flexible. He was gliding between shining metal bars, across dark, cold stone... He was flat against the floor, sliding along on his belly... It was dark, yet he could see objects around him shimmering in strange, vibrant colors... He was turning his head... At first glance, the corridor was empty... but no... a man was sitting on the floor ahead, his chin drooping onto his chest, his outline gleaming in the dark... Harry put out his tongue... He tasted the man's scent on the air! He was alive but drowsing... sitting in front of a door at the end of the corridor... Harry longed to bite the man... but he must master the impulse... He had more important work to do... But the man was stirring... a silvery cloak fell from his legs as he jumped to his feet; and Harry saw his vibrant, blurred outline towering above him, saw a wand withdrawn from a belt... He had no choice... He reared high from the floor and struck once, twice, three times, plunging his fangs deeply into the man's flesh, feeling his ribs splinter beneath his jaws, feeling the warm gush of blood... The man was yelling in pain... then he fell silent... He slumped backward against the wall... Blood was splattering onto the floor... (2003, p. 479)²².

No trecho acima, Voldemort possui a mente de Harry de modo que ele presencie e atue em ataque quase mortal contra o pai de Rony, Arthur Weasley. O uso das reticências realça a movimentação fluida de Voldemort, que é caracterizado na narrativa da série por se locomover como uma cobra. O uso constante de fonemas sibilantes também evidencia o caráter ofídico do vilão, que possui aparência de serpente. Se comparado ao tom de voz utilizado pelo narrador para descrever as

22 Optei por deixar esse trecho no idioma original para sustentar a argumentação envolvendo os fonemas sibilantes e a pontuação que confere sons e movimentos ofídicos à Harry quando ele compartilha a mente com Voldemort. O trecho traduzido em português brasileiro é o seguinte: “Ele sentiu seu corpo liso, forte e flexível. Estava deslizando entre barras de metal brilhante, pela pedra fria e escura... colado no chão, deslizando de barriga... estava escuro, contudo podia ver objetos à sua volta que refulgiam em cores estranhas e vibrantes... ele estava virando a cabeça... ao primeiro relance via um corredor vazio... mas não... havia um homem sentado no chão mais adiante, o queixo caído sobre o peito, seu contorno brilhando no escuro... Harry estirou a língua... provou o cheiro do homem no ar... estava vivo mas atordoado... sentado à porta no fim do corredor... Harry sentia vontade de morder o homem... mas precisava controlar o impulso... tinha coisa mais importante a fazer... O homem estava se mexendo... uma capa prateada caiu de suas pernas quando ele se pôs em pé; e Harry viu seu contorno vibrante e difuso elevar-se acima de sua cabeça, viu-o tirar uma varinha do cinto... não teve escolha... recuou ganhando altura do chão e atacou-o uma vez, duas, três, enterrando suas presas na carne do homem, sentindo as costelas se partirem sob suas mandíbulas, sentindo o sangue jorrar quente... O homem gritou de dor... depois se calou... tombou de costas contra a parede... o sangue manchou o chão...” (2003, p. 259).

percepções de Harry acerca de seu entorno, o tom trazido aqui é mais maduro e um tanto quanto ameaçador. Como podemos notar, portanto, o narrador trocou a seletividade de sua onisciência – algo que se repete assiduamente nos três últimos volumes da série.

Há um segundo motivo para o fato do compartilhamento de mentes de Harry e Voldemort ser um recurso narratológico interessante, motivo este relacionado à sua significação temática. Quando munido das emoções e das percepções de Voldemort, Harry percebe que há alguns pontos de contato entre sua própria personalidade e a personalidade de seu arqui-inimigo. Ambos são órfãos e encontraram na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts um espaço de acolhimento, além de serem capazes de falar a língua das cobras, de serem filhos de pai bruxo e mãe trouxa e de possuírem varinhas mágicas gêmeas. Ter tantas semelhanças com Voldemort é um fato que deixa Harry assustado, uma vez que o garoto sempre viu seu antagonista como uma ameaça.

É a partir dessas semelhanças, portanto, que Harry sempre *escolherá* ser diferente de Voldemort. A narrativa de *Harry Potter* nos mostra que “ser bom” ou “ser mau” é um produto das escolhas que as personagens fazem para suas vidas. Em *A Ordem da Fênix*, livro em que o lado humano de Harry mais se sobressai, a discussão de que todos possuem um lado luminoso e um outro lado não tão luminoso assim, importando apenas o lado que escolhermos para agir enquanto seres humanos, aparece a todo momento²³. Não obstante, Dumbledore, a cada encontro que tem com Harry, fala que a maior diferença que o garoto tem em relação a Voldemort é que tanto um quanto outro escolheram um lado para agir: Harry, carregado pelo amor de seus falecidos pais e pela relação fraterna que ele estabelece com seus amigos, escolheu agir para proteger aqueles que ele igualmente ama. Voldemort, um ser humano que é incapaz de amar, não poderia ter escolhido outro caminho que não fosse o da maldade e da opressão.

A narrativa nos mostra que Tom Riddle, ainda antes de ser Voldemort, era um garotinho solitário que gostava de amedrontar seus amigos e que conquistava o respeito alheio através da ameaça. As

23 No quinto volume da série *Harry Potter*, Sirius Black enuncia: “o mundo não está dividido entre pessoas boas e Comensais da Morte”, aludindo ao fato de que todo ser humano possui o bem e o mal dentro de si.

peças que mais o temiam em Hogwarts foram aquelas que se tornaram seus seguidores no futuro. A sede pelo poder e o ódio que Aquele-que-não-deve-ser-nomeado sente pelas pessoas que ele julga inferiores foi o que justamente o levou a sua queda. O jovem Tom, desde cedo, escolheu o caminho do medo e da prepotência para construir sua reputação e esse caminho se torna ainda mais cruel conforme ele fica mais poderoso.

Voldemort é um personagem que passou por um processo de desumanização, de forma que existem muitas passagens da narrativa, principalmente da narrativa de *O Cálice de Fogo*, que fazem referência a isso:

Ah... a dor que ultrapassa a dor, meus amigos; nada poderia ter me preparado para aquilo. Fui arrancado do meu corpo, me tornei menos que um espírito, menos que o fantasma mais insignificante... mas, ainda assim, continuei vivo. *Em que me transformei, nem eu mesmo sei... eu que cheguei mais longe do que qualquer outro no caminho que leva à imortalidade.* (2000, p. 319, grifo nosso).

Os velhos professores de Aquele-que-não-deve-ser-nomeado, que o conheceram quando ele ainda se apresentava sob o nome de seu pai, Tom Riddle, sempre afirmaram o quanto o rapaz era jovem, bonito e sedutor. Em sua busca pela imortalidade, Tom abandona seu nome humano, comum e trouxe para adotar a alcunha de Voldemort. Ao escolher o lado da maldade, Voldemort perde, gradualmente, seus traços humanos, começando pelo desejo de se afastar de tudo que o conecte à esfera do que é considerado mundano. Ele escolheu possuir o título de lorde porque um bruxo tão poderoso não poderia ter um nome tão trivial como Tom²⁴. Voldemort perdeu seu corpo e cindiu sua alma em sete pedaços para, desesperadamente, burlar a maior concretização de humanidade, que é a morte.

Harry, por outro lado, recusa todos esses valores. O garoto nunca pensou em escolher um lado que não fosse o de ficar contra o vilão, afinal de contas Voldemort havia lhe retirado toda uma vida junto de sua família. O garoto sempre rechaçou amizades poderosas e

24 Embora J.K. Rowling não tenha dado nenhuma declaração oficial neste sentido, o nome Voldemort tem raiz francesa. *Vol de mort* significa “voo da morte”, o que tem uma relação bastante clara com o desejo do bruxo de escapar da morte.

interesseiras, valorizando os amigos altruístas e bons, como é o caso de Rony e Hermione. Além disso, Harry escolheu pertencer à Grifinória, casa dos alunos bravos e corajosos, em detrimento da casa de Sonserina, que é comumente associada aos bruxos das trevas. Ao final da narrativa, o protagonista toma a decisão de se sacrificar para salvar seu mundo e seus amigos, porque essa seria a única forma de aniquilar Voldemort.

Os anos de aprendizado de Harry em Hogwarts nos mostram como o personagem, assim como um homem comum, sente dor, ama, se enraivece, sente angústia, tem seus momentos de impotência e é orgulhoso. A despeito de seus grandes feitos no mundo bruxo, Harry Potter ainda é Harry Potter – um menino com um nome comum que, dentre outras coisas, era movido pelo amor. Diferentemente de Voldemort, Harry abraça todos os seus níveis de humanidade, de seu próprio nome até a iminência da morte, e isso parece fazer toda a diferença para que ele seja verdadeiramente considerado um grande bruxo.

As escolhas que Harry e Voldemort fazem para trilharem seus caminhos são totalmente opostas, e essa oposição, conforme vimos, é destacada pelo foco narrativo da série. Voldemort e Harry, por mais semelhanças que apresentem, são contrapontos narrativos, e esse contraste precisa existir para que fique evidente o quão humanamente virtuoso Harry é.

Harry Potter, ele mesmo

Gostaria de retomar os dizeres de Harold Bloom, que foram mencionados no início deste texto: “por que ler, se aquilo que está sendo lido não enriquecerá a mente, o espírito ou a personalidade?”. Os questionamentos que o crítico faz acerca da aparente falta de qualidade literária de *Harry Potter* caem por terra quando analisamos a maneira com que um aspecto formal da obra – seu narrador – dialoga justamente com um de seus temas mais relevantes: o crescimento e amadurecimento de Harry.

O narrador onisciente seletivo da série, através de sua voz que se adequa tão perfeitamente à faixa etária do protagonista, suas emoções, suas percepções sobre suas relações, nos mostra que as aventuras pelas

quais Harry passa são engrandecedoras justamente para o *enriquecimento da mente, do espírito e da personalidade* do protagonista. Enquanto leitores da série, temos o privilégio de acompanharmos esse processo e, pensando de forma mais grandiosa, temos o privilégio de *nos identificarmos* com esse processo.

Harry Potter, sendo ele mesmo, retrata a importância das relações fraternas, do amor e das escolhas diante dos caminhos a serem percorridos. Harry Potter, sendo ele mesmo, reflete nossa própria existência com seus acertos, seus erros, suas escolhas. Se a alma do leitor não foi engrandecida após a leitura de *Harry Potter*, sugiro com muita convicção: volte para a obra novamente e a leia pensando como Harry, sendo ele mesmo, reproduz a voz de todos nós.

Referências

BLOOM, Harold. “Can 35 Million Book Buyers Be Wrong? Yes”. *Wall Street Journal*, 2000.

BOSCOV, Isabela. O Legado de Harry. *Revista Veja*. n. 2226, 20 de julho de 2007, p. 131–133.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*. n. 53. São Paulo: USP, mar./abr./maio, 2002.

FRANCISCO, Beatriz Masson. *Leitores e leituras de Harry Potter*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação de Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH/USP). 2019.

FRYE, Northrop. *The secular scripture: a study of the structure of romance*. Massachusetts: Harvard University Press, 1976.

GRANGER, John. *Harry Potter’s bookshelf: the great books behind the Hogwarts adventures*. Nova Iorque: The Bekerley Publising Group, 2009.

ROWLING, J.K. *Harry Potter and the Deathly Hollows*. London: Bloomsbury, 2007.

ROWLING, J.K. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury, 2000.

ROWLING, J.K. *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. London: Bloomsbury, 2005.

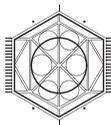
ROWLING, J.K. *Harry Potter and the Order of Phoenix*. London: Bloomsbury, 2003.

ROWLING, J.K. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury, 1999.

ROWLING, J.K. *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. London: Bloomsbury, 1997.

SAMDJA, Isabella. *Harry Potter: as razões do sucesso*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

TRANSCRIÇÃO da entrevista de J.K. Rowling para o site The Connection. *Potterish*, 12 de outubro de 2008. Disponível em: <https://conteudo.potterish.com/transcricao-da-entrevista-com-jk-rowling-para-o-the-connection/>. Acesso em: 14 jul. 2021.



As muitas mortes de Lord Voldemort: a formação da maldade em Harry Potter

Verônica Valadares

“My name is Ozymandias, King of Kings;
Look on my Works, ye Mighty, and despair!
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal Wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away.”

(Ozymandias, Percy Shelley, 1818)

Para a construção do personagem de Lord Voldemort, antagonista central da saga *Harry Potter*, J.K. Rowling aplicou diversas características prototipicamente associadas ao arquétipo do *Dark Lord*. Podendo ser traduzido como “Senhor das Trevas”, esse tipo de personagem tornou-se figura cativa na literatura de fantasia e está associado a ilusões de grandeza e vontade tirânica. Sua maldade pode estender-se entre o campo temporal e o espiritual, aspectos esses harmonizados por Rowling de forma a manter a coesão temática de sua obra, cujos temas principais abrangem a morte, o amor, escolhas e as consequências dessas, além de perceptivo comentário social.

Lord Voldemort é primeiramente apresentado como personificação do mal, mais conceito do que personagem; suas motivações são obscuras, e sua dimensão psicológica, não muito profunda. Contudo, acompanhando o amadurecimento do protagonista e de grande parte dos leitores iniciais da obra, o personagem de Voldemort foi ganhando contornos adicionais, que revelaram seu nome verdadeiro, Tom Riddle, sua origem e formação e o motivo para suas ações.

De maneira perspicaz, essa progressão faz efeito contrário ao que o personagem desejara, isto é, tornar-se alguém sobre-humano. No decorrer da série, a autora optou por traçar o caminho inverso do que Voldemort fizera a si mesmo, primeiramente apresentando seu vilão como um Senhor das Trevas preternatural para, aos poucos, retorná-lo a seu estado de humanidade.

O contraste entre Tom Riddle e a persona de Lord Voldemort parece tão intenso que poderia levar o leitor a percebê-los como fases distintas de um mesmo personagem ou, de maneira mais drástica, como dois personagens separados. Diferentemente, a leitura que aqui propomos tem o intuito de unificar essas duas facetas por entendermos que, para melhor compreensão do personagem e de sua função narrativa como vilão, Voldemort seria tão somente a alcunha voluntariosa criada para si mesmo por Tom Riddle.

Mantendo-se fiel ao nome escolhido para o personagem, J.K. Rowling o envolveu em um mistério, com elementos espalhados pela narrativa para que o leitor seja instigado a reconstitui-los, a fim de compreender como uma criança, logo mais um adolescente, cresceria para trazer duas guerras ao mundo bruxo, manipulando antigas hostilidades do já fragilizado tecido social da comunidade bruxa, para então encontrar o seu fim nas mãos improváveis de um garoto não muito diferente do que ele fora.

Um começo (quase) dickensiano

Durante os quatro primeiros livros da série *Harry Potter*, Lord Voldemort é apresentado como um arquetípico Senhor das Trevas, uma presença poderosa e quase onipresente, mas em *O Enigma do Príncipe*

(2005), sexto livro da série, Harry – e consequentemente o leitor – é instruído por Dumbledore quanto ao passado do vilão, na esperança de que isso ajudasse o garoto a derrotá-lo. É dessa forma que a máscara de Senhor das Trevas cai, revelando a humanidade daquele que fizera seu nome temido até mesmo de ser pronunciado. A começar, seu nome real não é Voldemort, mas Tom Riddle, nome que ele despreza por considerar demasiadamente indistinto e por ser o mesmo “nome nojento do meu pai trouxa” (ROWLING, 2000b, p. 264).

Há algo particularmente comum no nome “Tom”, considerando ser esse, desde o século XIX e de forma prevaiente na Primeira Guerra Mundial, o apelido dado aos soldados britânicos – “Tommies” –, generalizando-os, um eco irônico para um personagem que encontra sua autoafirmação no quão diferente dos demais ele considera a si mesmo. Ademais, conforme ressaltado por John Granger, em *How Harry Cast His Spell* (2008, p. 48), agregamos a esta acepção de ordinariedade o significado do nome “Thomas”, que quer dizer “gêmeo” em aramaico, o que reforçaria um senso de não singularidade contrário ao que Tom Riddle gostaria de ter, ao mesmo tempo que sugere seu caráter de duplo do personagem de Harry, conforme ainda será explorado.

Tom Riddle nasceu de uma união forçada, na qual sua mãe, Mérope Gaunt, enfeitiçara com uma poção do amor o jovem por quem estava apaixonada, Tom Riddle, pai. O texto mostra que Mérope crescera em meio a agressões físicas e psicológicas de seu pai e de seu irmão, não conhecendo formas genuínas de carinho. Ao ver-se grávida de Tom Riddle, pai, ela para de ministrar-lhe a poção, acreditando que a criança o convenceria a ficar, o que não acontece. Sozinha, ela dá à luz um menino em um orfanato em Londres, morrendo em seguida, mas não sem antes dar nome ao filho – Tom Servolo Riddle¹ –, o nome do pai mesclado ao nome do avô materno (ROWLING, 2005, p. 169-70; 209).

Para o especialista em literatura inglesa James Washick (2009, n.p.), “[...] de certo modo, a história de Tom Riddle parece saída direto de Dickens” (tradução nossa)². O personagem guardaria semelhanças

1 Optamos por utilizar a tradução oficial, feita por Lia Wyler para a editora Rocco, nas citações referentes aos livros da série, bem como no nome dos personagens, considerando a já familiaridade do público leitor brasileiro.

2 “[...] in some ways, Tom Riddle’s story seems lifted directly from Dickens.”

com *Oliver Twist*, do romance homônimo do escritor britânico Charles Dickens, não por ser fruto de uma união sem amor, mas pela infância desolada e pelo importante papel que um objeto – um medalhão e um anel, em ambos os casos – tem na descoberta das origens dos dois personagens. Washick (2009, n.p.) vai além das semelhanças circunstanciais e ressalta que

[...] a representação de moralidade genética em Dickens é crucial para entender o menino que se tornará o Lorde das Trevas [...] pois ambas as caracterizações dependem de uma bondade ou maldade inatas aos personagens, ligando tais representações a uma inclinação natural em direção a essa moralidade ou falta dela. (tradução nossa)³.

Se *Oliver Twist* atravessa as iníquas circunstâncias de sua infância conservando pureza e bondade de caráter intrínsecas a seu *ethos*, Tom Riddle demonstrara, desde a mais tenra idade, o que poderia ser considerado um comportamento desviante.

Quando Dumbledore visita o orfanato onde Tom Riddle morava para comunicar ao menino que ele era um bruxo e que possuía uma vaga na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, Riddle sente-se reafirmado e confessa que “[...] eu sabia que era diferente [...]. Sabia que era especial. Sempre soube que havia alguma coisa” (ROWLING, 2005, p. 213). O que poderia ser apenas a reação de uma criança autoconfiante deixa o vislumbre de contornos muito mais sinistros diante de seu comportamento durante a conversa com Dumbledore, quando Riddle revela que “[...] sei fazer coisas ruins acontecerem a quem me aborrece. Sei fazer as pessoas sentirem dor, se quiser” (ROWLING, 2005, p. 213).

Durante o diálogo entre Dumbledore e o jovem Riddle, mais do que um órfão dickensiano, o clima ominoso e as respostas desconcertantes vindas de um garoto de onze anos trazem à mente do leitor a imagem da criança maligna que, desde os anos 1950, tornou-se personagem arquetípica na cultura popular.

3 “[...] we find Dickens’s depiction of genetic morality to be crucial to understanding the boy who will become the Dark Lord [...] for both characterizations depend upon the innate goodness or wickedness of the character, tying such depictions to a natural inclination toward that morality or lack thereof.”

A pesquisadora de estudos da infância Karen Renner (2013) divide a representação da criança maligna na literatura e no cinema em três momentos. Segundo ela, a imagem da criança maligna teria gerado impacto a partir do romance *The Bad Seed* (1954), de William March, adaptado para o cinema em 1956. Na história, a mãe adotiva de Rhoda Penmark descobre que a menina de oito anos é neta de uma notória *serial killer* e desconfia que essa seja a explicação para as tendências violentas da garota. Ainda segundo Renner, o interesse por narrativas com crianças malignas continuou durante os anos 1960, porém “[...] durante essa década, os textos indicavam menos interesse em crianças que nasceram más e mais naquelas que se tornaram assim” (2013, p. 2, tradução nossa)⁴. A década, porém, fecha com *O Bebê de Rosemary* (1967), de Ira Levin, transformado em filme no ano seguinte, em que a criança é o filho do diabo. Aqui, a malignidade ganha contornos sobrenaturais que seriam emulados em obras posteriores, como em *A Profecia* (1976), em que a criança é o próprio Anticristo.

Independentemente da forma como é apresentada, trazendo ou não elementos sobrenaturais, dar à criança caráter maldoso e intenções malignas e até mesmo criminosas contraria a idealização da infância construída no século XIX. Com o século XX tendo sido devastado por duas guerras mundiais, com a descoberta do Holocausto e ainda sob a ameaça de uma guerra nuclear, a figura da “criança maligna” refletiria a dúvida incansável quanto à origem do mal: se a maldade seria inerente ao ser humano ou influenciada pelo meio e, portanto, remediável. Para Renner (2003, p. 6), a resposta para essa questão está

[...] culturalmente determinada e muda através do tempo, emergiram diferentes categorias de criança maligna, cada uma oferecendo uma resposta que segue o *zeitgeist*, espírito da época. Mesmo quando um tipo dominante de criança maligna de uma época em particular não pode ser facilmente classificado como “maligna”, esse fato sozinho diz muito sobre as ideologias predominantes e pressuposições que impedem a formação de um tipo direto de criança maligna na imaginação cultural. (tradução nossa)⁵.

4 “[...] during this decade, texts indicate less interest in children who are born bad but rather in those who have been made so”.

5 “[...] culturally determined and shift throughout time, diferents categories of evil child have emerged, each offering a response to suit the *zeitgeist*. Even when the dominant type of evil children during a particular epoch cannot easily be labled “evil”, this fact alone tell us much about the predominant ideologies and presumptions that prevent a more straightforward type of evil child from forming the cultural imagination.”

Ainda que pouco comentada, a dúvida quanto à inerência da maldade paira em *Harry Potter*. A pesquisadora de literatura infantil Holly Blackford (2011) argumenta que, ao decidir mostrar o passado de Voldemort a Harry, Dumbledore não estaria apenas instruindo o garoto quanto à forma de derrotá-lo, mas também buscando se eximir de uma possível culpa na transformação de Tom Riddle em Lord Voldemort, tentando convencer mais a si mesmo que a Harry de que Voldemort sempre fora assim. Harry, contudo, parece não compartilhar do mesmo ponto de vista, reconhecendo em Riddle uma infância de abandono e negligência, tal qual fora a sua; “[...] esse desconforto sugere não apenas a inquietação de Harry diante da semelhança psíquica entre ele e Tom, mas também – mais sutilmente – sua ansiedade de que um condicionamento inicial, em vez de livre-arbítrio, poderia levá-lo também à escuridão” (BLACKFORD, 2011, p. 162, tradução nossa)⁶.

Esse reconhecimento do Eu no Outro só irá reforçar o caráter do duplo formado por Harry Potter e Tom Riddle, apresentado desde o segundo livro da série, *A Câmara Secreta* (2000). À época, ao perceber tais similaridades e assustar-se, Dumbledore conforta Harry afirmando que “[...] são as nossas escolhas [...] que revelam o que realmente somos, muito mais do que as nossas qualidades” (ROWLING, 2000b, p. 280). Essa afirmação traria um eco irônico, ainda segundo Blackford, pois, em *O Enigma do Príncipe*, Dumbledore, apesar de sua crença inabalável no livre-arbítrio, justificaria o caminho escolhido por Riddle como predisposto por sua própria natureza (2011, p. 163). Uma das conclusões de Blackford é de que o próprio sistema educacional de Hogwarts seria responsável pela lógica aplicada por Tom Riddle em suas ações para tornar-se o Lorde das Trevas, uma vez que, segundo a pesquisadora, Hogwarts seria uma instituição que

[...] incute competição e impulso por dominação em seus estudantes por meio das casas, esportes, sistema de pontos, hierarquias e favoritismo de certos estudantes, sem mencionar a

6 “[...] this discomfort suggests not only Harry’s uneasiness at the psychic similarity between him and Tom, but also – more subtly – his anxiety that early conditioning, rather than free choice, might lead him into darkness aswell.”

predominante divisão entre “uma casta de bruxos e bruxas socialmente superior e elitizada, contra os trouxas, socialmente inferiores e menos importantes”. (BLACKFORD, 2011, p. 156, tradução nossa)⁷.

Ainda que essa seja uma percepção acurada dos problemas socioculturais do mundo da magia, problemas sobre os quais a série convida os leitores a discutirem, usá-los como principal justificativa para as ações de Tom Riddle retirar-lhe-ia a autonomia tanto quanto o faz a justificativa de maldade inata. Ambas as suposições contrariam um dos principais temas da obra: o tema da liberdade de escolha apesar de possíveis condicionantes sociais. Dessa forma, não caberia em *Harry Potter* uma interpretação determinista dos eventos narrativos, prevalecendo a autonomia conferida às decisões dos personagens. Em uma intrincada teia de relações de causa e consequência, a narrativa leva em consideração o caráter de cada um e seu meio de convivência como explicação para suas atitudes, mas não como justificativa.

Ainda em *O Enigma do Príncipe*, Harry – e o leitor – é apresentado ao que parece ser a gênese e motivação para todas as decisões tomadas por Tom Riddle. Ao final, o Diretor de Hogwarts chama a atenção de Harry para a descoberta dos objetos furtados por Riddle e escondidos em seu guarda-roupa. Essa “mania de apropriação” (“magpie-like tendency”, no original) de Voldemort ainda criança se desenvolveria em sua busca pelos objetos ideais para servirem como receptáculos para os fragmentos de sua alma: as Horcruxes.

A narrativa dos livros silencia sobre o processo que envolve a formação de uma Horcrux, o que pode ser interpretado como uma sutil fábula moralizante, em que Rowling se recusa a dar abertura para qualquer possível atração ou glamorização do que foi definido como “[...] um feitiço [...] realmente das Trevas”, realizado “[...] por meio de uma ação maligna: a suprema maldade. Matando alguém. Matar rompe a alma” (ROWLING, 2005, p. 389-90). O fragmento rompido é, então, ocultado

7 “[...] inculcates competition and the drive for dominance in the students through houses, sports, point systems, hierarchies, and favoritism of particular students, not to mention the overriding division between ‘a socially superior and elite caste of wizards and witches, against the socially inferior and less important muggles’”.

em um objeto, garantindo sobreviver caso o corpo do dono da Horcrux seja destruído.

Na mitologia de *Harry Potter*, Horcruxes são uma criação original de J.K. Rowling, ainda que o tema da alma atrelada a um objeto já possuísse exemplos anteriores⁸. Um exemplo paradigmático para *Harry Potter* estaria não na literatura de fantasia, mas na literatura gótica do século XIX, em *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. Existem semelhanças latentes entre o anti-herói de Wilde e o vilão de Rowling. Ambos órfãos, frutos de uma união improvável, “[...] ambos crianças que cresceram em um ambiente sem amor que os marcou profundamente e os tornou incapazes de entendê-lo (CARTELLIER-VEUILLEN, 2018, p. 207, tradução nossa)⁹. No entanto, a principal semelhança entre eles estaria no desejo pela imortalidade, desejo esse cultivado desde a juventude, e na lenta desumanização que ambos experienciam como consequência de seus atos vis. Enquanto o retrato absorve a corrupção da alma de Dorian Gray, tornando-se malevolente e disforme, Tom Riddle, pouco antes de sua ascensão como Lord Voldemort e depois de ter feito cinco Horcruxes, ou seja, fragmentado sua alma ao menos cinco vezes, “[...] deixara de ser o bonito Tom Riddle. Era como se suas feições tivessem queimado e embaçado; estavam macilentas e estranhamente distorcidas, e o branco dos olhos parecia estar permanentemente injetado [...]” (ROWLING, 2005, p. 346).

A busca pela imortalidade é central ao personagem de Voldemort e está expressa no título por ele criado a partir do anagrama com as letras de seu próprio nome, Tom Servolo Riddle; “Voldemort”, de inspiração francesa, traz a dupla acepção de “roubar da morte” ou “fugir da morte”. O texto indica que, desde a infância no orfanato, Tom Riddle já cultivava esse desejo por imortalidade, não como uma forma de poder, ainda, apesar da atitude intimidadora perto das outras crianças, mas como reação a um profundo medo da morte, uma tanatofobia em desenvolvimento.

8 No folclore russo, Koschei, o Imortal, guarda sua alma dentro de um objeto escondido em outros objetos, cada um com sua própria proteção para impedir a destruição de sua alma, o que levaria Koschei à morte. Na literatura de fantasia, um exemplo significativo seria o Anel de Sauron, em *O Senhor dos Anéis*, de J.R.R. Tolkien. O Anel não guarda a alma de Sauron propriamente dita, porém a existência do vilão, agora incorpóreo, está atrelada a ele.

9 “[...] “both children are also brought up in a loveless environment which deeply scars them and renders them incapable of understanding love”.

O pequeno Tom Riddle, que procurava parecer tão independente e seguro de si em sua conversa com Dumbledore, deixa escapar, em uma onda de euforia, que “[...] minha mãe não deve ter sido bruxa ou não teria morrido” (ROWLING, 2005, p. 216). Essas palavras, ditas “[...] mais para si mesmo do que para Dumbledore” (ROWLING, 2005, p. 216), revelam a lógica infantil que associou magia à possibilidade de escapar da morte, para ele não uma parte natural da vida, mas algo a ser derrotado e controlado, tal como ele procurava fazer com aqueles que o rodeavam.

É possível conjecturar que essa lembrança imediata da morte da mãe poderia indicar que a tanatofobia que assombra Tom Riddle teria sido primeiramente associada à morte de Mérope, revelando, ainda que subtextualmente, uma sensação de abandono por parte da criança. Na análise da psicóloga Misty Hook, em *The Psychology of Harry Potter* (2006, p. 101),

[...] Tom nunca teve o amor dos pais ou cuidadores. Ele sabia que as pessoas que cuidavam dele não eram confiáveis e, portanto, desenvolveu apego inseguro¹⁰. Características de pessoas que são inseguramente apegadas incluem: uma inabilidade em desenvolver e manter amizades; alienação ou oposição aos pais, cuidadores e outras figuras de autoridade; atitudes e comportamentos antissociais, agressão e violência; dificuldade com confiança genuína, intimidade e afeição; e falta de empatia, compaixão e remorso. (tradução nossa)¹¹.

É sempre temerário buscar diagnósticos para personagens de ficção¹², uma vez que, primária e principalmente, eles possuem uma função narrativa a desempenhar. Entretanto, ainda que tal análise psicológica jamais tenha figurado intradiegeticamente em *Harry Potter*,

10 O termo vem da Teoria do Apego, criada pelo psiquiatra e psicanalista britânico John Bowlby ao analisar as variadas dinâmicas nas relações interpessoais entre seres humanos. É dada grande ênfase à primeira relação desenvolvida pela pessoa, isto é, com os pais ou cuidadores, e em como a dinâmica dessa relação poderá pautar relações vindouras.

11 “[...] Tom never has the love of parents or caregivers. He knows that the people who care for him are unreliable and, therefore, he develops insecure attachment. Characteristics of people who are insecurely attached include: an inability to develop and maintain friendships; alienation from and opposition to parents, caregivers, and other authority figures; anti-social attitudes and behaviors, aggression and violence; difficulty with genuine trust, intimacy, and affection; and a lack of empathy, compassion, and remorse.”

12 Reconhecemos, claro, a existência de obras as quais foram desenvolvidas a partir da descrição de diagnósticos psiquiátricos ou psicanalíticos e que buscam gerar discussões sobre o assunto.

seu escopo alinha-se não apenas às características do personagem, mas também a um dos principais temas da série: o amor, aqui especificamente o amor familiar.

Uma interpretação que ganhou vulto nas discussões posteriores à publicação dos livros é a de que Voldemort seria incapaz de sentir amor por ter sido concebido quando seu pai estava sob efeito da poção do amor; tal correlação, no entanto, não é corroborada pela narrativa. É possível se pensar na influência advinda de seu lado materno, há anos casando-se entre si e de conhecido temperamento violento, mas o argumento da incapacidade inata de sentir amor criaria atenuantes para as ações do personagem, além da infeliz conotação de que uma união forçada geraria um ser humano com falta de empatia. Em lugar, Dumbledore diz a Harry que “[...] se existe uma coisa que Voldemort não consegue *compreender* é o amor” (ROWLING, 2000a, p. 255, grifo nosso), declaração feita pelo Diretor também ao próprio vilão ao insinuar que “[...] de outros [tipos de magia] você continua [...] lamentavelmente ignorante” (ROWLING, 2005, p. 348). A diferença entre incapacidade de sentir e incapacidade de compreender, prevalecendo a última, confere maior complexidade ao personagem e dá abertura para maiores questionamentos quanto às circunstâncias que levaram Tom Riddle a se tornar Lord Voldemort, desumanizando-se no processo.

Seus anos iniciais de formação e subsequente envolvimento com as chamadas artes das trevas, recrutando aliados em vez de cultivar relações significativas, revelam uma vivência desprovida de afeto, inicialmente em razão das circunstâncias, posteriormente por escolha, o que, ao final, causará a sua queda. Entretanto, antes da queda, precisamos nos voltar para sua ascensão e como ela revela a maldade que permeia o mundo da magia.

“Eis Lord Voldemort”

Uma leitura recorrente é a de que Tom Riddle possuía fundamentalmente um projeto político de dominação. Contudo, para melhor compreensão do personagem e de sua função na narrativa, bem como das

aplicabilidades possíveis ao Mundo Primário¹³, é importante divisar que, antes de um projeto político, Tom Riddle possuía, primariamente, um projeto pessoal de ganho de poder e de conquista da imortalidade. Ele, porém, procurou seus aliados entre aqueles que se sentiram órfãos de um líder após a queda de Gerardo Grindelwald no simbólico ano de 1945.

Grindelwald tinha intenção de levantar o chamado Estatuto Internacional de Sigilo em Magia, acreditando terem os bruxos poder e superioridade moral para subjugar os não bruxos. Apesar de, como argumentamos, Gerardo Grindelwald e Tom Riddle não almejem os mesmos fins, ainda que se assemelhassem em seus argumentos, ambos exercem tipos análogos de dominação carismática, definida por Max Weber (2003, p. 134) como aquela “[...] em virtude de devoção afetiva à pessoa do senhor e a seus dotes [...] (*carisma*)”, que podem ser de ordem intelectual, de heroísmo ou de oratória. Ainda segundo Weber (2003, p. 135), na dominação carismática, “[...] obedece-se exclusivamente à pessoa do líder por suas qualidades excepcionais e não em virtude de sua posição estatuída ou de sua dignidade tradicional [...]”. Weber aponta que dificilmente a dominação carismática persiste uma vez finda a existência ou poderio de seu líder, mas sua sucessão pode ocorrer, dentre outras maneiras, “pela busca de indícios de qualificação carismática” (2003, p. 138) em outrem. Os seguidores de Grindelwald podem não ter efetivamente procurado um substituto para seu líder, mas facilmente acomodaram sua fidelidade a outro líder semelhante, que Tom Riddle então personificara.

Entre os principais simpatizantes de Voldemort estão os adeptos da doutrina puro-sangue, antiga no mundo da magia e que defende uma supremacia bruxa radical, sendo contrária à inclusão de bruxos nascidos de pais não bruxos ou mestiços. Tom Riddle, a despeito de ele mesmo ser mestiço, demonstra compactuar com as ideias dessa doutrina. Ele mostra seu desdém em diversos momentos da narrativa, chegando a insinuar a comparação de não bruxos a animais, provocação que se perdeu na tradução para o português do Brasil pela escolha da palavra “casar” em lugar de “acasalar”, quando Voldemort diz que a professora

13 O termo “Mundo Primário” refere-se ao mundo real, conforme cunhado por J.R.R. Tolkien no ensaio “Sobre contos de fadas” (2013), em oposição ao Mundo Secundário, o mundo de fantasia criado por um Autor e que deve ter consistência interna e impressão de profundidade.

de Estudos dos Trouxas em Hogwarts “[...] would have us all *mate* with Muggles” (ROWLING, 2007, p. 12, grifo nosso).

É com o mesmo desprezo que ele se refere a seu “pai trouxa nojento”, de quem herdara tanto o nome quanto a aparência. Entretanto, não passa despercebido ao leitor a ironia de que foi, muito provavelmente, por causa de seu pai trouxa que Riddle conseguiu desenvolver as habilidades que tinha, considerando que os casamentos consanguíneos de sua família materna, realizados justamente com o intuito de manter a pureza de sangue, já davam mostras de afetar os descendentes tanto física quanto mentalmente, conforme visto em *O Enigma do Príncipe*.

Os autodenominados Comensais da Morte formam o círculo mais íntimo de seguidores de Voldemort e, para a cientista política Bethany Barrat, são comparáveis a uma organização terrorista. Em *The Politics of Harry Potter*, Barrat (2012, p. 95) explica que

[...] as máscaras, o amor pela teatralidade, a escolha de alvos e táticas com forte impacto emocional e a habilidade de se esconderem a olhos vistos — de muitas formas, eles [os Comensais da Morte] são o “grupo terrorista” por excelência como tem sido construído na consciência coletiva popular, e eles, de maneira similar, hostilizam o poder “legítimo” do Ministério de pará-los. (tradução nossa)¹⁴.

O ataque à família não bruxa na Copa Mundial de Quadribol exemplifica tais características: ocorre em um local improvável, sob escrutínio do Ministério da Magia e de outros órgãos internacionais do mundo bruxo, e carrega o impacto emocional de ser o primeiro desde a queda do Lord das Trevas. Da mesma forma, a invasão a Hogwarts impacta pela improvável falha na até então absoluta segurança da escola, além do assassinato de seu diretor¹⁵. Ambos os ataques corroborando “[...] a esco-

14 “[...] their masks, their love of theatrics, their choice of targets and tactics with powerful emotional impact, and their ability to hide in plain sight — in many ways they are the quintessential “terrorist group” as it has been constructed in the popular collective consciousness, and they similarly bedevil the “legitimate” power of the Ministry to stop them.”

15 A morte de Dumbledore havia sido estrategicamente planejada por ele próprio, diante de sua inevitabilidade. Entretanto, apenas Snape sabia dessa informação. Para o mundo da magia, Dumbledore tornou-se a mais inesperada e desesperadora baixa na guerra contra Voldemort.

lha por alvos simbólicos, o uso de meios não convencionais para criar impacto emocional em massa” (BARRAT, 2012, p. 100, tradução nossa)¹⁶.

Barrat questiona o que atrairia alguém, no mundo real ou ficcional, a filiar-se a um grupo terrorista para então concluir que

[...] por uma gama de razões culturais, psicológicas e práticas, o terror pode parecer a melhor opção ao alcance. Isso é especialmente o caso para grupos extremistas, aqueles que sentem que não possuem nenhuma participação na ordem social corrente, aqueles que enxergam o mundo em termos maniqueístas de bem ou mal, e aqueles que enxergam a si mesmos como moralmente superiores aos que estão a seu redor (2012, p. 104, tradução nossa)¹⁷.

Isso é notável entre os Comensais da Morte, cujos membros compartilhavam ilusões de superioridade advindas de seu status como bruxos puro-sangue e temiam por um futuro em que tal status não mais lhes garantiriam exclusividade. Tom Riddle não criou essa ideologia, que data de tão longe quanto a própria fundação de Hogwarts, porém ele a usou como catalizadora para seus planos.

Entrementes, nem todos os Comensais da Morte possuíam a defesa da pureza de sangue como principal motivo para se aliarem a Voldemort. Pedro Pettigrew acostumara-se a acobertar-se sob a companhia daqueles que julgava serem mais fortes que ele, como o fizera ao se tornar amigo de Tiago Potter e Sirius Black em seus anos escolares; a narrativa indica que, diante da improbabilidade de derrota de Voldemort, Pettigrew trocou sua fidelidade, traindo os próprios amigos, que já não eram mais capazes de protegê-lo. Bartô Crouch Jr., por sua vez, que se aliara ainda adolescente, parecia ter encontrado em Voldemort uma figura paterna substituta, revelando em devaneio que “[...] serei seu seguidor mais querido [...] mais próximo do que um filho...” (ROWLING, 2000c, p. 539). O sentimento de inadequação de Severo Snape quando jovem teria sido

16 “[...] the choice of symbolic targets, the use of unconventional means to create mass emotive impact.”

17 “[...] for a variety of cultural, psychological, and practical reasons, terror may appear to be the best option at hand. This is especially the case for extremist groups, those who feel they have no stake in the current societal order, those who perceive the world in Manichean good-or-evil terms, and those who perceive themselves to be morally superior to those around them.”

explorado, o que o tornava um alvo fácil para radicalização. Mesmo debilitado, após sua queda, Voldemort ainda guardava sua alta capacidade de manipulação, encontrando as palavras que potenciais seguidores gostariam de ouvir para convencê-los a se unirem a ele. Essa foi a tática usada para aliciar o professor Quirrell, a quem Voldemort atraiu dizendo que “[...] não existe bem nem mal, só existe o poder, e aqueles que são demasiado fracos para o desejarem” (ROWLING, 2000a, p. 248).

Apesar do poder acumulado, não raro Voldemort está em total dependência de outros. Por não possuir propriedade, ele se esconde na abandonada casa de seu pai e depois transforma a Mansão Malfoy em seu quartel-general, hospedando-se nela por tempo indeterminado; a única casa que conheceu, Hogwarts, estava fora de seus limites. Antes de recuperar seu corpo, necessita que Pettigrew o carregue e o alimente como a um bebê e cria uma relação verdadeiramente parasitária quando divide o corpo com o Prof. Quirrell. Tudo isso produz um firme contraste com a criança independente que Tom Riddle fora, quando recusou a ajuda de Dumbledore afirmando que estava acostumado a fazer tudo sozinho (ROWLING, 2005, p. 215). Dessa forma, “[...] Voldemort tipifica a natureza parasitária do mal identificada por Agostinho” (WEED, 2004, p. 155, tradução nossa), considerando que “[...] o bem é anterior ao mal. O mal não é algo que existe sozinho; o mal existe como parasita do bem”¹⁸ (WEED, 2004, p. 149, tradução nossa). Isso, somado à perda da habilidade de discernir entre certo e errado, é exemplificado no personagem de Voldemort e contribuiu para sua crescente desumanização quanto mais envolvido na perversidade.

Ademais, não passa despercebido que também há nos Comensais da Morte certa característica de seita, um dos apelos mais comuns para alguém se juntar a um grupo terrorista, segundo Barrat (2012, p. 104). Tal característica fica particularmente evidente no momento do ressurgimento de Voldemort em *O Cálice de Fogo*. Quando convocados, a postura de seus seguidores é como se estivessem diante de um líder sobre-humano – certamente como desejado por Riddle ao torna-se Lord Voldemort –, enchendo-lhe de honrarias como que a uma divindade, “um Comensal

18 “[...] Voldemort typifies the parasitic nature of evil that Augustine identified”, [considerando que] “goodness is prior to evil. Evil is not a thing that exists on its own; evil exists as a parasite of goodness”.

da Morte se prostrou de joelhos, arrastou-se até Voldemort e beijou a barra de suas vestes negras [...]. Os [...] que vinham atrás o imitaram; um por um, eles se aproximaram de joelhos” (ROWLING, 2000c, p. 514). Tal aura de poder divino é reforçada pelo caráter de subversão sacramental do ritual que lhe conferiu um novo corpo e por suas constantes alusões à como se certificou de ser imbatível mesmo contra a morte. Aqui, se faz perceptível que Voldemort não age como um líder político visionário, como o fizera Grindelwald, mas criando para si uma persona quase deífica como o onipotente Senhor da Morte.

Apesar do apelo do discurso de Voldemort entre os apoiadores da doutrina puro-sangue e de sua própria concordância com tal ideologia, Riddle não se furta à oportunidade de buscar aliados entre os ostracizados pela sociedade bruxa, anunciando que “[...] chamaremos de volta os gigantes banidos [...] e um exército de criaturas que todos temem...” (ROWLING, 2000c, p. 517). Entre essas criaturas estavam os lobisomens e houve discussões se os duendes se aliariam ou não a Voldemort, considerando serem um grupo alvo de grandes contendidas com os bruxos, que vinham negando-lhes autonomia há séculos (ROWLING, 2003, p. 74). Com apelo populista, Tom Riddle manipulou os sentimentos revanchistas dos grupos marginalizados do mundo da magia para conseguir aliados em seu meio.

A perspicácia de Riddle para perceber as dinâmicas sociais do mundo da magia o acompanha desde a adolescência, quando cometeu seu primeiro assassinato conhecido. Seu *modus operandi*, se assim podemos chamar, consistia em fazer a culpa recair sobre outrem, alguém sobre o qual já haveria certa predisposição em se esperar comportamento violento ou mesmo criminoso ou que fosse menosprezado diante dos olhos dos bruxos.

Ao abrir a câmara secreta pela primeira vez, ainda quando aluno de Hogwarts, Tom Riddle incriminou o meio gigante Hagrid, que acabou expulso da escola. Ao matar seu pai e seus avós, Riddle usou a varinha do tio materno, Morfino Gaunt, e alterou sua memória; a confissão de Morfino foi prontamente aceita, pois seu comportamento violento não só já era conhecido como ele outrora havia sido preso por atacar Tom Riddle, pai. A elfa doméstica Hóquei também teve sua memória alterada

para acreditar que havia envenenado sua senhora Hepzibah Smith, de quem Riddle roubara a taça de Helga Hufflepuff e o medalhão de Salazar Slytherin para fazer duas de suas sete Horcruxes. A estratégia de Tom Riddle leva o leitor a refletir sobre a tendência não ficcional de atribuição de culpa a membros de grupos vulneráveis, a despeito da constitucional presunção de inocência.

Em última instância, ainda que por via indireta, a ascensão de Voldemort põe em evidência a corrupção no meio político do mundo bruxo. Membros influentes dos Comensais da Morte, como o abastado Lúcio Malfoy, não se escusam de forjar alianças dentro do Ministério da Magia por meio de investimentos e subornos, ora agindo em benefício de seu líder, ora em benefício próprio. Para mais, a reação precipitada do Ministro da Magia em negar o retorno de Voldemort apresentou a antagonista amplamente considerada a mais odiável da série: Dolores Umbridge, interventora do Ministério da Magia em Hogwarts. A personagem de Umbridge é o que poderíamos interpretar como representante do conceito de banalidade do mal, conforme visto em Hannah Arendt¹⁹, uma funcionária pública em exemplar conformidade com as ordens dadas por seus superiores, fosse o inseguro ministro Cornélio Fudge em *A Ordem da Fênix*, fosse Pio Thicknesse, ministro de fachada de Lord Voldemort em *As Relíquias da Morte*.

É mister frisar que Tom Riddle não criou nenhum desses males sociais, sendo tão produto deles quanto agente. A obsessão pela pureza de sangue está diretamente ligada às infelizes circunstâncias de seu nascimento; Hogwarts serviu-lhe como um microcosmo do mundo da magia, mostrando-lhe o funcionamento das dinâmicas social e política fora das paredes da escola. Riddle soube prescrutar os males sociais do mundo da magia britânico e usá-los para alcançar seus objetivos. De tal feita, ele apela para o desejo de manutenção do *status quo* da elite puro-sangue, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, atrai para seu lado espécies mágicas marginalizadas, afervorando-lhes o sentimento

19 Para uma análise específica de Dolores Umbridge como representativa do conceito da banalidade do mal, ver: BEZERRA, MQM; LOBATO, MA. *Harry Potter e a supremacia dos puro-sangues: Uma análise sobre intolerância, banalidade do mal e totalitarismo. Ciências Sociais Aplicadas em Revista*, UNIOESTE/MCR, v. 19, n. 36, 1. sem. 2019, p. 75-87. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/csaemrevista/article/view/23276>. Acesso em: 29 dez. 2020.

“antibruxo”. As falhas morais também não lhe passam despercebidas e, assim, ele consegue tirar proveito seja da covardia de uns, da obsessão de outros, da solidão de mais alguns, em um ciclo vicioso.

Em uma obra cujo comentário social é premente, como é o caso de *Harry Potter*, condiz que seu vilão máximo aja justamente no meio social. Lord Voldemort torna manifestas, a partir do mal que permitiu ser formado em si, as relações pessoais, sociais e políticas corrompidas do mundo da magia, em um cirúrgico reflexo de tais relações em nosso mundo.

Há, entretanto, um personagem no qual a maldade insuflada por Tom Riddle sempre foi repelida, ainda que profundamente afetado por suas consequências, e é na alteridade inerente entre Lord Voldemort e Harry Potter que o enredo da série se forma e seus principais temas e mensagens são transmitidos.

Aquele que foge da morte, aquele que aceita a morte

Em *Harry Potter*, J.K. Rowling criou uma complexa teia de duplos narrativos, sejam objetos e lugares duplicados ou espaços análogos uns aos outros, porém é no intrincado esquema de duplos de seus personagens que tal dinâmica se sobressai. Entre eles, o duplo central e mais significativo seria aquele formado entre seu herói e seu vilão principais.

Além da inquietante semelhança física, tanto Riddle quanto Harry tiveram experiências similares em seus anos de formação, sendo ambos mestiços, órfãos e com pouco apreço por seus responsáveis não mágicos. Mais de uma vez, Harry enxerga tais experiências em comum com empatia, o que surpreende até mesmo Dumbledore, que pergunta se era possível que ele estivesse sentindo pena de Lord Voldemort (ROWLING, p. 2005, p. 206) – pergunta que parece dirigida tanto a Harry quanto ao leitor.

O crítico literário Pierre Jourde e o professor Paolo Tortonese (1996, p. 39) avaliam o duplo como tema cativo do gênero Fantástico, pois “se o fantástico é o gênero que, por excelência, instaura a dúvida e o mal-estar no centro das relações entre o sujeito e o mundo, o encontro do sujeito consigo mesmo representa a forma mais intensa desse

mal-estar [...]” (tradução nossa)²⁰. A precisa existência de Harry é capaz de gerar mal-estar em Tom Riddle, que vê a ordem que cuidadosamente criara em torno de si ameaçada, fazendo-o defrontar-se com aspectos de sua humanidade que ele acreditava subjugados, a começar por sua própria mortalidade. O sacrifício de Lílian para salvar seu filho Harry fora imprevisto por Riddle, o que expõe um de seus pontos fracos, no caso, sua incapacidade de compreender o altruísmo nas relações humanas. Essa incapacidade somada à arrogância formam a falha fatal do personagem de Voldemort e serão responsáveis pelas decisões que levarão à sua derrota definitiva.

Ao escolher Harry como seu nêmesis profetizado, Tom Riddle buscava eliminar com a morte do garoto aquilo que gostaria de eliminar em si mesmo, a saber: seu status como mestiço bem como qualquer obstáculo que o impedisse de atingir permanentemente seu ideal de imortalidade. Segundo Otto Rank (1971, p. 69), pioneiro no estudo psicanalítico do duplo e de sua manifestação na literatura, não seria coincidência que “[...] o significado da morte do duplo apareça estreitamente relacionado a seu significado narcisista” (tradução nossa)²¹, no qual procura-se extirpar tudo aquilo que é abjeto ao Eu; dessa forma, “o frequente assassinato do duplo [...] é na verdade um ato suicida [...] sob a forma indolor de matar um outro Eu” (1971, p. 79, tradução nossa)²².

Entretanto, na tentativa falha de matar Harry, Riddle teve um fragmento de sua alma instalando-se involuntariamente no corpo do menino. Isso estreita ainda mais os laços entre eles, pois dá a Harry acesso a vislumbres dos pensamentos e emoções do outro bruxo, o que o coloca em profundo estado de ansiedade ao se questionar se não estaria ele mesmo a tornar-se como Lord Voldemort. Para a comparatista Shira Wolosky (2010, p. 113),

20 “Si le fantastique est le genre qui par excellence instille le doute et le malaise au cœur des rapports entre le sujet et le monde, le face-à-face du sujet avec lui-même représente la forme la plus intense de ce malaise [...]”

21 “[...] the death significance of the double appears closely related to its narcissistic meaning [...]”

22 “[...] The frequent slaying of the double [...] is really a suicidal act [...] in the painless form of slaying a different ego [...]”

[...] Rowling engenhosamente não apenas acentua a implicação e envolvimento mútuo crescente entre os dois personagens, mas também dá abertura para uma extraordinária exploração da psicologia do mal. [...] A maioria das representações do mal são feitas de fora. Usualmente, o mal é apenas visto pelo leitor, mas não experienciado. (tradução nossa)²³.

Em razão da onisciência seletiva da narração, ao leitor é dado saber exatamente como Harry se sente com relação à intrusão de Voldemort em seus pensamentos; ele “[...] sentiu-se sujo, contaminado como se fosse portador de um vírus letal, indigno de se sentar [...] ao lado de gente inocente e limpa, cujos corpos e mentes não estavam maculados por Voldemort” (ROWLING, 2003, p. 403). Tematicamente, esse intenso desconforto mostra a repulsa de Harry à própria maldade que poderia ser formada dentro de si; seu horror e repugnância em todos os momentos de conexão com Voldemort transmitem reiterada rejeição da ignomínia encontrada nos pensamentos e emoções involuntariamente compartilhados pelo vilão. O momento em que Harry esteve mais próximo de Voldemort, no entanto, ocorre não em razão do elo entre os dois ou de algum impulso vicioso da parte do garoto, mas após a morte de Sirius, seu padrinho, quando Dumbledore explica que “[...] sofrer assim prova que você continua a ser homem! Esta dor faz parte da sua humanidade”, no que Harry enfaticamente declara que “então eu não quero ser humano!” (ROWLING, 2003, p. 666). Tal desejo de não ser humano, ainda que momentâneo, estava perigosamente perto do que desejara o próprio Tom Riddle, também diante da morte, o que o impulsionara à criação das Horcruxes. Harry, contudo, reagia à morte de alguém querido; Riddle, não tendo formado essa espécie de vínculo com ninguém, com exceção talvez de um sentimento ambivalente com relação à mãe, reagia à eventualidade de sua própria morte.

Sendo a morte um dos temas centrais da série *Harry Potter*, é adequado que a maior diferença entre seu herói e seu vilão resida, justamente, na postura que cada um adotará diante dela. O clímax de *As Relíquias da Morte*, inicia-se bem antes do duelo final entre Harry Potter

23 “[...] Rowling here ingeniously not only underscores the increasing mutual implication and involvement between the two characters, but also allows an extraordinary exploration into the psychology of evil. [...] Most portraits of evil are drawn from the outside. Evil is usually only seen, but not experienced, by the reader.”

e Lord Voldemort, no momento em que Harry se apresenta diante de Voldemort para ser voluntariamente morto por ele. O sacrifício de Harry não apenas destruiu o último fragmento de alma que restava fora do corpo de Voldemort como garantiu a todos os que lutavam na Batalha de Hogwarts proteção semelhante à que sua mãe lhe dera.

Outro indício da crucialidade da relação de ambos com a mortalidade, enquanto tema narrativo, é apresentado logo em *A Pedra Filosofal*, quando Harry descobre que sua varinha é “gêmea” da de Tom Riddle, pois ambas possuem em seu cerne uma pena da mesma fênix, significando que, dali em diante, ele portaria uma varinha ligada na origem àquela que matara seus pais e tentara matá-lo, deixando em sua testa a idiossincrática cicatriz em forma de raio. Esse fator torna-se ainda mais significativo quando se leva em conta que, em *Harry Potter*, a varinha escolhe o bruxo a quem irá pertencer, firmando lealdade para com ele. O núcleo formado pela pena de fênix, pássaro mitológico que renasce das próprias cinzas, simboliza o potencial de renascimento e transformação que existiria tanto em Tom quanto em Harry; o primeiro, porém, subverteu a ideia de imortalidade associada à fênix, que só renasce depois de morrer, ao recusar a própria morte e passar a viver em uma espécie de sobrevida, enquanto o segundo efetivamente retornou da morte após aceitá-la plenamente. A madeira escolhida por Rowling para a varinha de Riddle reforçaria a simbologia, pois o teixo, planta altamente venenosa, tem longa tradição associada à morte nas culturas europeias, sendo encontrado em vários cemitérios da Grã-Bretanha. Por ser uma planta perene, o teixo também possui grande capacidade de renovação, o que formaria um paralelo temático ao significado da fênix.

Ainda que de maneira mais sutil, a data de nascimento de cada um dos personagens também se mostra significativa: Tom Riddle nasceu no meio do inverno no Hemisfério Norte, em 31 de dezembro, enquanto Harry nasceu no meio do verão, em 31 de julho. Aqui, a oposição entre ambos permanece na dicotomia inverno e verão, os dias mais curtos e frios e os mais longos e quentes do ano, respectivamente. Ainda que o frio e a escuridão associados ao inverno sejam condizentes com representações anteriores e posteriores de vilões na literatura de fantasia²⁴, a

24 Como exemplos, poderíamos citar o conto “A Rainha das Neves”, de Hans Christian Andersen, no qual a personagem-título é a antagonista da história; *As crônicas de Nárnia*, de C.S. Lewis, em que Jadis, a Feiticeira Branca, lança um inverno eterno sobre Nárnia; e, em obras mais recentes, a série *As crônicas de gelo e fogo*, de George R.R. Martin, cujos personagens vivem sob a ameaça de um longo inverno que irá trazer seres abomináveis.

data escolhida por Rowling carrega o simbolismo adicional de ser o dia da passagem do ano velho para o novo, o que, tal qual a pena da fênix em sua varinha, ligaria o personagem à ideia de morte e renascimento, que, no entanto, não será vivida por ele, mas por seu rival.

Ao final do último livro da série, Harry Potter mostra-se como o verdadeiro Senhor da Morte, status que Tom Riddle sempre almejava e em torno do qual idealizou todo seu projeto de poder. O senhorio de Harry, no entanto, não provinha de salvaguardas contra a morte, como o fizera Riddle, mas de sua aceitação, representada pela conquista das três relíquias da morte – a Varinha das Varinhas, a Pedra da Ressurreição e a Capa da Invisibilidade – sem desejo de usá-las para ganho de poder e dispondo delas logo depois, retendo apenas a Capa da Invisibilidade, herança de seu pai. Nesse contexto, chamamos atenção para o caráter antagonico de tais artefatos mágicos, possuindo as Horcruxes certa natureza sacrílega, uma vez que são criadas a partir de um assassinato e conseqüente divisão da própria alma, em uma atitude de profanação, enquanto as relíquias remetem ao sagrado (o que fica mais evidente no termo original em inglês, “*hallows*”), em uma atitude de reverência a algo que não pode ser controlado ou plenamente compreendido pelo ser humano, no caso a morte e o que acontece depois dela.

Levando em consideração a mensagem transmitida pela série, para o teólogo Peter Ciaccio (2003, p. 39-40),

Harry Potter pode ser considerada uma séria história sobre a morte, como muitos contos de fadas o são. A forma com que Rowling lida com a morte é bastante contrastante com a forma com que o tema é tratado na cultura ocidental contemporânea. [...] Em lugar, a maneira com que Rowling trata da morte em *Harry Potter* traz uma mensagem salutar: não se pode remover a morte da vida, mas deve-se viver levando-a em séria consideração. (tradução nossa)²⁵.

Durante o duelo final, Harry empenha-se até o último momento em fazer com que Voldemort sinta algum remorso, sendo essa a única forma de reverter o efeito de uma Horcrux na alma de quem a criou, e

25 “*Harry Potter* can be considered a serious story about death, as many fairy tales are as well. The way Rowling deals with death is quite in contrast with how it is treated in contemporary Western culture. [...] The way Rowling deals with death in *Harry Potter* brings instead a healthy message: one cannot remove death from life, but one should live taking death into serious consideration.”

apela para sua humanidade chamando-o repetidamente por seu nome verdadeiro, Riddle. O bruxo, contudo, nega-se e sua derrota parte de seu próprio feitiço, pois Rowling deliberadamente não permitiu que seu herói matasse, mesmo que em legítima defesa, preferindo desarmar seu oponente. Aqui, à maneira de J.R.R. Tolkien, J.K. Rowling corrobora a visão agostiniana de bem e de mal, na qual o mal não possui capacidade criadora, apenas corruptora, e destrói-se a si mesmo em tal corrupção.

Diferentemente da decisão criativa na transposição fílmica do último livro, *Harry Potter e as Relíquias da Morte Parte 2* (2011), em que Voldemort desintegra-se no ar, na obra literária, “Tom Riddle bateu no chão com uma finalidade terrena, seu corpo fraco e encolhido, as mãos brancas vazias, o rosto de cobra apático e inconsciente” (ROWLING, 2007, p. 578). A descrição final daquele que era Lord Voldemort não deixa dúvidas quanto à sua real natureza, não era um poderoso ser sobrenatural, nem um metafísico Senhor da Morte, era apenas um homem: Tom Riddle.

Apesar do desfecho eucatastrófico, aquele em que tudo concorre para o final feliz, o leitor ainda tem diante de si um enigma: já estaria Voldemort além de qualquer possibilidade de redenção quando Dumbledore o visitara aos onze anos? O não determinismo da obra, na qual os personagens constantemente subvertem as expectativas, positivas ou negativas, neles colocadas convida o leitor à especulação. A narrativa, porém, exime-se de uma resposta fácil e cabe ao leitor refletir sobre as escolhas feitas por Tom Riddle e quais foram suas estradas não percorridas.

Referências

BARRAT, Bethany. *The Politics of Harry Potter*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

BLACKFORD, Holly. Private lessons from Dumbledore’s “Chamber of Secrets”: The riddle of the evil child in *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. *Lit: Literature Interpretation Theory*, v. 22, 2011, p. 155-175. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10436928.2011.572277>. Acesso em: 26 jul. 2021.

CARTELLIER-VEUILLEN, Eleonore. *À travers le monde-miroir de Harry Potter: littérature, langage et histoire*. 2018. 504 f. Tese (Doutorado em Estudos Anglófonos) – Université Grenoble Alpes, França, 2018. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02014024>. Acesso em: 26 jun. 2021.

CIACCIO, Peter. Harry Potter and Christian theology. In: HEILMAN, Elizabeth E. (ed.). *Critical perspectives on Harry Potter*. 2. ed. New York: Routledge, 2003. p. 33-46.

GRANGER, John. *How Harry cast his spell: the meaning behind the mania for J.K. Rowling's Bestselling Books*. 3. ed. Illinois: Saltriver, 2008.

HOOK, Misty. What Harry and Fawkes have in common? In: MULHOLLAND, Neil (org.). *The psychology of Harry Potter: An unauthorized examination of the boy who lived*. Texas: BenBella Books, 2006. p. 91-104.

JOURDE, Pierre; TORTONESE, Paolo. *Visages du doublé, un thème littéraire*. Paris: Nathan, 1996.

RANK, Otto. *The Double: A psychoanalytic study*. Tradução Harry Tucker Jr. Chapel Hill: The University of North Caroline Press, 1971.

RENNER, Karen. Evil Children in film and literature. In: RENNER, Karen (org.). *The 'Evil Child' in literature, film and popular culture*. New York: Routledge, 2013. p. 1-27.

ROWLING, J. K. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. New York: Scholastic Inc., 2007.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Câmara Secreta*. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Cálice de Fogo*. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000c.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Ordem da Fênix*. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e o Enigma do Príncipe*. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e as Relíquias da Morte*. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

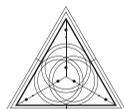
TOLKIEN, J. R. R. Sobre contos de fadas. In: TOLKIEN, J.R.R. *Árvore e folha*. Tradução Ronald Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013, p. 3-79.

WASHICK, James. Oliver Twisted: the origins of Lord Voldemort in the Dickensian orphan. *The Looking Glass: new perspectives on children's literature*, v. 13, n. 3, 2009. Disponível em: <https://ojs.latrobe.edu.au/ojs/index.php/tlg/article/view/165>. Acesso em: 26 jun. 2021.

WEBER, Max; COHN, Gabriel (org.). *Sociologia*. 7. ed. Tradução Amélia Cohn e Gabriel Cohn. São Paulo: Editora Ática, 2003.

WEED, Jennifer Hart. Voldemort, Boethius, and the destructive effects of evil. In: BAGGET, David *et al.* (org.). *Harry Potter and Philosophy: if Aristotle ran Hogwarts*. Chicago: Open Court, 2004. p. 148-157.

WOLOSKY, Shira. *The Riddles of Harry Potter: Secret passages and interpretive quests*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.



As fases da Lua

O desequilíbrio simbólico de uma narrativa mítica

Carolina Chamizo Babo

“As mitologias fazem sua mágica por meio de símbolos.”

(Joseph Campbell)

Quando observamos a saga de livros Harry Potter, escrita por J.K. Rowling, podemos estudá-la por diferentes campos do conhecimento. O material é rico e diverso, possibilitando múltiplas leituras, sendo, portanto, objeto de estudos literários, cinematográficos, político-sociais, antropológicos, culturais ou psicológicos, entre tantos outros.

Ao contrário de enquadrar-se apenas a uma esfera de conhecimento, este texto oferece uma proposta multidisciplinar, utilizando-se de áreas variadas, mas que pretende lançar seu olhar sobre os elementos simbólicos e míticos que envolvem um aspecto bastante específico da narrativa: o feminino.

Dessa forma, a presente leitura pretende tecer uma reflexão acerca desse elemento que, desde tempos imemoriais, tem sido negado,

esquecido e, muitas vezes, reprimido, mas que parece retornar em suas múltiplas faces. Aos poucos temos visto movimentos de mulheres surgirem com propostas e reivindicações diversas; preocupações ambientais com a Mãe Terra também tornam-se cada vez mais urgentes, evidenciando nossa ligação com esse elemento; e, até mesmo, um gradativo retorno ao que é natural aponta uma mudança significativa na maneira de se pensar o mundo. Como nos apresenta Adam McLean (2020, p. 11), “nesses e em tantos outros fenômenos, podemos reconhecer o surgimento de um novo relacionamento da humanidade com o feminino”.

Para que possamos prosseguir, devemos ressaltar como abordaremos esses polos antagônicos e, ao mesmo tempo, complementares que existem no mundo e em cada um de nós: o feminino e o masculino. Para isso, utilizamo-nos dos estudos de Carl Gustav Jung e encontramos na psicologia analítica as bases para tal entendimento.

Podemos considerar como aspectos do universo feminino, “as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas não menos importante, o relacionamento com o inconsciente” (JUNG, 2008, p. 234), além, é claro, de concepções ligadas à nutrição, à emoção, à preservação. Como elementos do masculino podemos entender o pensamento lógico, racional e linear, o apego às regras e à objetividade.

Devemos destacar que não se trata de uma competição, mas de uma união, de uma parceria, uma vez que cada ser humano possui esses dois polos, essas forças opostas que devem se equilibrar, para que possamos ser inteiros, integrados.

Para esta reflexão, escolhemos falar do feminino, especificamente, porque entendemos que nosso mundo sofra uma espécie de “desequilíbrio simbólico”, já que esse aspecto específico foi, ao longo da história, subjugado. Nossa atual sociedade valoriza os temas do masculino, como o logos, a razão, e menospreza os valores do feminino, do não-racional, do inconsciente. Dessa forma, podemos dizer que o pensamento lógico se sobrepõe aos temas míticos, que o masculino se sobrepõe ao feminino.

A própria palavra mito, atualmente, aparece muitas vezes ligada ao sentido de “mentira” e “ilusão”. Mas, neste estudo, inspirado

especialmente pelas ideias de Joseph Campbell, Mircea Eliade, Karen Armstrong e Carl Gustav Jung, entendemos o mito como sabedoria de vida. Para Campbell (2015, p. 46), “os mitos são as instâncias finais da sabedoria, ou seja, a sabedoria dos mistérios profundos da vida”. Através dessas narrativas, de seus ensinamentos, entramos em uma “parcela de nosso próprio mistério” (CAMPBELL, 2015, p. 46).

Entretanto, o fato de identificarmos esse desequilíbrio simbólico e entendermos o retorno que deve ser realizado em direção ao feminino, não significa inverter os valores de uma sociedade patriarcal por uma sociedade matrilinear. Tampouco que devemos abandonar a razão, o logos e a ciência e nos apegarmos apenas às narrativas míticas. Mas que precisamos buscar o entendimento, o equilíbrio. Feminino e masculino, *mythos* e logos, racional e não racional, sabedoria dos mitos e conhecimento científico. Unidos pelo casamento sagrado, o “*hieros gamos*”. Integrados na união de todos os opostos podemos vivenciar a totalidade do nosso ser. E, para isso, devemos entender os mistérios profundos que envolvem a figura da Deusa e trazê-la novamente à nossa consciência. Adam MacLean (2020, p. 25) aborda essa questão ao afirmar que:

Se nós, homens e mulheres, conseguirmos nos religar com o arquétipo da deusa no solo do nosso ser, ela poderá nos ajudar a curar essas feridas do dualismo e a sermos agentes da transcendência, abrindo a porta da nossa alma para o encontro e o casamento interiores entre nossos componentes masculino e feminino. Tudo está dentro de nós, se tivermos a coragem de empreender a jornada.

O retorno da Deusa

Quando abordamos o retorno ao feminino, devemos entender o que chamamos de retorno da Deusa. Já nos alerta Joseph Campbell (2015) que o resgate da Deusa e a reintegração dos poderes do feminino representam uma nova dinâmica em nossa cultura. Mas o que isso quer dizer?

Ao refletirmos sobre as antigas narrativas e fazermos um exercício de mitologia comparada, vemos algo bastante significativo acontecendo

pelo mundo. Nas antigas sociedades consideradas agrárias, as maiores preocupações eram plantar e cultivar, atributos, portanto, muito mais ligados ao feminino em sua relação com a terra. Da terra e da mulher nascem a vida. Seus poderes são similares. Suas características se relacionam. Nesse cenário, “não só o papel da Deusa se tornou central na mitologia, mas o prestígio das mulheres das vilas cresceu em igual medida” (CAMPBELL, 2015, p. 21).

Dessa forma, ao estudarmos uma grande parte das mitologias primeiras a que temos acesso pelas esculturas e objetos encontrados em escavações, vemos indícios da importância dessa Deusa relacionada à vida e à natureza, como nos indica Joseph Campbell

Dentre as primeiras imagens explícitas da Deusa, temos as chamadas Vênus, estatuetas femininas do Período Magdaleniano, no final da Idade da Pedra, espalhadas por uma região que vai do oeste da França até o lago Baikal, nas fronteiras da China. A tônica dessas estatuetas está no mistério fértil dos quadris e no enigma dos seios, aspectos da mulher que evidenciam a reprodução e a nutrição. A natureza deu a mulher esse poder e, assim, ela se torna como que uma manifestação, o significado do mistério da própria natureza. A mulher é, portanto, o primeiro ser adorado do mundo humano (CAMPBELL, 2015, p. 37).

No entanto, com a chegada dos nômades conquistadores nessas regiões, povos guerreiros, ligados especialmente à caça e, conseqüentemente, ao princípio masculino, baseado na ênfase da ação, da coragem e da força sobre os animais, a Deusa começa a perder o seu lugar. Isso porque essas tribos também tinham as suas próprias divindades e, ao assumir o controle, impunham os seus próprios deuses que, algumas vezes apropriavam-se dos atributos das deidades já adoradas na região e outras vezes se casavam com elas. De qualquer forma, elas tinham seus poderes enfraquecidos e apareciam sob alguns aspectos específicos, aceitos nessa nova sociedade de deuses patriarcais. A Deusa que antes era celebrada como uma totalidade foi, aos poucos, dividida em divindades distintas. Assim, aspectos relacionados a concepções da mulher como mãe, como consorte ou como virgem “podiam” ser veneradas. Outras de

suas faces ficaram, no entanto, obscurecidas. E a Deusa permanece dividida até hoje. Tentemos pensar sobre essas deidades a partir da saga *Harry Potter*.

O(s) feminino(s) em *Harry Potter*

Ao observarmos as personagens femininas na saga *Harry Potter*, encontramos modelos “socialmente” aceitos: a mãe, a consorte do herói e a mulher ligada ao intelecto como as personagens femininas que são mais facilmente identificadas com a maioria dos leitores.

Quando pensamos em mães, existem duas personagens em especial que nos fornecem exemplos de um feminino que nutre e protege: Lilly Potter e Molly Weasley. A mãe terrível aparece aqui representada pela tia de Harry Potter, Petúnia Dursley, a típica madrasta dos contos de fada. Mas é sobre o aspecto positivo que queremos tratar neste texto.

Começamos nossa reflexão com Lilly, a mãe do herói Harry Potter, aquela que se sacrifica pelo filho. Ela dá a vida a ele e dá a sua vida por ele. Seu corpo feminino o contém antes de seu nascimento e é também esse corpo que funciona como escudo contra um terrível feitiço lançado contra a criança, mantendo-o protegido. Nesse sentido, Lilly apareceria como a mãe primordial, em cujo corpo seu filho vive.

A outra mãe que requer nosso olhar é Molly Weasley, uma mulher carinhosa e dedicada, que cuida de seus filhos e de seu lar. No entanto, se por acaso alguém tentar fazer algo contra eles, Molly se transforma. Não mais preserva a vida, mas causa a destruição. Basta lembrarmos de seu duelo contra Belatriz Lestrage, na Batalha de Hogwarts, como fica exemplificado no trecho a seguir:

— A MINHA FILHA NÃO, SUA VACA!

A sra. Weasley atirou sua capa para longe enquanto corria, deixando os braços livres. Belatriz girou nos calcanhares, às gargalhadas, ao ver quem era sua nova desafiante.

— SAIAM DO MEU CAMINHO! — gritou a sra. Weasley às três garotas, e, fazendo um gesto largo com a varinha, começou a duelar. Harry observou com terror e animação a varinha de Molly Weasley golpear e girar, e o sorriso de Belatriz Lestrage

vacilar e se transformar em um esgar. Jorros de luz voavam de ambas as varinhas, o chão em torno dos pés das bruxas esquentou e fendeu; as duas mulheres travavam uma luta mortal.

— Não! — gritou a sra. Weasley quando alguns estudantes correram, em seu auxílio. — Para trás! Para trás! Ela é minha! (...)

— Que vai acontecer com seus filhos depois que eu matar você? — provocou Belatriz, tão desvairada como o seu senhor, saltando para evitar os feitiços de Molly que dançavam ao seu redor.

— Quando a mamãe for pelo mesmo caminho que o Fredinho?

— Você... nunca... mais... tocará... em... nossos... filhos! — gritou a sra. Weasley.

Belatriz deu uma gargalhada, a mesma gargalhada exultante que seu primo Sirius dera ao tombar para trás e atravessar o véu, e de repente Harry previu o que ia acontecer.

O feitiço de Molly voou por baixo do braço esticado de Belatriz e atingiu-a no peito, diretamente sobre o coração. A risada triunfante de Belatriz congelou, seus olhos pareceram saltar das órbitas: por uma mínima fração de tempo, ela percebeu o que ocorrera e, então, desmontou. (ROWLING, 2007, p. 643-644).

Podemos comparar Molly Weasley com a deusa grega Deméter. Essa divindade, ligada à agricultura, tinha uma ligação muito forte com sua filha Coré. Um dia, enquanto colhia flores, Coré é capturada por Hades, o Deus do Submundo, e levada aos seus domínios. Deméter sai em sua busca e, quando descobre o que aconteceu, ameaça o próprio Zeus, dizendo que, caso sua filha não retorne para ela, o mundo não terá mais seus grãos e, conseqüentemente, a humanidade morrerá de fome. Assim, Zeus e Hades entram em acordo e Coré, que agora se transforma em Perséfone, a Rainha do Submundo, é devolvida para sua mãe durante alguns meses (que correspondem à primavera e ao verão), mas precisa retornar ao seu marido, abandonando Deméter em outra parte do ano (durante o outono e o inverno).

Quando fazemos essa comparação de Molly com Deméter, poderíamos identificar sua filha Gina Weasley com Coré, a jovem virgem e ingênua que, mais tarde, se torna uma divindade poderosa. Gina começa sua trajetória como uma criança mais nova quando comparada com os protagonistas centrais que, aos poucos, ganha destaque, tornando-se uma bruxa poderosa e talentosa, além de se destacar como uma excelente jogadora

de Quadribol. No entanto, essa relação Mãe-Filha (Deméter-Perséfone), tão importante para as mulheres em sua conexão com o feminino, que poderia ter sido melhor explorada aqui como uma das facetas da Deusa, é substituída por outro aspecto mais óbvio, que relaciona Gina à imagem de consorte do herói. Uma faceta que, como vimos anteriormente, é “socialmente” aceita e, certamente, esperada por uma parte do público que torceu pelo casal.

No segundo livro da saga, *A Câmara Secreta*, conseguimos antecipar o romance que irá acontecer nas histórias posteriores, culminando com o casamento entre os personagens. A imagem central do início desse “relacionamento prometido” acontece quando acompanhamos o momento em que a jovem se encontra adormecida, aguardando o herói que deve chegar para despertá-la, após matar um terrível monstro que a mantinha prisioneira. Acompanhamos esse momento na descrição abaixo:

— Gina! — murmurou Harry, correndo para ela e se ajoelhando. — Gina... Não esteja morta... Por favor, não esteja morta... — Ele largou a varinha de lado, segurou Gina pelos ombros e virou-a. Seu rosto estava branco e frio como o mármore, mas tinha os olhos fechados, portanto não estava petrificada. Então devia estar...

— Gina, por favor, acorde — murmurou Harry desesperado, sacudindo-a. A cabeça de Gina balançou desamparada de um lado para o outro.

— Ela não vai acordar — disse uma voz indulgente. Harry se sobressaltou e se virou ainda de joelhos.

Um garoto alto, de cabelos negros, o observava encostado à coluna mais próxima. Tinha os contornos estranhamente borrados, como se Harry o estivesse vendo através de uma janela embaçada. Mas não havia como se enganar...

— Tom — Tom Riddle?

Riddle confirmou com a cabeça, sem tirar os olhos do rosto de Harry.

— Que é que você quer dizer com “ela não vai acordar”? — perguntou desesperado. — Ela não está... Não está...?

— Ainda está viva — disse Riddle. — Mas por um fio. (ROWLING, 2000, p. 253-254).

Ao observarmos esse momento entre Gina e Harry, podemos fazer uma relação com o conto de fadas ancestral “A Bela Adormecida”, em especial com a reinvenção feita pela Disney, em que apenas após matar o dragão (aqui representado pelo Basilisco), o “príncipe” consegue acordar a princesa. Ou ainda nos lembramos da ópera de Richard Wagner, “O Anel do Nibelungo”, inspirada pela mitologia germânica, em que a Valquíria Brunhilde é colocada para dormir em um círculo de fogo e aguarda o herói Sigurd, matador do dragão Fafnir, resgatá-la de seu sono profundo. Esta última história, ao contrário do conto de fadas ou do nosso mito moderno, não tem um final feliz.

Outra categoria de personagens femininas que causam uma identificação imediata com o público é aquela da mulher intelectual, um feminino tão presente e valorizado na atualidade. Nesse caso, destacamos Hermione Granger.

Ligada à razão e ao logos, essa personagem, entretanto, identifica-se mais com os atributos masculinos do que com os atributos femininos. Embora Hermione seja um exemplo e inspiração para milhões de meninas e de mulheres que se identificam com ela, considerando-a como a “ponta feminina do trio” (trio de protagonistas representados por Harry-Hermione-Ron), precisamos salientar que essa ponta feminina é orientada por valores masculinos.

Hermione representa o que Maureen Murdock (1990) chama de filha do pai, ao ressaltar que essa mulher se identifica primeiramente com homens e com os valores masculinos, normalmente percebendo as mulheres e os valores femininos como secundários.

Para pensarmos em como Hermione despreza alguns dos atributos do feminino, aqui em especial a identificação com o não-racional, com os temas do inconsciente, basta nos lembrarmos da reação que a personagem demonstra quando entra em contato com os Contos do Beedle, o Bardo, os contos de fadas do mundo bruxo. No trecho a seguir, acompanhamos o momento em que a personagem é confrontada por Xenofílio Lovegood, uma vez que se recusa a acreditar nas Relíquias da Morte:

— Essas são as Relíquias da Morte — confirmou Xenofílio.

Ele apanhou uma pena na mesa atulhada de objetos, ao lado do seu cotovelo, e puxou um pedaço rasgado de pergaminho entre mais livros.

— A Varinha das Varinhas — disse ele, desenhando uma linha vertical no pergaminho. — A Pedra da Ressurreição. — E acrescentou um círculo no alto da linha. — A Capa da Invisibilidade — terminou, circunscrevendo a linha e o círculo em um triângulo, completando o símbolo que tanto intrigara Hermione. — Juntas — disse ele —, as Relíquias da Morte.

— Mas não há menção das palavras “Relíquias da Morte” na história — disse Hermione.

— Bem, é claro que não — respondeu Xenofílio, irritantemente presunçoso.

— Isso é uma história para crianças, contada para divertir e não para instruir. Aqueles de nós versados nessas questões, porém, reconhecem que a história antiga se refere a três objetos, ou Relíquias, que, se unidas, tornarão o seu dono senhor da Morte (...)

— Mas então... o senhor quer dizer... — tornou Hermione, lentamente, e Harry percebeu que estava tentando eliminar qualquer vestígio de ceticismo de sua voz — que o senhor acredita que esses objetos, essas Relíquias, realmente existem?

Xenofílio ergueu as sobrancelhas.

— Claro que sim.

— Mas — replicou Hermione, e Harry pôde ouvir a sua prudência começar a ruir —, sr. Lovegood, como é possível o senhor acreditar...?

— Luna me contou tudo sobre você, minha jovem — disse Xenofílio —, você é, pelo que entendi, inteligente, mas penosamente limitada. A mente estreita. Fechada. (ROWLING, p. 363-364).

Quando há uma extrema necessidade de Hermione mostrar o seu intelecto, ela liga-se definitivamente ao mundo racional, abandonando o não-racional, como fica claro no exemplo anterior e em diversos outros momentos da saga. O sucesso dessa personagem está relacionado intimamente à exaltação do logos, deixando de lado características ligadas ao feminino.

Nesse sentido, podemos identificar Hermione Granger com a Deusa grega Atena. Poderosa, sábia e grande estrategista, essa divindade virgem está ligada ao pai. Ao nascer da cabeça de Zeus, já adulta, totalmente armada e entoando um grito de guerra, Atena desconsidera a identidade de sua mãe, Métis, assim como os atributos do feminino.

Quando ligamos o intelecto ao mundo masculino, não estamos propondo, de maneira alguma, que essa seja uma qualidade apenas dos homens, uma vez que, como dissemos anteriormente, cada um de nós carrega em si esses dois polos. Mas é no exagero deste elemento específico e no sacrifício de outras características que o problema se encontra. No apego absoluto ao racional em detrimento aos temas do não-racional. Uma mulher que segue esse padrão (e somos muitas nesse mundo que valorizamos apenas os atributos masculinos) distancia-se de seu feminino e, conseqüentemente, terá uma jornada heroica de retorno a esse feminino em sua vida, como nos aponta Maureen Murdock (1990, p. 3) ao dizer que “As mulheres têm uma jornada em nosso tempo e em nossa cultura. É a jornada de abraçar completamente a sua natureza feminina, aprendendo a valorizar a si mesma enquanto mulher e a curar a profunda ferida do feminino”.

Assim, podemos perceber que, embora as personagens mencionadas sejam extremamente importantes para a obra e representem diversos femininos que encontramos em narrativas míticas e em contos de fadas, assim como em nossas vidas, a Deusa permanece dividida e alguns de seus atributos continuam obscurecidos. No entanto, há outra personagem feminina que deve ser olhada com atenção se quisermos estudar essa faceta da obra: Luna Lovegood.

A Deusa Tríplex: as faces de Luna Lovegood

O nome da personagem que observaremos já evoca o poder simbólico do feminino ligado aos instintos. Luna personifica a Lua.

Um dos mais antigos e venerados símbolos de todos os tempos, a Lua aparece nas narrativas mitológicas, no folclore e nos contos populares e, em grande parte dessas histórias ela relaciona-se às divindades femininas, como aponta Erich Neumann (2021, p. 69) ao dizer que “o

símbolo espiritual predileto da esfera matriarcal é a lua, em correlação com a noite e a Grande Mãe do céu noturno. A lua representa o lado iluminado da noite; pertence-lhe, é seu fruto e sua sublimação como luz e essência de sua natureza espiritual”.

A Lua é também símbolo do inconsciente e de nossos impulsos instintivos. Ela é, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 564-565) “a parte do primitivo que dormita em nós, vivaz ainda no sono, nos sonhos, nas fantasias, na imaginação, e que modela nossa sensibilidade profunda. É a sensibilidade do ser íntimo entregue ao encantamento silencioso de seu jardim secreto”.

Quando relacionamos a Lua às divindades da mitologia grega, vemos sua manifestação em uma tríade bastante interessante: Selene, Ártemis e Hécate. Se pensarmos na Deusa como uma só, integrada e unificada, essas três faces pertenceriam a uma de suas mais importantes representações da deidade, como nos indica Joseph Campbell (2020, p. 154).

Ártemis junto com Selene e Hécate formam uma das tríades gregas representadas na Europa Antiga pelas imagens da Deusa em três corpos ou três pessoas unidas (...). Fundamentalmente temos uma coluna – a mãe deusa é o eixo do mundo. Em volta dela há três representações da Deusa, incluindo Ártemis e Hécate – que representa o aspecto mágico da Deusa.

Tentemos, primeiramente, entender quem é Ártemis. Bastante conhecida por ser uma das representações da Lua, irmã de Apolo, o Sol, Ártemis (ou Diana se pensarmos na mitologia romana) está associada à caça e aos animais selvagens. Mas, quando aprofundamos nosso olhar nessa Deusa e a relacionamos com suas diversas representações, perceberemos que Ártemis é uma divindade muito mais poderosa e importante, a Senhora dos Animais. Sobre esse aspecto da Deusa, Erich Neumann (2021, p. 273-274) observa que:

Ao caracterizarmos Ártemis como deusa do “exterior”, como deusa da vida selvagem e livre, em que ela, como caçadora, domina o mundo animal, tal fato representa uma projeção simbólica de seu papel como senhora das forças e dos poderes

inconscientes que ainda se manifestam em nossos sonhos sob a forma de animais; é o “exterior” do mundo da cultura e da consciência.

A Senhora dos Animais não é a Deméter do trigo, portadora da cultura e dos costumes. Está próxima da natureza humana selvagem e primitiva, do ser que se encontra à mercê dos instintos e das pulsões selvagens, que convivia entre os animais predadores e as feras, entre as plantas silvestres que crescem em liberdade.

A segunda face da Deusa, representada por Hécate também é uma deidade que devemos compreender mais intimamente, pois ao longo dos séculos ela foi identificada como uma Bruxa relacionada aos poderes das trevas, já que seu culto se relaciona ao lado escuro da Lua.

Hécate é, no entanto, uma deusa muito antiga, que ora aparece como filha dos titãs Perses e Astéria e prima de Ártemis, ora como irmã de Erebo e Nix. Uma deusa que teve domínio sobre o Céu, a Terra e o Mundo Inferior, pois era considerada “doadora de riqueza e de todas as bênçãos da vida cotidiana” (MACLEAN, 2020, p. 748). Podemos entender Hécate como uma “figura guardiã do nosso inconsciente, que tem nas mãos a chave dos reinos sombrios que há dentro de nós e que traz as tochas para iluminar o nosso caminho rumo às profundezas do nosso ser interior” (MACLEAN, 2020, p. 765).

A terceira face dessa Deusa relacionada à Lua, Selene (Luna na mitologia romana), representa a Lua personificada. Assim como Ártemis tem em Apolo, o Sol, seu irmão, Selene aparece como irmã de Hélio. Entendida em conjunto com as outras divindades, temos os atributos da Lua e, conseqüentemente, as características de um feminino que foi, ao longo dos tempos, negado e reprimido.

Quando pensamos nessas deusas como a faceta instintiva do feminino, podemos tecer facilmente um paralelo com Luna Lovegood, desde a primeira vez que a personagem é apresentada. A descrição de J.K. Rowling já nos remete a um feminino intimamente ligado ao mundo do não-racional, como percebemos nesse trecho:

A garota ao lado da janela ergueu os olhos. Tinha cabelos louros, sujos e mal cortados, até a cintura, sobrancelhas muito claras e olhos saltados, que lhe davam um ar de permanente surpresa (...). A garota emanava uma aura de nítida birutice. Talvez fosse porque guardara a varinha atrás da orelha esquerda, por medida de segurança, ou porque tivesse decidido usar um colar de rolhas de cerveja amanteigada, ou ainda porque estivesse lendo a revista de cabeça para baixo. (ROWLING, 2003, p. 175).

A apresentação, que acontece no quinto livro da saga, intitulado *Harry Potter e a Ordem da Fênix*, se dá no momento em que a personagem aparece pela primeira vez. A partir desse momento, percebemos que os colegas a consideram extremamente estranha, parte por sua aparência excêntrica, parte por suas atitudes. Apelidos são atribuídos a ela, que relacionam seu nome, Luna, a alguém lunático, louco. E, muitas vezes, ela é desacreditada.

Uma personagem diferente das demais, Luna Lovegood representa o feminino extremamente criativo, que se liga aos temas da imaginação. Em uma de suas falas mais emblemáticas, a garota diz ao herói Harry Potter “Não se preocupe. Você é tão são quanto eu¹” (ROWLING, 2003, p. 170). Vale destacar, como nos aponta Verena Kast (2016, p. 1656), que “tornar-se são significa para Jung conectar-se com o princípio criativo que permeia tudo na vida (...) Quando o ser humano é criativo, ele cria também a si mesmo”. Dessa maneira, podemos perceber que Luna personifica o lema de sua Casa de Hogwarts². Ela é um espírito sem limites. E esse é o seu tesouro.

Outro aspecto que devemos destacar quando olhamos para essa personagem é sua profunda relação com temas míticos, incluindo a crença na Horcrux representada pelo Diadema da Corvinal (um objeto de que ninguém vivo tinha notícia) e, especialmente, quando ela escuta vozes “através do véu”. O mundo além do nosso, o arco que Sirius Black atravessa após ser atingido mortalmente pelo feitiço de Belatriz Lestrange.

1 A citação foi traduzida do original “Don’t worry. You’re just as sane as I am.”

2 A Casa de Hogwarts a que Luna Lovegood pertence é a Corvinal. O lema dessa Casa é “O espírito sem limites é o maior tesouro do homem”.

Além disso, podemos ainda destacar o papel de Luna Lovegood em um dos mais significativos ritos que acontece na saga, o rito funerário do elfo Dobby. Enquanto os demais personagens se reúnem em torno de Dobby, toda a cerimônia é conduzida por Luna Lovegood, como fica evidente no seguinte momento:

— Devíamos fechar os olhos dele.

Harry não ouvira os outros se aproximarem no escuro. Gui estava trajando uma capa de viagem; Fleur, um grande avental branco, com um bolso do qual saía uma garrafa em que Harry reconheceu a Esquelesce. Hermione veio embrulhada em um robe emprestado, pálida e vacilante; Rony abraçou-a pela cintura, quando ela se achegou. Luna, que se agasalhara com um dos casacos de Fleur, agachou-se e colocou carinhosamente os dedos sobre as pálpebras do elfo, fechando-as sobre o seu olhar vidrado.

— Pronto — disse baixinho. — Agora ele poderia estar dormindo. (...)

— Acho que deveríamos dizer algumas palavras — sugeriu Luna. — Eu falo primeiro, posso?

E, como todos olharam para ela, Luna se dirigiu ao elfo morto no fundo da cova.

— Muito obrigada, Dobby por me tirar daquele porão. É tão injusto que você tivesse que morrer, quando foi tão bom e corajoso. Eu sempre me lembrarei do que fez por nós. Espero que você agora esteja feliz.

Ela olhou para Rony na expectativa, e ele, pigarreando, disse com a voz rouca: — É... obrigado, Dobby.

— Obrigado — murmurou Dino. Harry engoliu em seco.

— Adeus, Dobby — foi só o que pôde dizer, mas Luna já dissera tudo por ele.

Na busca por se encaixar em uma sociedade desequilibrada simbolicamente que valoriza os temas do masculino, a mulher precisa se enquadrar em papéis. Ela pode ser a mãe, a esposa ou ainda, como Hermione, alguém que se aproxima dos valores masculinos e, com isso, sacrifica sua intuição, seu corpo e sua alma. Luna, ao contrário, liga-se ao

feminino, ao não racional, à imaginação. Luna relaciona-se aos aspectos escondidos e negados da Deusa. Luna simboliza a mulher selvagem. Sua aparência é autêntica, seus olhos prateados indicam a própria Lua, sua voz é sonhadora, em total acordo com sua inclinação ao inconsciente, seu riso é prolongado e abundante. Ela é uma mulher que consegue enxergar aquilo que ninguém mais pode ou escutar aquilo que ninguém ouve (além do próprio herói). Luna é intuição e percepção. A parte do feminino adormecido que precisamos despertar para que sejamos novamente inteiras e integradas.

Referências

ARMSTRONG, Karen. *Breve História do Mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BABO, Carolina C. H. *Era uma vez outra vez: a reinvenção dos contos de fada*. Curitiba: Editora Appris, 2016.

BABO, Carolina C. H. O que os contos nos contam. In: KUNSCH, Dimas A.; PASSOS, Mateus Yuri; BRITO, Pedro Debs; MANSI, Viviane Regina (org.). *Comunicação e estudos e práticas da compreensão*. São Paulo: Editora Uni, 2016. p. 29-34.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2010.

CAMPBELL, Joseph. *Deusas os mistérios do divino feminino*. São Paulo: Palas Athena, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. São Paulo: Nova Fronteira, 1996.

KAST, Verena. *A alma precisa de tempo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

MCLEAN, Adam. *A deusa tríplice*. São Paulo: Cultrix, 2020.

MURDOCK, Maureen. *The heroine's journey*. Colorado: Shambhala, 1990.

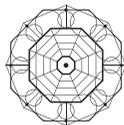
NEUMANN, Erich. *A grande mãe*. São Paulo: Cultrix, 2021.

ROWLING, J. K. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. New York: Scholastic, 2003.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Câmara Secreta*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Ordem da Fênix*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e as Relíquias da Morte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.



Uma análise de Hermione Granger sob a perspectiva da crítica feminista

Naiana Ghilardi

Quando falamos em *Harry Potter* a primeira coisa que vem à cabeça é o trio de protagonistas formado por Harry, Rony e Hermione. A maioria dos leitores, em algum momento já se identificou com as injustiças sofridas por Harry, o desprezo pela classe social enfrentado por Rony ou pelo simples fato de ser uma “irritante sabe-tudo” por se destacar na escola, como Hermione. Por ser a personagem feminina de maior destaque na obra literária, existe grande identificação por parte dos leitores.

Fica clara a importância e relevância da personagem no decorrer da narrativa, pois, provavelmente, sem Hermione, o garoto Harry não triunfaria sob todo o mal. No entanto, mesmo sendo uma personagem de grande importância, as questões de gênero e feminismo devem ser exploradas adequadamente. Nas palavras de Paula e Siani (2019), “o universo pottereano reflete e refrata valores sociais que revelam uma configuração sócio histórico cultural sistêmica (patriarcal capitalista)” (2019, p. 47).

Na configuração da sociedade patriarcal, os indivíduos classificados como minorias enfrentavam uma tradição sexista, sofrendo exclusão dos ideais de igualdade de uma sociedade. Devido a fatores biológicos,

como gênero, classe e raça, as mulheres, os índios e negros compunham um contingente discriminado. De acordo com Simone de Beauvoir (1949), termos como “masculino” e “feminino” são considerados criações culturais, bem como seus comportamentos ditados pelo sistema social baseados no gênero.

Graças ao desenvolvimento do pensamento feminista, a mulher e as personagens femininas se tornam objeto de estudo em diversas áreas, ganhando espaço nos estudos literários e crítica literária. Kate Millet (1989) foi uma das autoras pioneiras para o surgimento da crítica feminista, pois em suas obras buscava questionar as práticas acadêmicas patriarcais.

A análise da posição social da mulher na literatura só foi efetivada devido aos desdobramentos do movimento feminista, que pode ser considerado amplo e bem fundamentado de forma coletiva e consciente. A definição do termo feminismo não é exata, pois se trata de um processo radicado no passado, e que sofre grandes mudanças ao longo do tempo, de acordo com as necessidades da época.

O que é feminismo?

Os movimentos organizados estão sempre relacionados ao combate às formas de opressão, e o movimento feminista busca reconhecer e superar as desigualdades de gênero. Na definição de bell hooks (2019),

O feminismo é a luta para acabar com a opressão sexista. Seu objetivo não é beneficiar apenas um grupo específico de mulheres, uma raça ou classe social de mulheres em particular. E não se trata de privilegiar a mulher em detrimento do homem. Ele pode transformar nossas vidas de um modo significativo. E o mais importante: o feminismo não é um estilo de vida, nem uma identidade pré-fabricada ou um papel a ser desempenhado em nossas vidas pessoais. (2019, p. 59).

O movimento feminista organizado só toma forma em meados do século XIX, no entanto, é irrefutável a ideia de que as mulheres concordavam com a submissão à qual eram impostas. Muitas mulheres procuravam expressar seus pontos de vista, mas eram silenciadas pelo sistema

patriarcal. Historicamente, o movimento feminista pode ser dividido em três ondas. A primeira, de acordo com Bonnici (2007), se inicia nas últimas décadas do século XIX, quando a luta pelos direitos humanos se torna mais expressiva. O sufrágio feminino pode ser considerado um dos movimentos políticos de massa de maior significância do século XX.

O propósito do sufrágio feminino se encontrava na conquista ao voto, e uma vez alcançado, os esforços do movimento da primeira onda foram se diluindo. Porém, mesmo com as conquistas desta primeira onda feminista, a luta pela igualdade entre os sexos estava apenas começando. A chamada segunda onda se inicia em meados dos anos cinquenta e perdura até meados dos anos noventa do século XX.

Neste período, surgem estudos focados na condição da mulher, sua sexualidade, família, o direito reprodutivo, a violência doméstica e o mercado de trabalho. Com os esforços da segunda onda, as mulheres conquistam grandes avanços no âmbito profissional. A grande influenciadora deste período foi Simone de Beauvoir, que procura denunciar as raízes culturais da desigualdade sexual através de reflexões sobre a biologia, histórias e mitos, psicanálise e materialismo histórico.

Mesmo com os esforços da segunda onda, o movimento feminista precisava se adequar às mudanças de cada época e em torno dos anos noventa, em pleno século XXI, surge a terceira onda feminista. Na visão de Bonnici, essa nova onda surge a partir da necessidade de renovação do movimento, pois somente nesta fase as mulheres de diferentes orientações sexuais, raças, classes e etnias foram incluídas.

Não existe a possibilidade de definir uma única entidade de mulheres, visto que cada mulher possui suas próprias características e singularidades. O maior propósito do movimento feminista é a libertação dos padrões opressores impostos pela sociedade patriarcal e a igualdade de gênero. Pensando em Hermione Granger, a personagem pode assumir características das três ondas do feminismo.

Em um primeiro momento, Hermione busca igualdade social e de gênero em um campo predominantemente masculino. Em seguida, fica evidente sua preocupação maternal em relação a seus colegas, mas também é enfatizada a busca por reconhecimento intelectual e profissional.

Por fim, Hermione exerce sua carreira profissional, pensa no bem-estar de todos e mantém seus aspectos mais particulares.

Hermione Granger, a personagem feminina do século XXI

O nome Hermione logo nos remete à personagem feminina, pertencente ao trio de protagonistas da obra *Harry Potter*. No entanto, este nome já era utilizado bem antes do surgimento de Hermione Granger. A autora J.K. Rowling utilizou diversas referências para a escolha do nome da personagem, porém a que mais se aproxima de sua Hermione é a rainha de Sicília, Hermione, personagem da obra *O Conto de Inverno* (1623), de Shakespeare.

Ambas as personagens, além de possuírem o mesmo nome, são fortes e destemidas. Enfrentam a petrificação e lutam por justiça. Para Dresang (2002), “as Hermiones da tradição literária possuem um ponto em comum, têm as vidas controladas por homens ao seu redor, ainda que elas sejam mulheres fortes que usam a sua inteligência e posição social para procurar seu destino no mundo” (2002, p. 216).

Alguns traços das Hermiones da tradição literária podem ser encontrados na personagem criada por Rowling, de acordo com Terry Eagleton (2006), “todas as obras literárias, em outras palavras, são ‘reescritas’, mesmo que inconscientemente pelas sociedades que as leem.” (2006, p. 18). Para as estudiosas Pieta e Teixeira (2018), “A Hermione bruxa age no contexto em que está inserida, utilizando o saber como principal ferramenta para conquistar o empoderamento.” (2018, p. 125).

A terceira onda do feminismo surge a partir da necessidade de inclusão das minorias e das diferentes perspectivas de cada mulher. A personagem Hermione Granger se encaixa neste período do feminismo enquanto movimento organizado. Uma das principais características que a classificam como uma feminista da terceira onda está em seu senso de justiça e na luta pela igualdade entre as raças.

Rowling desenvolve uma personagem que consegue romper com as reproduções de personagens femininas estereotipadas ao longo da tradição literária. Os traços maternos, a preocupação com os amigos e com as minorias, que podem ser representadas pelas criaturas mágicas

do universo de *Harry Potter*, são evidências de que Hermione possui características da terceira onda feminista. Nas palavras de Gercama (2012):

O ativismo de Hermione sobre os elfos domésticos é em muitas maneiras estruturado por argumentos feministas. Primeiramente, ela se esforça para que haja igualdade entre bruxos e elfos domésticos. [...] o foco na igualdade de gênero é um clássico objetivo do feminismo. (2012, p. 44, tradução nossa¹).

A luta de Hermione é por justiça e igualdade para todos, não se restringindo somente às mulheres oprimidas, mas sim, incorporando todas as lutas: sociais, raciais e econômicas. Para Gercama (2021), “os livros de *Harry Potter* podem ser lidos como uma busca pela justiça. Justiça pessoal para Harry, mas também para Hermione: igualdade – entre humanos e não humanos –, e libertação do medo para ambos, bruxos e trouxas” (2021, p. 49).

A discriminação racial e social é constantemente incorporada ao longo das narrativas de *Harry Potter*. Muitas famílias bruxas de elite se consideram melhores do que outros. Hermione é uma bruxa nascida trouxa e é a mais inteligente de sua turma. Devido a seu pertencimento ao mundo dos trouxas, a personagem é alvo de muito preconceito e críticas por parte de seus colegas que frequentam Hogwarts.

Hermione Granger surge no sexto capítulo do primeiro volume, intitulado *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997), e as primeiras impressões da personagem são baseadas nos sentimentos do protagonista, Harry Potter, que a conhecendo de imediato, tem a impressão de ser intrometida e mandona:

O menino sem o sapo estava de volta, mas desta vez vinha com uma garota em sua companhia. Ela já estava usando as vestes novas de Hogwarts. – Alguém viu um sapo? Neville perdeu o dele. – Tinha um tom de voz mandão, os cabelos castanhos muito cheios e os dentes da frente meio grandes. – Já dissemos a ele que não vimos o sapo – respondeu Rony, mas a menina

¹ Hermione’s activism about house elves is in many ways structured by feminist arguments. First, she strives for equality between wizards and house elves. ... the focus on gender equality is a classic objective of feminism. (GERCAMA, 2012, p. 44).

não estava escutando, olhava para a varinha na mão dele. – Você está fazendo mágicas? Quero ver. Sentou-se. Rony pareceu desconcertado. (ROWLING, 1997, p. 80).

As descrições de Hermione são limitadas, de acordo com Paula e Siani (2019), isso ocorre porque “o narrador dos livros descreve tudo a partir da ótica de Harry [...], um narrador em terceira pessoa que conta os eventos da saga a partir da perspectiva do protagonista, [...]” (2019, p. 48). O leitor, de imediato assume as impressões de Harry, Rony e do restante dos colegas da turma. A personalidade de Hermione parecia incomodar a todos e a convivência despertava ainda mais a inimizade entre o trio: “Hermione agora se recusava a falar com Harry e Rony, **mas era uma menina tão mandona e metida a saber de tudo** que eles encararam sua atitude como um prêmio” (ROWLING, 1997, p. 12, grifo nosso).

Hermione demonstrava uma dedicação excessiva às regras, assumindo o papel de aluna “certinha”, isso criou uma má reputação para a garota. No entanto, seus esforços não eram em vão, e por ser nascida trouxa, sabia que teria que se esforçar muito além de seus colegas para provar o seu devido valor. Seu desempenho brilhante acabou afetando de imediato sua relação com Rony:

Não admira que ninguém suporte ela — disse a Harry [...] — francamente, **ela é um pesadelo**. Alguém deu um esbarrão em Harry ao passar. Era Hermione. Harry viu seu rosto de relance — e ficou assustado ao ver que ela estava chorando. — Acho que ela ouviu o que você disse. — E daí? — Mas pareceu meio sem graça. — **Ela já deve ter reparado que não tem amigos**. (ROWLING, 1997, p. 127, grifo nosso).

Uma “insuportável sabe-tudo” era a definição de Hermione para os colegas. Contudo, ao longo dos desdobramentos da narrativa, o elo entre o trio de protagonistas começa a tomar forma. Após o incidente com o trasgo montanhês em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997), “[...] Hermione Granger tornou-se amiga dos dois. Há coisas que não se pode fazer junto sem acabar gostando um do outro, e derrubar um trasgo montanhês de quase quatro metros de altura é uma dessas coisas.” (1997, p. 132).

É da natureza de Hermione ser dedicada aos estudos, no entanto, é preciso levar em consideração a sua posição de nascida trouxa. O destaque da personagem, logo no começo da narrativa de *A Pedra Filosofal* (1997), remete ao grande esforço intelectual da garota e até mesmo sua insegurança:

Você tem certeza de que esse feitiço está certo? — perguntou a menina. — Bem, não é muito bom, né? Experimentei uns feitiços simples só para praticar e deram certo. **Ninguém na minha família é bruxo**, foi uma surpresa enorme quando recebi a carta, mas fiquei tão contente, é claro, quero dizer, é a melhor escola de bruxaria que existe, me disseram. **Já sei de cor todos os livros que nos mandaram comprar, é claro, só espero que seja suficiente**; Aliás, sou Hermione Granger, e vocês quem são? (ROWLING, 1997, p. 80, grifo nosso).

Através das concepções da crítica feminista, é preciso enxergar o esforço da personagem em provar sua capacidade como uma luta contra o preconceito social e de gênero. Hermione não deixa de ser quem é. Mesmo quando a maioria dos alunos se imobilizava nas aulas de Snape, a personagem nunca deixou de se posicionar: **“Hermione Granger estava sentada na beiradinha da carteira e parecia desesperada para começar a provar que não era uma cabeça-oca.”** (1997, p. 103, grifo nosso).

Ao longo da narrativa, pode-se perceber que as colocações e as ações de Hermione fazem parte de sua personalidade, a qual é fundamental para o desenvolvimento das tramas de *Harry Potter*. As características pessoais de cada personagem formador do trio de protagonistas são essenciais e se complementam, a partir disto, a amizade entre os garotos se solidifica.

Pensando na terceira onda do feminismo, Hermione é uma das personagens que possui maior clareza em reconhecer as injustiças institucionalizadas. Seu ativismo político, predominantemente na narrativa do quarto volume, *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (2001), abrange a escravidão de criaturas mágicas e o racismo presente no mundo bruxo. Em várias passagens da obra Hermione demonstra seu posicionamento: “[...] — Sabem, **os elfos domésticos têm uma vida duríssima!** — disse Hermione, indignada. — É escravidão, isso que é! [...] **Por que ninguém**

faz nada para acabar com uma situação dessas?” (2001, p. 95, grifo nosso).

Assim como as criaturas mágicas são discriminadas, Hermione também é marginalizada por ser nascida trouxa. O preconceito racial predominante nas narrativas da série literária pode se equiparar à trajetória da luta negra na sociedade humana. Na visão de Angela Davis (2016),

As organizações de esquerda têm argumentado dentro de uma visão marxista e ortodoxa que a classe é a coisa mais importante. Claro que classe é importante. É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as interseções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras. (2016, p. 12-13).

O mundo pottereano é estruturado a partir de uma ordem hierárquica, predominando a raça dos “sangues puros”, que é a mais valorizada pelo conservadorismo do mundo mágico. O maior exemplo desse pensamento hierárquico se encontra nos posicionamentos do Sr. Malfoy:

— Não é minha culpa — retrucou Draco. — Todos os professores têm alunos preferidos, aquela Hermione Granger... — **Pensei que você sentiria vergonha se uma menina que nem pertence à família de bruxos passasse a sua frente em todos os exames — comentou com rispidez o Sr. Malfoy.** [...] — É a mesma coisa em toda parte — disse o senhor Borgin, com sua voz untuosa. — Ter sangue de bruxo conta cada vez menos em toda parte... — Não para mim — respondeu o Sr. Malfoy, com as narinas tremendo. (2000 p. 44, grifo nosso).

A personagem Hermione traz essa dimensão social para a série de Rowling, tornando possível aproximá-la à sociedade contemporânea. Nos desdobramentos narrativos é possível perceber o quanto a personagem feminina é subjugada e também o quanto ela amadurece e se desenvolve. No segundo volume, *Harry Potter e a Câmara Secreta* (2000),

o personagem Draco Malfoy faz vários insultos com relação à raça de Hermione: “— Ninguém pediu sua opinião, **sua sujeitinha de sangue ruim.**” (2000, p. 87, grifo nosso).

Hermione começa a sofrer ataques por ser nascida trouxa e em um primeiro momento não entende a dimensão de sua posição social no mundo bruxo:

[...] — **Malfoy chamou Mione de sangue ruim, Hagrid...** [...] Hagrid pareceu indignado. — Ele não fez isso! — **Fez sim — confirmou Mione. — Mas eu não sei o que significa. Percebi que era uma grosseria muito grande, é claro...** [...] — É praticamente a coisa mais ofensiva que ele podia dizer — ofegou Rony, voltando. — Sangue ruim é o pior nome para alguém que nasceu trouxa, sabe, que não tem pais bruxos. Existem uns bruxos, como os da família de Malfoy, que se acham melhores do que todo mundo porque têm o que as pessoas chamam de sangue puro. (2000, p. 90, grifo nosso).

Certa inocência de Hermione em relação ao preconceito de raças presente no universo pottereano se dá pelo fato de que a personagem, até então, só tinha convivido com os embates do mundo real de seu nascimento, que é o mundo dos trouxas. Porém, a partir da narrativa predominante no segundo volume da série literária, Hermione começa a reconhecer todos os tipos de preconceito.

Em *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (2007), que corresponde ao último volume da saga, a consciência de raça e classe de Hermione é completamente evidenciada. Ao ser questionada pelo duende Grampo sobre a posição hierárquica das criaturas mágicas, a garota tenta explicar que essa luta também faz parte da sua realidade, o que fundamenta ainda mais suas características como uma feminista da terceira onda:

[...] Os bruxos se recusam a dividir os segredos tradicionais sobre varinhas com outros seres mágicos, nos negam a possibilidade de ampliar nossos poderes! [...] **À medida que o Lorde das Trevas se torna mais poderoso, a sua raça se coloca mais firmemente acima da minha!** O Gringotes cai sob domínio dos bruxos, os elfos domésticos são massacrados, e quem, entre os porta-varinhas protesta? — **Nós protestamos! — disse Hermione**, empertigando-se na poltrona, os

olhos brilhantes. — **E sou caçada do mesmo modo que um duende ou um elfo, Grampo! Sou uma sangue-ruim! [...]** Sob a nova ordem, **não tenho uma posição melhor do que você, Grampo! Foi a mim que escolheram para torturar na casa dos Malfoy! [...]** — Você sabia que há anos queremos que os elfos sejam livres? [...] — Você não pode desejar a derrota de Você-Sabe-Quem mais do que desejamos, Grampo! (2007, p. 380, grifo nosso).

Tomando consciência de que o mundo bruxo é permeado pelo discurso hierárquico das raças, o ativismo político de Hermione toma forma na sua luta pelas criaturas mágicas. Os elfos domésticos do universo pottereano podem ser equiparados às mulheres oprimidas pelo sistema patriarcal.

Nas palavras de Kellner (2010), “A ordem social que existe na comunidade mágica reflete a sociedade capitalista ocidental e, portanto, é um campo fértil para as críticas sociais” (2010, p. 368). Os elfos domésticos são escravizados por toda a vida, existindo apenas para servir as famílias de elite ou instituições mágicas. Seus serviços se resumem em: limpar, cozinhar e organizar. Suas funções se assemelham a de uma dona de casa dos séculos passados, que não tinham poder de escolha, pois cuidar do lar era a única tarefa possível para uma mulher.

A personagem Hermione era a única que parecia se importar com o condicionamento imposto a essa classe de criaturas mágicas e, farta de tanta injustiça, decide criar uma fundação de apoio para a classe de criaturas mágicas dos elfos domésticos, a F.A.L.E. No entanto, seus esforços foram em vão, todo o movimento foi visto de forma negativa e, mesmo não recebendo apoio dos próprios elfos, Hermione não perdeu as esperanças de que, algum dia, essa classe pudesse enxergar as injustiças e lutar pelos seus direitos.

Ao longo das narrativas de *Harry Potter* a personagem Hermione assume características das três ondas feministas. Em *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* (2005), Hermione questiona seu colega Harry por afirmar que o príncipe mestiço se tratava de um homem: “— **A verdade é que você acha que uma garota não seria inteligente o bastante — retrucou Hermione, zangada.**” (2005, p. 389, grifo nosso).

Os pressupostos do feminismo surgiram a partir da luta pelo direito ao voto e, em um segundo momento, as mulheres começaram a lutar pela igualdade de gênero, pois o sexo biológico não deveria ser um fator determinante para certas ações em sociedade. A consciência das atribuições das ações de acordo com o gênero, na visão de Hermione, se manifesta em diversas passagens da obra literária, e a que mais reforça essa ideia acontece em *As Relíquias da Morte* (2007), quando a garota questiona as funções do trio: “Estou notando que sempre sou eu que acabo resolvendo o problema da comida; **porque sou uma menina, suponho!**” (2007, p. 232, grifo nosso). Além dos pressupostos básicos do pensamento feminista, que pode se encaixar na análise da personagem, a sua luta pela igualdade entre as raças a torna um exemplo de feminista da terceira onda. Pois assim como as mulheres que estão inseridas nesse movimento, Hermione luta pela igualdade e justiça: “[...] — Nem uma vez, em mais de mil páginas, *Hogwarts, uma história* menciona que **somos todos coniventes com a opressão de centenas de escravos!**” (2001, p. 177, grifo nosso).

Em *Harry Potter e as Relíquias da Morte*, a personagem feminina se torna um alvo precioso, pois nascidos trouxas estavam sendo caçados e, além da questão racial, Hermione estava ao lado de Harry, na missão de destruição das horcruxes para derrotar o maior bruxo das trevas de todos os tempos, Lord Voldemort.

Nesta altura da narrativa, Hermione já tinha vivenciado muita coisa e iria reunir todas as suas forças para que todo o mal fosse derrotado e a justiça prevalecesse. O maior desejo de Hermione era fazer algum bem para a humanidade. Nos últimos capítulos, todas as lacunas da série literária são preenchidas. Felizmente, o mal é derrotado.

Para Gladstein (2004), Hermione pode ser vista “não apenas como uma companheira de dois protagonistas masculinos (Harry e Rony), mas um membro igual e essencial.” (p. 50, tradução nossa²). Considerando os sete volumes da série literária, pode-se perceber o amadurecimento e o desenvolvimento da personagem feminina como um ótimo exemplo de feminista da terceira onda.

2 Gladstein sees Hermione not as just a sidekick to two male protagonists (Harry and Ron) but “an equal and essential member.” (GLADSTEIN, 2004, p. 50).

Hermione possui a consciência da visão tendenciosa de gênero, pois é nascida trouxa e conhece tanto os valores defendidos pelo mundo bruxo como os da sociedade patriarcal. A personagem reconhece o quanto mulheres são subjugadas. Em algumas passagens de forma consciente, e em outras, inconscientemente, Hermione adota uma abordagem feminista ao se posicionar perante situações que a coloquem em funções estereotipadas ao gênero feminino. Como exemplo, cuidar da comida. Nas palavras de Paula e Siani (2019):

A “arrogância” atribuída a Hermione também é constituída pelo seu lugar social [...] uma vez que quebra com as expectativas sociais atribuídas ao seu grupo, que, segundo o conservadorismo, é considerado “inferior” e deve se comportar como tal, como é valorada por Draco Malfoy (“sangue-ruim metida a besta”). (2019, p. 67).

Ao longo das narrativas da série *Harry Potter*, Hermione demonstra sua preocupação com as classes marginalizadas, se impõe contra as injustiças e, no final, se torna uma guerreira. A personagem pode ser vista como uma representação da mulher do século XXI inserida no movimento da terceira onda do feminismo, de acordo com Roman (2014):

Feminismo é definido como o movimento pela igualdade política, econômica e social entre os sexos. [...] Hermione mostra ao longo da obra que ela não irá se diminuir a ninguém. Assumindo papéis de liderança dentro do trio e com outros amigos e familiares, ela mostra uma força que rivaliza qualquer um de seus pares, independentemente do gênero. (2014, p. 2, tradução nossa³).

A construção da personagem contribui para a quebra de estereótipos atribuídos às mulheres. Hermione manifesta múltiplas identidades ao longo da série literária, e cada leitor pode se identificar com um aspecto em específico. Não se pode afirmar que a autora teve a intenção de criar uma personagem feminina que seguisse os pressupostos feministas. Contudo, a partir das concepções da crítica feminista, essa

3 Feminism is defined as the movement for political, economic and social equality between the sexes. [...] Hermione shows throughout the novel that she will not be reduce to anyone. Taking on leadership roles whitin the trio and with other friends and family, she shows strength that rivals any of her peers, regardless of gender. (ROMAN, 2014, p. 2).

aproximação é possível. A personagem Hermione pode ser considerada um bom exemplo de feminista inserida na terceira onda, inspirando jovens leitoras a entenderem e respeitarem as vivências de cada ser humano e levando em consideração a realidade de todas as mulheres. Pois só assim, a luta pela igualdade pode se tornar eficaz.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. V1. Fatos e mitos. Tradução Sérgio Millet. Título original: “Le deuxième sexe”. São Paulo: Círculo do Livro, 1949.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DRESANG, Eliza T. Hermione Granger and the heritage of gender. In: WHITED, Lana A. (ed.). *The Ivory Tower and Harry Potter: perspectives on a literary phenomenon*. Columbia: University of Missouri Press, 2002. p. 211-242.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GERCAMA, Atje. I’m hoping to do some good in the world. In: BELL, Christopher E. *Hermione Granger saves the world: essays on the feminist heroine of Hogwarts*. Jefferson: McFarland Books, 2012. p. 34.

BAGGETT David; KLEIN, Shawn; IRWIN, William (ed.). *Harry Potter and Philosophy*. New York: Barnes & Noble, 2008.

HOOKS, Bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

KELLNER, Temima Rivka. J.K. Rowling’s ambivalence towards feminism: house elves – women in disguise – in “Harry Potter” books. *The Midwest Quarterly*, v. 51, n. 4, p. 367, 2010. Acesso em: 28 maio 2020.

PAULA, Luciane de; SIANI, Ana Carolina. Gênero, raça e classe em Harry Potter: a constituição dialógica de Hermione Granger e Belatriz Lestrange. *Cadernos Discursivos*, Catalão, v. 1, n 1, p. 47-74, 2019. ISSN: 2317-1006, on-line.

ROMAN, Gennesis. Glass slippers, fairy dust, and feminist ethics: Perrault and Barrie's influence on J.K. Rowling's independent heroine. *English 502: Research Methods*. Paper 4. 2014.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Câmara Secreta*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e o Cálice de Fogo*. Rio de Janeiro, Rocco, 2001.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Ordem da Fênix*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e o Enigma do Príncipe*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

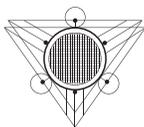
ROWLING, J. K. *Harry Potter e as Relíquias da Morte*. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2005. p. 181-203.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2005. p. 275-283.



**LEITORES, FÃS,
AUTORIA**



Harry Potter e a crítica acadêmica

Patrícia Trindade Nakagome

I

Sento-me para escrever este texto e, como costuma acontecer, estou sem ideias, sofrendo com a tela em branco. Desvio o olhar para a caneca que está ao lado do computador e permito-me escrever sobre ela, seguir o rastro materializado ali na esperança de encontrar certas palavras, ainda que não sejam as palavras certas.

Tenho uma linda caneca vira-tempo. Não pode haver presente melhor para quem se perde em pensamentos e esquece o café ao lado. A promessa de uma bebida que volte a ficar quentinha com um simples giro no amuleto é, não podemos negar, muito divertida. Poderia lamentar as artimanhas do mercado, que se alia à indústria cultural para me impor uma caneca cara ao invés de uma bem mais barata. Poderia, mas não vou. Qualquer outra caneca não geraria estas linhas, não faria meu café esfriar ainda mais enquanto me perco em memórias.

Como disse antes, essa caneca foi um presente. Um presente de uma festa surpresa, ocorrida numa sala de aula da UnB no final de 2019. Eu estava preparada para uma reunião com meu grupo de estudos e encontrei uma festa com decoração, comidas e pacotinhos! Festas e

surpresas me desconcertam. Mas a junção naquele contexto me emocionou profundamente, embora eu continuasse desconcertada. Em novembro de 2019, eu carregava uma barriga pesada e pés inchados enquanto tentava terminar o semestre antes da licença maternidade e, por que não dizer, da maior “mágica” da minha vida. Roupas de bebê, abraços e docinhos forneceram energia para os meses difíceis que se seguiriam, em que as famosas noites mal dormidas foram logo acompanhadas pelo medo de uma pandemia incompreensível. O ano de 2020, para não dizer também 2021, foi o que todos sabemos. O vira-tempo não é suficiente quando uma mudança tão extensa se impõe para todos nós.

Por que falo sobre a caneca para além da necessidade de preencher o branco com palavras? Porque esse vestígio de Harry Potter em minha mesa me faz pensar sobre *passado*, *afetos* e *futuro*. É em torno disso que desenvolverei minhas reflexões neste texto.

II

Desde que me propus a escrever este texto, pensava em revisitar uma parte de meu doutorado, pois foi ali que me detive de modo sistemático sobre a série de J.K. Rowling e principalmente sobre seus leitores. Muito de minhas reflexões e aulas desde então se relacionam com o que foi escrito na tese, ainda que não de modo específico com *Harry Potter* em si.

Não é fácil reler a tese. Há traços de ingenuidade, acidez e insegurança que eu tiraria hoje se pudesse. Voltar ao passado implica, no meu caso, num desejo de corrigir o texto de ontem pela autora de hoje, tarefa impossível, que, no limite, talvez levasse a um apagamento. Além disso, ao voltar a um texto concluído há seis anos, sinto como se quisesse requestrar uma discussão que já esfriou. A problemática delineada ali parece não mais existir. Sinto-me leviana por querer resgatar partes da tese, mas logo penso que, se ela parece hoje tão natural, é porque convivi com seus desdobramentos tanto tempo depois, não necessariamente que ela tenha se tornado óbvia. Tenho esperança de não registrar apenas banalidades nas próximas páginas.

Em linhas bem gerais, na tese *A vida e a vida do leitor: um conceito formado no espelho* (NAKAGOME, 2015), eu discutia como o leitor tinha uma existência dupla, a de sujeito empírico e a de objeto de análise da teoria literária, a qual era normalmente dissociada. Como costuma acontecer em pesquisa, cheguei a essa tese sem procurá-la e cheguei a *Harry Potter* da mesma maneira. A série que havia sido fundamental na minha formação como leitora já era parte do passado quando escrevia o doutorado, mas ela se tornou presente, ou melhor, *um* presente, após receber os resultados de um questionário para ingressantes no curso de Letras da USP, que atribuíam a ela um lugar fundamental na sua formação como leitores. A experiência de leitura dos jovens se mostrou radicalmente diferente ao discurso da crítica sobre a série e, mais ainda, sobre esses próprios sujeitos, tratados muitas vezes numa chave de inferioridade que tinha a imagem do crítico literário como parâmetro.

Foi durante a realização da tese que conheci a Beatriz Masson Francisco, uma das organizadoras deste livro, com quem inclusive já escrevi um artigo sobre a crítica de *Harry Potter*¹. A mudança profunda nos caminhos da pesquisa, que me levou inclusive a Beatriz, só foi possível graças a Andrea Saad Hossne, também organizadora deste livro. Andrea foi muito além do seu papel de orientadora, abrindo espaço na Universidade de São Paulo para pesquisas como a minha e a da Beatriz.

Mais do que nomes completos em capa de livro, tenho a alegria de dizer que Andrea e Beatriz são minhas amigas e interlocutoras, com quem compartilho alegrias, dúvidas e angústias que tem *Harry Potter* (mas não apenas ele, é claro) no horizonte.

Pode parecer estranha essa menção pessoal neste momento do meu texto. Mas como escrevi antes inspirada por minha caneca, não recuso aqui meus afetos. Sou afetada na vida e na crítica por pessoas como Andrea e Beatriz. O ganho trazido por essas presenças, porém, pode ter um imprevisto efeito negativo. Corro o risco de pensar que aquilo que compartilhamos em situações formais, mas também em outras com café e doces (quando os encontros eram possíveis), seja mais difundido do que efetivamente é. Como se a realidade que dividimos fosse *a* realidade.

1 Trata-se do texto NAKAGOME, Patrícia Trindade; FRANCISCO, Beatriz Masson. A massa na literatura. *Estação Literária*, v. 13, 2015.

Tal risco pode ser ampliado ao considerar que dividimos inclusive um grupo de pesquisa, o Leitores e Leituras na Contemporaneidade, com encontros e eventos que trazem discussões alinhadas ao que escrevo aqui. Corro o risco de achar que uma comunidade seja indicativa de um campo. E não é. Nesse sentido, é interessante lembrar o conceito de “comunidade interpretativa” proposto por Stanley Fish (1992), que evidencia quanto o sentido de certos discursos apenas existe dentro de um contexto específico.

Na minha tese, o subtítulo indicava que a ideia de leitor, embora pautada pela alteridade, era, na realidade, formada como um discurso feito diante do espelho. Nessa chave, falar sobre o outro implicava em tomar a si mesmo como referencial da diferença. O risco que eu apontava no outro é, por certo, um risco também colocado a mim, afinal, como escreve David Foster Wallace, nossa configuração padrão natural “é a de ser profunda e literalmente autocentrado e ver e interpretar tudo pelo prisma do meu ser.” (2012, p. 266). É muito difícil escapar à “naturalidade” que guia nosso modo de analisar. Neste texto, como anunciado antes, posso deixar de registrar aquilo que me parece óbvio, mas que o é apenas para minha restrita comunidade e mais especificamente para mim mesma.

Não são poucas as vezes que me assusto de ver *Harry Potter* ser tomado como exemplo daquilo que a academia não deveria abrigar, normalmente sob a bandeira de salvaguarda da tradição. O que me parece estranho é que a defesa da série tem o intuito de agregar leituras, não de excluir. No caso mais específico de minha pesquisa, a defesa de leitores de *Harry Potter* passava pela necessidade de reconhecer que os caminhos da leitura são mais tortuosos do que os enunciados por qualquer resenha. Se há algo que aprendi com a tese é que sabemos pouco sobre a leitura e seus efeitos. Justamente por sabermos pouco, devemos ouvir os leitores e abrir espaço para quem de fato conhece as obras, como ocorre nesta coletânea. A defesa de *Harry Potter* passa por uma abertura do campo a novas vozes, o que talvez virá acompanhado do questionamento de certos valores vigentes. Não há daí nenhuma decorrência direta quanto ao abandono da tradição ou de seus parâmetros.

Situada a tese do passado com os olhos do presente, trago aqui apenas um exemplo de crítica feita à série *Harry Potter*, entendendo que ela é indicativa de um modo de julgar livros com capas coloridas e, acima de tudo, os leitores que se entregam a eles.

III

“Harry Potter e os adultos tristes” é um texto de Jonathan Myerson publicado em 2001 originalmente no *Independent* e traduzido na *Folha de São Paulo*. Quase vinte anos depois, ele gerou uma das discussões mais acaloradas numa disciplina de pós-graduação que ministrei na UnB. Na sala de aula, estudantes que eram crianças na época da publicação tentavam defender a leitura a partir de seus olhos de adultos. Alinhada ao que apresentei sobre a tese, entendo que tal atitude implicava também numa defesa de si mesmos, questionando a denominação que recebiam já no título do artigo.

O título de Myerson remete à estrutura vista nos títulos da série de Rowling, em que o nome do personagem se une ao desafio enfrentado no livro. No caso do texto analisado, o público é o problema a ser vencido. Não por Harry Potter, é claro, mas justamente por alguém que, como pretendemos mostrar, mereceria a mesma designação dada ao suposto inimigo.

Myerson mostra-se surpreso por encontrar diversos adultos lendo *Harry Potter* e afirma: “Parecia que os cérebros dos adultos tinham sido afetados por uma praga e eles tinham voltado à infância, procurando seus brinquedos e livros de colorir.” (2001). É curioso pensar que, à época de escrita do artigo, a febre dos livros de colorir não tinha ocorrido, o que certamente causaria grande desgosto ao autor. Cabe ainda destacar que a infância é tratada como espécie de regressão racional, associada a um dano no cérebro. Nesse sentido, adultos não se tornam criança por acréscimo, ganhando espontaneidade, leveza ou alegria, mas sim por subtração, perdendo uma parte do intelecto. Não nos parece mera

coincidência que a metáfora de uma doença coletiva seja usada também para retratar o público de outro *best-seller*².

Diante do horror provocado pelos chamados “leitores regredidos”, o autor os classificou mentalmente em três grupos. No primeiro, estariam os “não-leitores”, aqueles que, atraídos pelo “modismo”, estariam em um dos seus poucos momentos de leitura. Para eles, a publicação de *Harry Potter* pode ser considerada “útil”. No segundo, estariam os “leitores ocasionais”, que, apesar das desculpas habituais para não lerem, decidem se integrar à maioria e se voltam aos livros de Rowling em situação descrita como “patética”. Já no terceiro, estariam os “leitores habituais”, que juntaram *Harry Potter* a obras consagradas, provocando sérias ressalvas do autor. Vejamos em suas palavras como os grupos são caracterizados:

O segundo grupo é o dos “leitores ocasionais”. Essas pessoas afirmam que o cansaço, o trabalho e os filhos só lhes permitem ler alguns livros por ano.

Mas agora, para fazer parte da turma, para dizer que leram, elas colocam Harry Potter em sua lista de leituras preferidas. É enfiador, enlouquecedor, me deixa em ponto de bala. Sim, eu sou um escritor, escrevo novelas difíceis, ilegíveis, possivelmente perturbadoras, mas há tantos outros bons livros por aí, tantas obras de ficção recompensadoras, esclarecedoras, ampliadoras; no entanto esses tristes seres são levados pela moda a ler um livro infantil. Colocado dessa maneira, é pior que enlouquecedor; é patético.

O terceiro grupo são os “leitores habituais”, para quem Harry está ensanduichado entre Ian McEwan e Balzac, Philip Roth e Dickens. Esse é o verdadeiro mistério: o que possivelmente eles extraem dessa leitura? Por que se incomodar? Mas, se eles conseguem percorrê-lo em uma semana só para dizer que estiveram lá, assim como ir a Longleat ou à Torre Eiffel, o pior que estão fazendo é incentivar os outros. (MYERSON, 2001).

2 Vejamos que essa metáfora de praga, de doença, é usada por outro autor ao tratar da série *Crepúsculo*: “Como todo fenômeno coletivo, o sucesso da saga ‘Crepúsculo’ não se explica por critérios racionais. As vendas estratosféricas dos livros de Stephenie Meyer e as sessões lotadas a cada lançamento dos filmes da série guardam mais sentido enquanto **contaminação**.” (grifo nosso) Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/9744-febre-de-crepusculo-se-explica-por-contaminacao.shtml>. Acesso em: 01/07/2021

O autor se mostra enfurecido com o grupo dos “leitores ocasionais”, mas reage de forma ainda mais negativa quando pensa sobre eles a partir do filtro de seus próprios livros. Parece haver aqui o ressentimento de um escritor que considera “patéticos” os leitores que perdem a oportunidade de conhecer “bons livros”, semelhantes aos escritos por ele próprio.

O grupo dos leitores habituais, dentre os quais possivelmente estaria o próprio autor, não peca por um aspecto quantitativo de leitura, mas qualitativo. Ao mesclar *Harry Potter* aos clássicos, esses leitores levariam o autor a se manifestar como o eu-lírico do poema “Parque” de Francisco Alvim (2000, p. 85): “É bom / mas é muito misturado”. Como os leitores habituais mereceriam, a princípio, o respeito de Myerson, ele se esforça, por breves instantes, para entender o seu comportamento. No entanto, a questão colocada é respondida com a afirmação de que a leitura é “só para dizer que estiveram lá”. Nesse sentido, a atenção de Harry Potter seria semelhante ao ato do turista, que, como mostra MacCannell, “is one of the best models available for modern-man-in-general.” (1989, p. 1). Em sua analogia, Myerson parece indicar que viajar e ler tenham deixado de ser experiência, aprendizado. Trata-se apenas da necessidade de registrar a própria imagem numa foto, compartilhá-la nas redes sociais e acumular *souvenirs* numa caixa. Com isso, os leitores habituais, que representam o próprio Myerson, passam, por causa de *Harry Potter*, a serem encarados pelo filtro da diferença, afastados (na leitura e na viagem) de um modo de experiência que foi deturpado. Nesse sentido, o aumento de leitura trazido pela série de Rowling ou por outros *best-sellers* corre o risco de ampliar o horizonte da alteridade ao invés de reduzi-lo, pois o fato de mais pessoas conhecerem certos livros e cidades pode não ser visto como um alargamento da experiência deles, mas como um questionamento do espaço simbólico e físico antes ocupado por outros.

É curioso que Myerson não perceba estar fazendo, em seu texto, o mesmo movimento rápido que reclama aos leitores e aos visitantes com máquina fotográfica de Paris. Ele tem para os leitores de *Harry Potter* o mesmo olhar apressado, incapaz de verdadeiramente compreender aquilo que é visto. Tentando seguir a comparação do autor, entre viagens e livros, devemos observar que eles se distanciam, de saída, pelos custos

e pela própria forma de socialização que as duas atividades impõem. A leitura é mais barata e exige solidão. Nesse sentido, o *best-seller* pode garantir a pertença a um grupo, mas não a distinção dentro dele, algo obtido com viagens caras e comprovado com fotos. A foto, como materialização das viagens, atinge o efeito contrário ao da leitura, pois apesar de visar à memória, é o monumento do instantâneo³.

Distanciado dos leitores, observados na rapidez de seus movimentos pela cidade, Myerson se incomoda principalmente por eles se ocuparem de um livro com capa infantil, já que seu conhecimento sobre a obra parece não ir muito além desse aspecto. O autor não apenas reforça seu incômodo com sujeitos que leem obras diferentes das que ele próprio escreve, como também das que ele lê:

Quando leio um romance, espero que ele me diga alguma verdade sobre a vida humana – as verdades que a não-ficção não consegue atingir. Estas podem ser morais, sexuais, políticas ou psicológicas – e espero que minha vida seja ampliada, mesmo que ligeiramente, pela experiência de ler algo ficcional. Não posso pretender me aproximar de qualquer dessas verdades por meio de um livro para crianças, em que se traçam linhas brancas e nítidas entre os mocinhos e os bandidos, em que existe magia e em que há sempre adultos por perto para definir as regras. A ficção adulta é sobre um mundo desregrado.

Sei o que você está pensando. Você está pensando: “Tudo o que lemos precisa nos aperfeiçoar de alguma forma? Até uma novela tem de nos ampliar? Não existe um espaço para um pouco de escapismo?”. É claro que sim. Mas existe uma coisa que é o escapismo para adultos. [...] Não existe essa compreensão psicológica nas novelas infantis: seria tolo para qualquer autor para crianças esperar que um leitor infantil compreendesse, e muito

3 Pensamos aqui no modo como Barthes reconhece o potencial da fotografia ao mesmo tempo em que considera problemática sua breve duração: “As sociedades antigas procuravam fazer com que a lembrança, substituto da vida, fosse eterna e que pelo menos a coisa que falasse da Morte fosse imortal: era Monumento. Mas ao fazer da fotografia, mortal, o testemunho geral e como que natural ‘daquilo que foi’, a sociedade moderna renunciou ao Monumento. Paradoxo: o mesmo século inventou a História e a Fotografia. Mas a História é uma memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole o Tempo mítico; e a Fotografia é um testemunho seguro, mas fugaz; de modo que, hoje, tudo prepara a nossa espécie para essa impotência: não poder mais, em breve, conceber, afetiva ou simbolicamente, a *duração*: a era da Fotografia é também a das revoluções, das contestações, dos atentados, das explosões, em suma das impaciências, de tudo o que denega o amadurecimento.” (BARTHES, 1984, p. 139).

menos desfrutasse, esse nível de trama. Ler um livro infantil não é escapismo, é evasão, é recuo, é uma rendição.

Mas caiam na real, por favor. Existe tanta boa ficção por aí, escrita especificamente para sua faixa etária e escrita com você em mente. Por favor, na próxima vez escolha isso. Não continue fugindo da vida. (MYERSON, 2001).

Sem conhecer o personagem Harry Potter, seria difícil o autor saber, por exemplo, que a “linha branca e nítida” entre o bruxo e seu antagonista, Voldemort, não é nem tão branca, nem tão nítida. Apenas para contestar a afirmação de Myerson, podemos indicar que grande parte dos conflitos de Harry Potter ao longo da série se deve precisamente às características que o aproximam de Voldemort. Ambos compartilham habilidades e semelhanças na história pessoal, fazendo com que o confronto entre os dois seja complexo e traga grandes dúvidas a Harry quanto a ser diferente daquele que odeia. Além disso, é importante indicar também que em momentos cruciais da série, especialmente após a morte de adultos que protegiam Harry e seus amigos, a narrativa se desenvolve no isolamento dos jovens para resolver seus maiores problemas, longe das regras de adultos como supõe Myerson.

Poderíamos recorrer a outros exemplos da literatura infantil que indiquem que ela traz mais nuances do que imagina Myerson. Poderíamos também mobilizar exemplos de literatura adulta em que tais nuances não ocorrem, contrariando a visão do autor de que mesmo os textos com “pouco ou nada a dizer genuinamente sobre a condição humana” “pelo menos são construídos com os tijolos da experiência adulta, existem tensões sexuais no mal, existe uma ambiguidade entre os mocinhos e os bandidos, existe uma compreensão das complexas psicologias humanas.”. Pode haver livros com e sem complexidade humana para público adulto ou infantil, mas isso não é indicado por Myerson que, reforçamos, faz uma leitura superficial como ele critica nos leitores de Harry Potter⁴.

4 É interessante observar que dois anos após o artigo “Harry Potter e os adultos tristes”, Myerson publica um artigo intitulado “Children’s fiction is not great literature” no *The Guardian*. O alvo da crítica não é a série de Rowling, mas a literatura infantil de modo geral, agora contrastada com a “great adult literature”. O critério de valor que não aparece no artigo aqui analisado surge no texto posterior e há também a indicação de que a literatura infantil pode ser mais difícil de escrever do que a adulta.

A experiência de leitura do autor (“Quando leio um romance”) e suas expectativas quanto à função da leitura são projetadas sobre todos como referencial de única possibilidade válida e legítima. Com esse referencial, alguns homens são mais amplos que outros, os que não leem ou os que escolhem os livros “errados”. Assim, num discurso aparentemente voltado para a melhor formação do outro, para o alargamento de seus limites, está embutido um valor muito particular de conhecimento e de homem, em que se destaca quem, por meio da ficção, tem acesso ao que a “não-ficção não consegue atingir”. Embora concordemos que a ficção seja uma valiosa chave para a compreensão da realidade, entendemos, modificando a colocação acima, que também há aspectos da realidade que a “ficção não consegue atingir”.

Primo Levi mostra que o testemunho do sobrevivente é sempre limitado, pois ele representa a exceção em relação àqueles que não viveram para relatar ou os que voltaram mudos do enfrentamento da morte⁵. Sem nos aprofundarmos na questão, o fato é que determinados acontecimentos produzem experiências tão profundas que alargam ou encolhem o ser humano de forma dificilmente apreendida pelos livros e que são sempre limitadas por aqueles que podem escrever e mesmo ler. Em relação a eventos trágicos, inclusive do cotidiano, podemos considerar que muitos homens, não os “homens melhores”, talvez tenham contato diário e não-ficcional com experiências que se não ampliam, certamente modificam suas vidas. No plano cultural, podemos considerar que mesmo o fato de não se ter tempo para a leitura e de ser julgado por suas ações e escolhas já são indícios de violência naturalizada vivida por muitas pessoas, “ampliando” suas vidas por caminhos diversos dos previstos por Myerson.

Da mesma forma que o autor supõe o comportamento dos leitores de Potter, supõe o dos leitores de seu artigo, “sei o que você está pensando”. Não, na realidade não sabe. O que eu pensei ao ler o artigo de

5 “Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas, muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os ‘muçulmanos’, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são as regras, nós, a exceção” (LEVI, 1990, p. 47).

Myerson não está abarcado pelas suposições dele. Ao invés de perguntar sobre funções alternativas de obras supostamente menores (livros infantis, novelas), eu perguntaria se o autor leu as obras criticadas e se perguntou aos leitores adultos de Potter o que eles viram nos livros. A resposta negativa à primeira questão está subentendida no texto e a segunda é respondida por livros como este, em que adultos que de fato leram *Harry Potter* traçam reflexões e análises sobre a série.

IV

O título deste artigo, assim como o de Myerson, simula a estrutura dos títulos dados por Rowling, com a diferença fundamental de que, no texto acima tratado, temos a presença de um adjetivo. O autor poderia ter escrito sobre adultos leitores de Harry Potter, mas quis deixar claro, desde o início, uma valoração desses sujeitos, a qual é estabelecida a partir do contraste com outros tipos de leitores e de obras, estimados e representados pelo próprio Myerson. Num processo de crítica em que paradoxalmente o tom pesado marca a suposta tristeza de outros leitores, não é fácil apreender uma imagem positiva de adulto.

Myerson representa uma vertente da crítica literária cuja adjetivação deixa a cargo de cada leitor. Não me pareceu produtivo trazer uma qualificação no título, inclusive por saber o quanto ela é determinada por meu próprio espelhamento. Ao optar por “Harry Potter e a crítica literária”, não pretendo delimitar o que seria a crítica, essa categoria ampla, multifacetada e em constante mudança. Do mesmo modo como faz Rowling ao mobilizar elementos como “a câmara secreta” e “o cálice de fogo”, indico também um desafio que se coloca para a atual sobrevivência de Harry Potter. Para permanecer vivo aos novos leitores, Harry Potter terá que enfrentar a valoração e o espaço dados pela crítica.

A crítica literária não é a crítica triste, embora ela possa ser marcada por disputas e violência. Em contraposição a isso, como apontei desde o início deste texto, o exercício que faço aqui é atravessado por afeto em relação ao objeto estudado, aos pares, ao debate que ganha peso. Nesse exercício de análise perpassado por subjetividade, é importante estarmos atentos aos nossos pontos cegos, ao cuidado para não reproduzir

em nossas falas e ações aquilo que reprovamos num outro modo de crítica. Nesse sentido, parece-me necessário reforçar que a defesa de Harry Potter como uma obra de valor não passa por um descrédito daquilo que é carregado de importância e estima para outras tantas pessoas. No desejo de sermos ouvidos, não podemos correr o risco de silenciar e isolar o outro, como podemos sentir que tenha ocorrido em relação a nossas próprias pesquisas e, ainda pior, a nós mesmos por espelhamento.

No início deste texto apontei que ele era marcado por *passado, afeto e futuro*. O afeto é central porque costura o caminho da tese de 2015 até o artigo desta coletânea. Como Harry Potter, entendi que não seria possível enfrentar certos desafios sozinha e tive ao meu lado pessoas como Beatriz e Andrea, além de novos pares que surgiram mais recentemente nos rostos de alunos, amigos e colegas de trabalho. O olhar que lanço ao futuro em termos de crítica literária é mais esperançoso e afetuoso do que eu conseguia sustentar quando coloquei o ponto final em minha tese. E isso é possível por ver o esforço de várias pessoas (inclusive algumas deste livro) para mostrarem a pertinência e relevância de estudar a obra de Rowling.

Referências

ALVIM, Francisco. *Poemas [1968-2000]*. São Paulo: Cosac & Naify/Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FISH, Stanley. Is there a text in this class? *Alfa*, v. 36, 1992.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MACCANNELL, Dean. *The tourist*. A new theory of the leisure class. New York: Schocken Books, 1989.

MYERSON, Jonathan. Harry Potter e os adultos tristes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 dez. 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0212200111.htm>. Acesso em: 08 jul. 2016.

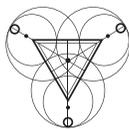
MYERSON, Jonathan. Children's fiction is not great literature. *The Guardian*. 04 dez. 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/>

[dec/04/children-fiction-not-great-literature-kent-university](https://www.kent.ac.uk/children-fiction-not-great-literature). Acesso em: 10 jul. 2021.

NAKAGOME, Patrícia Trindade. *A vida e a vida do leitor: um conceito formado no espelho*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

NAKAGOME, Patrícia Trindade; FRANCISCO, Beatriz Masson. A massa na literatura. *Estação Literária*, v. 13, 2015.

WALLACE, David Foster. *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.



As interações e experiências de fãs de *Harry Potter* no Brasil e na Bélgica

Felipe Jailson S. O. Florêncio¹

A área da Comunicação é comumente entendida a partir de concepções instrumentais. Entretanto, também pode oferecer uma melhor compreensão sobre como sujeitos podem se relacionar e como configuram o que entendemos como sociedade. Assim, a comunicação que nos move é a que ajuda a entender e promover formas de estar juntos. Nesse sentido, acreditamos que o estudo das interações comunicativas e de como elas se configuram a partir de experiências pode ser um promissor caminho a se trilhar.

Por conta de nossa própria experiência e tudo o que percebemos nesta empiria como rico para estudar a comunicação, enxergamos na *saga Harry Potter* um possível objeto empírico comum à vida de muitas pessoas, constituinte de experiências entre os sujeitos e um bom ponto de partida para observar esses processos. Tal escolha surge da

¹ Registramos nossos agradecimentos ao Prof. Dr. David Geerts (KU Leuven) pelas contribuições na elaboração deste capítulo, bem como pela supervisão do estágio de mestrado-sanduíche e coorientação da dissertação que deram origem a esta investigação; e à profa. Dra. Maria Ataíde Malcher (UFPA) pela orientação da dissertação e oportunidades de participação no projeto de pesquisa da qual a mesma é derivada.

compreensão de que vivemos em uma sociedade em midiatização² e que, nesse sentido, os processos comunicacionais, a partir de experiências, perpassam pelo desenvolvimento com um objeto em comum que é mi-diatizado (BRAGA, 2010, 2017).

Na busca por essa compreensão, o presente artigo apresenta os principais resultados de uma investigação no âmbito do Mestrado Acadêmico em Ciências da Comunicação da Universidade Federal do Pará (UFPA), realizada com período de intercâmbio na *Katholieke Universiteit Leuven (KU Leuven, Bélgica)* por meio de bolsa do projeto “Matriz comparativa de pesquisas qualitativas com usuários de tecnologias digitais”, financiado pelo Programa Geral de Cooperação Internacional (PGCI) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)³.

O objetivo da pesquisa foi o de *compreender como as interações e experiências de fãs⁴ brasileiros e belgas com a saga Harry Potter podem constituir processos comunicacionais*, tendo como foco as suas práticas nas redes sociais na internet. Para isso, foi empreendido um estudo comparativo com 10 participantes brasileiros e 8 participantes belgas, por meio de arranjo metodológico construído com inspiração em princípios da etnografia para a internet (HINE, 2000, 2015), combinando métodos de pesquisa qualitativa: a observação on-line das redes

2 Braga (2017) compreende a midiatização como o processo comunicacional da sociedade contemporânea, ou seja, não apenas como as mídias agem sobre a sociedade em uma perspectiva dualista e unidirecional, mas como efetivamente a sociedade se comunica.

3 O projeto, aprovado na 2ª chamada do Edital nº 02/2015 do PGCI-Capes, foi o primeiro da área da Comunicação a ser contemplado pelo Programa desde sua criação em 2008. O objetivo do projeto foi elaborar uma matriz comparativa entre os elementos que constituem pesquisas qualitativas realizadas no Brasil e na Bélgica, a partir de um estudo orientado sobre as metodologias qualitativas empregadas pelos grupos envolvidos na cooperação. A liderança foi da Universidade Federal do Pará (UFPA), sob coordenação da Profa. Dra. Maria Ataíde Malcher. Teve, como instituição parceira internacional, a *Katholieke Universiteit Leuven (KU Leuven)*, localizada na cidade de Leuven, na Bélgica, por meio do Meaningful Interactions Lab (Mintlab), coordenado pelo Prof. Dr. David Geerts; e, como parceira nacional, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), representada pela Profa. Dra. Nilda Aparecida Jacks.

4 Adotamos a categoria de “fãs” para definir nossos participantes, entendendo-os como indivíduos, ou grupos de indivíduos, que se organizam e praticam o envolvimento com determinado objeto cultural de sua admiração por meio do compartilhamento desse envolvimento em comunidades de interesses semelhantes (COSTA, 2018). Estar em ambiente propício a essas interações e compartilhamentos favorece o desenvolvimento das atividades de um fã (HILLS; GRECO, 2015) e consideramos as redes sociais na Internet (RECUERO, 2014, 2017) como esse ambiente.

sociais dos participantes durante 30 dias e entrevistas semiestruturadas (BLANDFORD; FURNISS; MAKRI, 2016) a partir dos resultados da observação.

O presente texto irá, primeiramente, apresentar nosso referencial teórico, que possui como aportes teóricos a *abordagem relacional da Comunicação*⁵ e os estudos sobre *experiência*⁶, bem como a metodologia utilizada, construída a partir de métodos afins à pesquisa qualitativa (SCHWANDT, 2007) que favorecessem o olhar às interações e experiências. Por fim, descreveremos os resultados de análise. Nele, os dados obtidos nas entrevistas foram organizados a partir de análise temática (BRAUN; CLARKE, 2006), pela qual identificamos *sete dimensões dos processos de comunicação* dos fãs brasileiros e belgas da saga Harry Potter, relacionadas à suas interações on-line: contextos, sentimentos, relações, práticas, temporalidades, ser fã e experiências, as quais serão devidamente descritas.

Referencial teórico

Para compreender as interações e experiências dos sujeitos em relação a saga Harry Potter, orientamos a leitura a partir de uma perspectiva comunicacional: a postura teórica da *abordagem relacional da Comunicação* (FRANÇA, 2016a, 2016b, 2018a). Nela, o processo comunicativo pode ser entendido como dinâmica que anima e fundamenta a sociedade, (inter)ação social entre sujeitos, caracterizada pelo caráter simbólico da linguagem⁷ (FRANÇA; SIMÕES, 2016) e transformada pela mediação (BRAGA, 2017).

5 França (2016a, 2016b, 2018a).

6 Cardoso Filho (2011, 2016), Dewey (2010), Duarte (2012, 2014), Marques e Martino (2015) e Simões (2010).

7 Como linguagem, entendemos o processo pelo qual podemos organizar os sentidos que produzimos e, assim, estabelecer a comunicação. A linguagem, de acordo com Neiva (2013, p. 328), é “qualquer sistema de símbolos ou objetos instituídos como signos; código”, que, segundo o autor, se estende para além dos signos e símbolos de natureza estritamente verbal, incluindo até mesmo o não dito. Para Fiorin (2014), a linguagem tem como função a comunicação. Entretanto, segundo França (2018b), diferente dos linguistas, os pesquisadores do campo da Comunicação não estudam a linguagem em sua estruturação, mas em seu uso concreto, como discursos proferidos por sujeitos em determinadas situações. A autora (FRANÇA, 2018b) considera tal material discursivo como possuidor de centralidade para análises comunicacionais, sendo por meio deles que se realizariam as trocas e interações comunicativas.

A abordagem relacional tem como ponto de partida o conceito de sociabilidade de Georg Simmel e a concepção interacional do Pragmatismo (FRANÇA, 2018a), ou Filosofia da Ação, com origem na Escola de Chicago, nos Estados Unidos, na virada entre os séculos XIX e XX, por meio dos trabalhos de Charles S. Peirce, John Dewey e George H. Mead, que se juntou posteriormente à Escola e se dedicou, sobretudo, à compreensão das *interações comunicativas* (FRANÇA; SIMÕES, 2014). Abordar a comunicação a partir da abordagem relacional tem sido um ponto de partida dos estudos de França (2016b). Para a autora, são categorias centrais em seu trabalho o conceito de *interação* de Mead e a concepção de *experiência* de Dewey.

Segundo França e Simões (2014), para entender o conceito de interação é necessário entender o que é ação. A ação pode ser considerada um ato de um sujeito, ou seja, um agente conduzido por um sentido. Quando uma ação se dirige à ação de outros, se torna uma ação social. A interação seria uma ação social conjunta, compartilhada entre sujeitos, na qual não só interagem como também definem o quadro e o sentido da interação. É, ao mesmo tempo, o estar em relação e uma produção de sentido, e são as múltiplas interações entre os indivíduos que constituem a vida social.

Mead destaca a interação como ação recíproca, mediada principalmente pela linguagem (FRANÇA, 2008), portanto, entende interações como trocas simbólicas. Essa concepção entende o processo comunicacional como sendo marcado pela reflexividade e constituído por *gestos significantes*. Pensar a interação como processo que se desdobra em permanente reflexividade orienta uma atenção permanente ao empírico, sobre como a comunicação se desenrola. Já os gestos, segundo França (2008), fazem parte do ato social ao determinarem o início de um ato e convidarem o outro a participar desse ato. São o mecanismo base do processo social, ajustando as ações entre os sujeitos. Considerando isso, de acordo com as autoras (FRANÇA; SIMÕES, 2014), com base no trabalho de Mead, nem toda interação é uma interação *comunicativa*. É a linguagem, dimensão de significação que se constrói entre as interações, que demarca o terreno da comunicação. Tendo essas reflexões como base, em diálogo com o Pragmatismo, França (2018a) destaca que é o modelo

praxiológico desenvolvido por Louis Queré, o qual vê a comunicação inserida na ação e na experiência humana em suas dimensões sociais e simbólicas, que fundamenta a compreensão sobre comunicação adotada pela abordagem relacional.

De forma sintética, para França (2016a), a abordagem relacional possui quatro pressupostos sobre a comunicação: (i) é uma prática humana; (ii) produz experiência; (iii) é uma ação com o outro, uma interação marcada pela reflexividade; e (iv) a linguagem é o meio, a mediação através da qual a interação se faz possível. Sendo uma prática humana, é uma ação dos sujeitos no mundo, inseridos em um contexto, que se posicionam nas relações e se afetam mutuamente. Também é uma ambiência que propicia e produz experiências, na permanente interação dos sujeitos uns com os outros e com o mundo. Por isso, necessariamente é uma ação reflexiva, que envolve o outro, com o qual se compartilha um comum. Essa partilha se dá por meio da linguagem, que nos diferencia como seres simbolizantes. Esses pressupostos são o conhecimento prévio necessário para construirmos o nosso olhar sobre o objeto (FRANÇA, 2016b).

Outro conceito central à nossa investigação, trabalhado tanto por Mead quanto por Dewey, é o de *experiência*. Comunicar, de acordo com Marques e Martino (2015), exige o estabelecimento de um sistema normativo e valorativo comum, o compartilhamento de um conjunto de afetos e de ações. Assim, é no compartilhamento de uma experiência que se erige um terreno comum no qual a comunicação se dá (MARQUES; MARTINO, 2015). Fundamental para o pragmatismo norte-americano, a experiência, como aponta Cardoso Filho (2011), citando Dewey (2010), é a interação constante e necessária que se estabelece entre organismos e ambientes, de caráter não só simbólico, mas físico e material. Assim, entendemos as experiências como o resultado da interação entre os seres vivos e o ambiente, que transforma tanto os organismos como o contexto no qual se constroem (FRANÇA; SIMÕES, 2014).

Segundo Simões (2010), a experiência se refere a nosso modo de estar no mundo, como o apreendemos e como nos relacionamos concretamente com ele e com os outros indivíduos em nossa vida cotidiana, envolvendo aspectos racionais e emotivos. Assim, como nos diz Dewey

(2010), a experiência tem relação direta com o ambiente no qual a “criatura” vive. Não só *no* ambiente, mas *em interação* com ele, *por causa* dele. Nesse sentido, a linguagem se mostra central para efetivação da experiência, pois é por meio dela que atribuímos sentidos ao mundo. Da mesma forma, a temporalidade também é importante, pois uma experiência tanto retoma significados já instituídos, como projeta desdobramentos futuros, mostrando que não há um início específico determinado por cada acontecimento, mas uma inserção em um fluxo experiencial do qual participamos constantemente (SIMÕES, 2010), formado por experiências que nos antecedem e nos cercam. A experiência, assim, se desenvolve “na prática dos homens, que articulam sentidos e temporalidades na conformação de sua vivência no mundo” (SIMÕES, 2010, p. 4).

Por se dar na dimensão da prática, são as mobilizações sensoriais e fisiológicas que constituem a experiência que revela a conduta adotada pelos sujeitos em um processo de interação entre criatura e ambiente. A experiência não ocorre somente em um ou a um sujeito, mas nas situações. E é a partir da sua expressão que a experiência é compartilhada, por meio de práticas semelhantes, mesmo que reinventadas (CARDOSO FILHO, 2011).

Duarte (2016) destaca que nem tudo é percebido de maneira distinta. Apesar de experimentados individualmente, alguns sentidos que em nós reverberam podem ser coletivos, se mais de uma pessoa experimenta o contato com um mesmo objeto. Esses sentidos podem circular através dos meios e produtos de comunicação que permeiam a nossa vida midiaticizada. Entre os modos de abordar esses sentidos, o autor (DUARTE, 2016) destaca diferentes pontos de vista, seja a partir da experiência pessoal do pesquisador, ou do foco no produto em si, ou, ainda, como é o caso desta pesquisa, a partir dos efeitos que reverberam a partir de e em grupos sociais midiaticizados, ou seja, nas dinâmicas de interpretação e nos jogos de valores envolvidos em uma atribuição coletiva de sentidos a respeito de determinado objeto ou produto.

Em uma sociedade cujo processo interacional de referência é a midiaticização, experiências podem ser mapeadas e observadas, por exemplo, nos âmbitos de recepção dos produtos midiáticos, os quais, por serem também produtos culturais, se configura como uma resposta ao

contexto de uma determinada época, atendendo a expectativas e conformando novas reações. A experiência, ao se manifestar expressivamente em seu compartilhamento, se torna um documento registrável e, assim, possibilita estudarmos e tentarmos entender o que essas afetividades têm a nos dizer sobre as interações comunicativas de um âmbito específico. Por esses motivos, elegemos a saga Harry Potter como produto midiático mobilizador de interações e experiências, cuja abordagem metodológica de pesquisa descreveremos a seguir.

Metodologia

Com o objetivo de conhecer as interações e experiências dos sujeitos em relação com a saga Harry Potter, a partir de suas práticas nas redes sociais, buscamos métodos afins à pesquisa qualitativa (SCHWANDT, 2007) que favorecessem o olhar ao nosso objeto. Nos inspiramos em princípios da etnografia para a internet (HINE, 2000, 2015) e empregamos a observação on-line e entrevistas semiestruturadas (BLANDFORD; FURNISS; MAKRI, 2016). Para compreensão dos dados obtidos, realizamos, ainda, a análise temática das entrevistas semiestruturadas (BRAUN; CLARKE, 2006).

A pesquisa se iniciou pelo processo de recrutamento de participantes, que se deu de forma diferenciada no Brasil e na Bélgica. Na ocasião, por conta do intercâmbio, estávamos presencialmente em país estrangeiro e a distância do país de origem. Assim, na Bélgica, foi possível comparecer a um evento chamado “*Belgian Potterheads Yule Ball*”, organizado pela associação de fãs Belgian Potterheads, dia 23 de dezembro de 2017, no qual conhecemos e recrutamos, pessoalmente, seis participantes. Posteriormente, sob orientação de uma dessas participantes, fizemos uma postagem no grupo de tal associação no Facebook, com convite para participar da pesquisa, e obtivemos mais quatro interessados, totalizando dez participantes. Já no Brasil, foi necessário, primeiramente, uma aproximação ao cenário. Entramos em contato com conhecidos para perguntar se possuíam indicações de grupos ou lideranças de grupos relacionados a Harry Potter. Obtivemos três indicações: (i) o fã-clubes FC HP Belém, já desativado, (ii) o fã-clubes FC Support Potter,

em funcionamento, e (iii) o RPG⁸ Secreto Mundo de Hogwarts (S.M.H), no WhatsApp. Definimos que entraríamos em contato os líderes de cada um desses grupos, para convidá-los a participar da pesquisa e solicitar, também, a indicação de mais amigos, não necessariamente dos grupos, que poderiam se interessar em participar. Por meio desses contatos, alcançamos, também, o número de dez participantes interessados.

Após o recrutamento, o primeiro passo era solicitar ao participante que nos fornecesse um ou mais perfis de suas redes sociais, de preferência as mais utilizadas, para realizarmos a observação. Quando indicavam, os adicionávamos em nosso perfil pessoal, de forma a ter acesso a tudo o que postassem/reagissem/comentassem, entre outros tipos de interação, no período de 30 dias. Acompanhamos, como seguidor/amigo as interações desses participantes em seus perfis, as coletamos através de *printscreens* e organizamos em tabela do Microsoft Excel, que registrava informações como data da interação, hora, sujeito, local (qual rede social ou recurso); observações sobre o tipo e conteúdo da interação e registro da interação (*link e printscreen*); a fim de analisar posteriormente. Indicamos aos participantes que ficasse à vontade para utilizar o perfil da forma que estivessem mais habituados.

Os participantes da Bélgica tinham entre 20 e 27 anos, enquanto que os do Brasil entre 21 e 28. Entre os primeiros, 7 nasceram na região de Flandres, na Bélgica, e 1 na Alemanha. Já os brasileiros, 8 eram nascidos na região Norte (cidades de Belém e Castanhal), 1 no Sudeste (Itu – SP) e 1 no Sul (Maringá – PR). A observação on-line com os belgas ocorreu de 1º de fevereiro a 2 de março de 2018. Já com os brasileiros, foi de 3 de maio a 1 de junho de 2018, ambos totalizando 30 dias. Na observação com os belgas foram coletadas 161 interações, enquanto que, dos brasileiros, foram coletadas 126 interações⁹.

8 Grupo no WhatsApp denominado pelos membros como RPG, no qual os participantes realizam práticas baseadas no cotidiano dos estudantes e professores de Hogwarts, possuindo uma agenda semanal de *games*, aulas e atividades guiadas por alguns líderes dentro do grupo. O principal elemento do grupo é a competição entre Casas. De acordo com as regras, descritas no perfil, cada participante deveria fazer parte de uma das quatro Casas de Hogwarts, integrar um grupo específico de sua Casa e jogar as atividades no grupo principal, obtendo ou perdendo pontos para sua Casa.

9 Tais *corpora* apresentaram diferenças, por exemplo, a maior frequência de curtidas dos belgas e a maior frequência de postagens dos brasileiros; e também semelhanças, como os formatos das interações (imagens, memes, textos, fotografias, entre outros).

Essas interações guiaram a produção do roteiro de entrevistas semiestruturadas com os participantes, contribuindo para a definição dos eixos temáticos gerais e das questões específicas para cada um dos participantes. Também serviram como “detonadoras” de conversas, pois levamos tais interações para os participantes visualizarem nas entrevistas. Selecionamos as interações com base nos tipos de conteúdos mais recorrentes na observação e conteúdos que haviam contado com interações em comum de diferentes participantes para entender melhor o que fazia parte da experiência de cada um e no que elas poderiam ter similaridades.

Além dessa seleção, para organizar o básico que deveria ser conversado com os participantes nas entrevistas semiestruturadas, foi construído um roteiro com sugestões de perguntas gerais e também específicas para cada participante. As perguntas gerais, que poderiam ser realizadas para todos, foram divididas em quatro eixos: (i) Perfil, (ii) Pesquisa, (iii) Harry Potter e (iv) Redes Sociais. O eixo de Perfil buscava ter mais informações a respeito do participante, sua história, atividades, rotina, de forma a entender melhor o contexto que formava sua experiência. O de Pesquisa buscava compreender suas motivações para participar da pesquisa. O de Harry Potter tentava saber mais sobre a história e características da relação da pessoa com a saga e, por último, o de Redes Sociais tinha como objetivo entender as práticas de uso das redes sociais pelos participantes, especialmente a partir das interações on-line em torno da saga, suas preferências de conteúdo e de acesso. As perguntas foram desenvolvidas tentando dar ênfase para a experiência dos participantes, o contexto no qual viviam, seus sentimentos em relação às interações que demonstraram nas redes¹⁰.

As entrevistas semiestruturadas com os participantes belgas ocorreram presencialmente, no período entre 13 e 22 de março de 2018. Já as dos participantes brasileiros ocorreram posteriormente a todo o processo de observação e entrevistas com os participantes belgas, tendo sido realizadas em um período de dez dias, entre os dias 11 e 20 de junho.

10 Apesar de contar com um roteiro, não necessariamente a entrevista deveria segui-lo rigorosamente como um questionário. Foi objetivo, nas entrevistas, ter uma conversa com os participantes e passear pelos eixos principais conforme os mesmos fossem dando as deixas para que determinadas perguntas fossem feitas.

Vale ressaltar que, dos dez participantes da Bélgica que participaram da observação on-line, dois não puderam comparecer às entrevistas, por isso, essas foram feitas somente com oito deste país.

Nas entrevistas com os participantes da Bélgica, presenciais e gravadas em áudio, após autorização verbal, mostrávamos aos participantes a tabela de observação com as suas interações, para que tivessem dimensão do que havia sido feito e coletado na pesquisa, e apresentávamos o roteiro de entrevista. Como vimos anteriormente, levamos também uma seleção das interações coletadas do participante, impressas, para que fossem utilizadas como detonadores da conversa. A entrevista começava, geralmente, pelo eixo de Perfil e seguia para questões relacionadas à sua relação com a saga e suas práticas nas redes sociais. Já com os participantes brasileiros, por conta da distância física, as entrevistas precisaram ser feitas integralmente on-line. As plataformas de contato foram escolhidas pelos próprios participantes, na ocasião do agendamento: WhatsApp (5), Messenger (3), Hangouts (1) e Discord (2).

O método escolhido para analisar as entrevistas semiestruturadas foi a *análise temática* (BRAUN; CLARKE, 2006). Em resumo, trata-se da procura de *padrões de significados* em dados de pesquisa qualitativa, os quais são chamados de *temas*. Um tema reúne e visibiliza aspectos em comum de recorrências e proximidades, depreendidos entre os dados coletados. Para identificar um tema, a chave é a relevância do que ele visibiliza em relação ao objetivo de pesquisa. Acreditamos que a escolha de tal método propiciou um olhar mais aprofundado sobre os dados, permitindo a visibilização de dimensões possíveis das interações e experiências dos nossos participantes em suas redes sociais.

Para dar início à análise temática das entrevistas semiestruturadas, começamos um processo de classificação de seus trechos em *códigos temáticos* que delimitassem qual assunto principal aquela parte específica tratava. Ao fim desse processo, chegamos ao número de 36 códigos temáticos que nos possibilitaram agrupar os trechos e, assim, comparar seus conteúdos, enxergar recorrências de sentidos, práticas, experiências, e evidenciar diferenças latentes entre os participantes de diferentes nacionalidades. A partir dos 36 códigos, foi possível realizar o agrupamento por sete temas que demonstrassem *as dimensões envolvidas*

nos processos de comunicação de nossos participantes: **1. A dimensão dos contextos** (códigos: Entretenimento, Dispositivos, Gosto – fantasia, Personalidade, Redes sociais, Rotina); **2. A dimensão dos sentimentos** (códigos: Admiração, Comoção, Esperança, Gosto, Humor, Identificação, Inspiração, Refúgio, Sentimentos ruins, Ternura); **3. A dimensão das relações** (códigos: Amizade, Compartilhamento de sentimentos, Família, Grupos, Namoro); **4. A dimensão das práticas** (códigos: Consumo, Fanworks, Eventos, Games, Materialidades, Materialidades – colecionismo, Materialidades – tatuagem); **5. A dimensão das temporalidades** (códigos: Conhecendo Harry Potter, Crescendo com Harry Potter, Ensinaamentos, Memórias, Sonhos); **6. A dimensão do ser fã** (código: Modos de ser fã); e **7. A dimensão das experiências** (códigos: Envolvimento, Experiência). Tais dimensões são consideradas os principais temas que emergiram da análise, revelando do que se constituem as interações e experiências envolvidas nos processos de comunicação dos participantes da pesquisa. Os temas são uma maneira de melhor observar essas dimensões, mas não são excludentes uns dos outros, na medida em podem se inter-relacionar e atuar em conjunto no que entendemos como processo de comunicação.

Contextos

Ao começarmos pelo código *Personalidade*, vimos que esta, nos participantes, é composta por múltiplos aspectos. Enquanto alguns são mais tímidos, outros são bem mais extrovertidos. Isso participa da definição do que praticam e como. Entretanto, existe uma *escolha* sobre como lidam com sua própria personalidade. É essa escolha, em meio a *Personalidade*, que vimos quando outros participantes destacaram seus modos de ser, principalmente a importância que davam para suas relações, fossem elas harmônicas ou conflituosas, e o rumo que dariam a suas vidas.

Certamente, nem só a *Personalidade* faz parte dessas escolhas, mas também o que os participantes fazem em seu dia a dia, os deveres que têm a cumprir e que constituem o código de *Rotina*. Com esse código, pudemos observar o quanto, apesar da mesma média de idade, houve uma diferença na distribuição de atividades diárias entre os participantes

belgas e os brasileiros. Enquanto os primeiros tiveram como principal subcódigo os *Estudos*; os brasileiros tiveram uma distribuição um pouco mais diversa de suas atividades.

No código de *Entretenimento*, pudemos conhecer um pouco mais das práticas de lazer procuradas pelos participantes e vimos o quanto a presença da mídia é marcante, com a convivência de diversos de seus suportes na busca por entretenimento. Os participantes dividem seu tempo livre em atividades como filmes, livros, televisão, redes sociais, *games*, música, entre outras atividades.

O código de *Gosto – fantasia* foi separado do código de *Gosto* pelo papel distinto que demonstrou ter para as interações e experiências com Harry Potter. O gênero fantástico foi recorrentemente citado tanto por belgas quanto por brasileiros como favorito, com diversos materiais, a exemplo de outras sagas, *games* e filmes, antecedendo ou se seguindo à experiência com Harry Potter. O apelo pelo fantástico, pelo mágico, demonstrou força entre os participantes, sendo que Harry Potter se agregou a esse gosto específico, ou abriu portas para que mais sagas do mesmo gênero viessem a fazer parte de suas vidas.

Sobre as *Redes sociais*, as mesmas são vistas principalmente como modo de conexão dos usuários com amigos, familiares e conteúdos dos quais eles gostam, com destaque para os memes, bastante citado tanto entre brasileiros quanto belgas. O uso das redes entre os participantes se mostrou diário, em poucos casos concentrado em um único período. Mesmo durante outras atividades, muitos permaneciam on-line, ainda que “como pano de fundo”. O uso do *smartphone* ou do celular foi bastante destacado em meio ao código de *Dispositivos*. Seu uso foi principalmente ligado ao lazer e ao acesso às redes sociais, pelo caráter móvel que permitia aos participantes o uso do mesmo em diferentes contextos, na universidade ou em casa, por exemplo.

Sentimentos

A *Admiração* foi destacada nas entrevistas, principalmente, por apenas um participante brasileiro, ao explicar os detalhes de uma sequência de postagens conectadas que realizou nos *Stories* do Instagram,

com curiosidades a respeito da saga Harry Potter. Neste caso, voltada para a autora da saga, J.K. Rowling, que o participante disse admirar por conta de sua criatividade no desenvolvimento da história. Houve dois trechos relacionados à Admiração entre os belgas, um também sobre J.K. Rowling e outro sobre uma usuária que havia postado a fotografia de sua tatuagem em grupo do Facebook. Tais trechos, apesar de mais voltados para a célebre figura da autora, demonstram uma personificação da admiração, mais do que a determinado produto ou objeto.

A *Comoção* foi um código presente somente na fala dos participantes brasileiros. Se manifestou entre os participantes de diferentes maneiras, como tristeza pela morte de determinado personagem ou alegria de ser selecionado em teste virtual para a Casa de sua preferência. Rever cenas, fazer descobertas sobre a saga e lembrar de bons momentos também foram apontados pelos participantes como despertadores da comoção, a qual expressa um profundo envolvimento com a saga. Na comoção, se relacionavam desde sonhos de consumo, até a identificação com aspectos muito pessoais da vida, como a maternidade.

Enquanto os aspectos acima tiveram presença principalmente entre os brasileiros, um foi reconhecido mais especificamente entre os belgas: a *Esperança*, quando compartilhavam o quanto a imaginação despertada pelo contato com a saga Harry Potter ajudava a acreditar na existência de um mundo melhor e que era possível fazer algo para que ele acontecesse. O contato com a saga, nesse caso, inspirou o que dois participantes belgas idealizavam como futuro.

O código de *Gosto* se mostrou um grande mobilizador de processos de comunicação. No caso dos belgas, foi um dos principais propulsores de suas práticas virtuais, pois despertava a iniciativa de interação para determinado conteúdo com o qual sentissem determinada afeição. Destacaram-se, dessa forma, o gosto pelo bom-humor, manifestado na expressiva interação com materiais que despertassem o riso, como memes ou *fanworks*, como desenhos e tirinhas.

Mesmo que para objetos diferentes, o gosto desperta práticas similares entre os que o sentem. Na busca pelo prazer, seja movido por amor, adoração ou afeição, são instigadas, inclusive, atividades vistas como não prazerosas em outros contextos. Estudar ou pesquisar, que

às vezes parecem atividades tão difíceis, se torna prazeroso quando se trata de pesquisar algo que se gosta, como Harry Potter, mesmo que dê trabalho. Foi também a partir do gosto que os brasileiros demonstraram sentir vontade de repetir determinadas práticas, bem como suas preferências por certos conteúdos.

Entre esses conteúdos, tiveram destaque os de *Humor*, reunidos em código de mesmo nome. Conteúdos que propunham a graça ou riso estiveram presentes em ambos os *corpora* coletados na observação on-line. E esse achar engraçado podia acontecer, como vimos entre os belgas, por sentimentos de familiaridade ou reconhecimento a determinado conteúdo nas redes. Estar em um mesmo espaço, no caso dessa nacionalidade, certamente contribui para o estabelecimento de um humor comum. Os brasileiros, que no quesito *Humor* demonstraram interesse por “coisas bobas” e memes nas redes, mostram que tal aspecto pode ser balizador da comunicação, tanto por despertar o interesse de quem se envolve com aquele conteúdo, quanto por quem o usa como estratégia comunicativa para estabelecer contato com os demais sujeitos. Outro código relacionado principalmente à percepção dos participantes em relação aos conteúdos que registraram suas interações nas redes foi a *Ternura*, presente principalmente entre os belgas e presente na interação com conteúdos considerados fofos, como figuras de bebês, animais domésticos ou representações de criaturas e personagens da saga.

A *Identificação* também esteve presente em relação ao reconhecimento de um fato, um personagem ou outros elementos da saga. Descobrir e afirmar tal *Identificação*, inclusive como *potterhead*, se mostrava uma descoberta e uma autoafirmação sobre quem se é. A *Inspiração* foi um sentimento mais ligado à saga para os participantes belgas, que deram destaque às mensagens e impactos de vida inspiradores presentes na história. Se inspirar, para os belgas, ajuda a querer ser algo, sair de seu próprio lugar. Presente na fala somente de uma brasileira, relacionada a somente uma rede social, o Behance, a *Inspiração*, nesse mesmo sentido, também podia se dar por meio de imagens e produtos relacionados a saga, os quais podem ajudar os sujeitos a querer sair de seus lugares próprios e ir para outros.

O acreditar em algo para além de si mesmo esteve presente no código de *Refúgio*. Para os belgas, acompanhar Harry Potter é acreditar que a existência de um lugar melhor, uma vida mais interessante, é possível, mesmo que as condições para isso na realidade sejam adversas. Por meio da saga, vimos nossos participantes procurando fugir de experiências ruins em suas vidas, encontrando nos livros e filmes lugares de conforto e segurança. Harry Potter, assim, ajudava a passar por dificuldades, o que também foi trazido pelos brasileiros. Mas, como destacou uma participante brasileira, tal refúgio não necessariamente é uma fuga. Ele também pode ser um retorno a um lugar de origem, que não deixou de existir dentro dos sujeitos. O aspecto de *Refúgio*, assim, além de escapismo, também pode ser o de lembrar-se de quem somos e o que queremos ser.

Por fim, destacamos que, por meio do código de *Sentimentos ruins*, evidenciamos que nem somente de interações consideradas positivas se conformam os processos de comunicação. Sentimentos como raiva também podem despertar a necessidade de se expressar e promover um momento de interação, nem que seja por meio da raiva em comum a determinado ponto. Da mesma forma que o desgosto, que, ao ser reconhecido como ponto em comum entre sujeitos, pode promover suas aproximações. O ódio também move interações, mobilizando interações até mesmo para rejeitar determinado sujeito. A tristeza, como outros sentimentos, também se compartilha nas interações em redes sociais. E, assim, vemos que nem só da concordância ou do prazer se constitui a comunicação dos participantes.

Relações

Em *Amizade*, tivemos um dos mais expressivos códigos de nossa análise, reunindo 99 trechos com esse teor na fala de nossos entrevistados. Por meio desses trechos, percebemos como a saga Harry Potter, enquanto produto cultural midiático, de fato pode atuar como ponto em comum que conecta pessoas ao seu redor. Ao redor de Harry Potter, vimos diversas maneiras de se configurarem relações de amizade. Muitos participantes relataram ter tido a oportunidade de conhecer pessoas e constituir amizades com elas. Ao ter Harry Potter como parte de suas experiências, tal objeto podia ser utilizado como assunto na hora de

conhecer alguém, ter algo para se conversar e, assim, talvez fazer um amigo. Vimos como Harry Potter acaba se constituindo como marcador social, que tanto distingue aquele que é envolvido, como atua na identificação de demais pessoas envolvidas, assim, podendo uni-las.

O papel de grupos de amigos foi bastante presente na fala dos participantes. Tanto que, ao participar de grupos relacionados a Harry Potter, amizades construídas em meio a esses grupos passaram a adquirir uma importância maior do que a própria saga para a manutenção do envolvimento desses participantes com Harry Potter. As amizades a partir de Harry Potter são vistas como *herança* do contato com a saga e fazem parte de experiências e recordações marcantes dos participantes da pesquisa. A formação de grupos passa a ser uma estratégia para a manutenção de amizades e desse ambiente de interação que se desenvolve tendo a saga como catalisadora.

As diferentes manifestações da tendência humana de se *agrupar* foram reunidas no código *Grupos*, no qual vimos os participantes falarem dos grupos dos quais participam ou participaram, como a associação belga de fãs, Belgian Potterheads, e seus grupos virtuais no Facebook; o grupo de WhatsApp RPG Secreto Mundo de Hogwarts, do qual duas participantes brasileiras são integrantes e os quatro fã-clubes paraenses que cruzaram as histórias do restante de participantes do Brasil: FC HP Belém, Observatório Potter, FC HP Castanhal e Support Potter. A existência de produtos culturais como Harry Potter promove a formação dessas comunidades, agregando pessoas com interesses comuns em diferentes tipos de grupos, sejam grandes ou pequenos, off-line, virtuais ou ambos, já que dificilmente há essa separação no contexto de midiatização que vivemos. Nessas comunidades, são congregadas uma variedade de experiências, que permitem aos sujeitos encontrarem pessoas com as quais possam interagir, mesmo de gerações e perfis diferentes. Isso foi algo também destacado pelos brasileiros, que nos mostraram que o amor por Harry Potter pode crescer a partir da participação em grupos e nos círculos de amizade que deles se originam. Foram principalmente os brasileiros que nos mostraram as variedades de tipos de grupos que podem ser feitos, a exemplo dos fã-clubes que conhecemos, que nasceram, mudaram, pausaram e/ou permaneceram nos retalhos de histórias contadas

pelos participantes. Esses grupos passavam a ser um *point* de encontro, um *hobby* e também uma família, até mesmo com brigas, como no caso do fã-clubes Support Potter, que divide seus membros pelas Casas e, por meio disso, também promove interação, harmoniosa ou não.

Ao falar em *Família*, não podemos deixar de ressaltar o papel que esse elemento possui nas experiências dos participantes. O apoio ou reprovação do contexto familiar ao gosto pela saga Harry Potter pode não interferir totalmente se o participante vai deixar ou não de gostar e se envolver com a saga, mas as interações tecidas nesse contexto ficam marcadas na experiência de quem as vive. Entre os belgas, os participantes destacaram o papel dos familiares no incentivo à leitura, na apresentação da saga quando ainda eram crianças e nas atividades relacionadas a Harry Potter realizadas com esses familiares. Membros de uma mesma família, ao se envolverem juntos com Harry Potter, passaram a partilhar de um ponto em comum e o envolvimento dos pais foi bastante importante na vida dos filhos. A família, apesar dos possíveis pesares, ainda é um ambiente fundamental entre as relações de nossos entrevistados, que em breve poderão estar constituindo as suas próprias, como nos mostra o código de *Namoro*. Por conta de Harry Potter, era possível conhecer o futuro namorado e/ou partilhar com ele(a), experiências relacionadas à saga.

Nessas diferentes relações, podemos perceber como o outro está sempre na mente dos sujeitos e é considerado por eles para que tomem iniciativas de interação. Seja para exibir algo e fazer ciúme, seja por brincadeira, como vimos nos diferentes subcódigos de *Compartilhamento de sentimentos*, existe uma necessidade humana de se expressar. Vemos tanto em experiências de participantes brasileiros quanto belgas, o quanto sentimentos pessoais estão envolvidos nesses compartilhamentos.

Práticas

Ao nos perguntarmos o que efetivamente os participantes da pesquisa *fazem* em seus processos de comunicação, reunimos sob o tema da *dimensão das práticas*, códigos que pudessem auxiliar nesse entendimento. Primeiramente: eles consomem. Mesmo acreditando que o

consumo é um processo que vá além da comercialização de mercadorias, as atividades de compra foram um aspecto que reunimos no código de *Consumo*, por ter sido algo recorrentemente destacado pelos participantes enquanto prática, seja ao se demonstrar preocupação em relação ao que e como se consome, a exemplo dos belgas, ou pela importância que tal prática foi colocada pelas falas dos brasileiros. Adquirir produtos relacionados à saga Harry Potter demonstrou ser um ato de significativa importância para esses últimos, diretamente relacionada a sentimentos como a felicidade, mesmo acompanhada do gastar dinheiro. Por meio da quantidade de itens consumidos, os brasileiros demonstravam o seu nível de envolvimento com a saga e, quando esse envolvimento deixava de ser tão forte como antes, o desejo de consumo ainda permanecia.

O ato de consumir mercadorias aponta mais diretamente para o papel que as *Materialidades* demonstraram ter em nossa pesquisa. Objetos, roupas, produtos, presentes... todos esses itens de natureza *material* foram considerados sob este código. E, mesmo que não as estejamos encarando como promotoras, por si mesmas, de experiências, tais materialidades são envolvidas pelas interações dos sujeitos, tendo diversos significados (de *Apego*, *Aproximação* ou *Distinção*). Por meio do depoimento dos belgas, destacamos as materialidades como meios que ajudam os sujeitos a reconhecer quem também gosta de Harry Potter e, assim, favorecer o aprofundamento da comunicação. Para os brasileiros, a materialidade emergiu como catalisadora de sentimentos de felicidade através do ter algo, pegar em alguma coisa que antes era presente só por meio da imaginação ao ler os livros ou pela visualização ao assistir os filmes. Adquirir determinadas materialidades relacionadas à saga era, também, a realização de um sonho, materialização de um sentimento. Por meio de vestimentas relacionadas à Harry Potter, é possível afirmar quem o sujeito é, demarcar de qual grupo participa, manter vivas as recordações de momentos com a saga, bem como os sentimentos sobre ela e o contato com aqueles que também são envolvidos.

O consumo das materialidades veio, assim, acompanhado pela prática do colecionismo, reunida sobre o código *Materialidades – colecionismo*. Os brasileiros, em especial, destacaram o valor financeiro investido nessas coleções e a frustração quando o dinheiro não era suficiente para

realizar todos os seus desejos de consumo e colecionismo. Colecionar tais objetos se mostrou, para os participantes, uma maneira de representar e expor o interesse pela saga, seja ao outro ou a si mesmo, pois, rodear-se de objetos podia despertar sentimentos bons, ativando memórias do significado da Harry Potter na vida daqueles sujeitos.

Além de marcado por meio de objetos, o sentimento pela saga Harry Potter também podia ser marcado na pele dos participantes por meio da tatuagem. No código *Materialidades – tatuagem*, reunimos a descrição que alguns entrevistados fizeram sobre suas próprias tatuagens ou o apelo que tal marca tinha para eles. A tatuagem foi vista pelos participantes como digna tanto de admiração quanto de exibição. Marcar Harry Potter na própria pele podia ser, como no caso dos belgas, uma fonte de inspiração e também de significado. Tal significado, como demonstrado pelos brasileiros, perpassava a escolha do símbolo a ser tatuado, o qual podia ser adaptado e reconfigurado para criar um sentido particular, único, que confirmasse o amor sentido pela saga. O desejo de ter uma tatuagem também foi citado por aqueles que ainda não a tinham.

A produção de algo próprio em meio às possibilidades oferecidas pelas produções de uma saga midiática como Harry Potter é típica da prática do *fandom* e caracteriza, aqui, o que reunimos no código de *Fanworks*. Produzir um *fanwork*, para os belgas, era fazer algo para além do que é dado pela saga. Um exemplo disso eram as notícias e discussões que circulavam em grupos como os dos Belgian Potterheads no Facebook, nem todas oriundas de fontes oficiais. A variedade de *fanworks* vai desde a prática do *cosplay* até o criar histórias na própria cabeça. Vemos, nessas produções, uma relação estreita com o consumo e também atestamos seu apelo interacional na medida em que, por meio delas, era possível, por exemplo, conhecer pessoas. *Fanworks* como desenhos, montagens, entre outros, que despertavam atenção dos participantes belgas nos grupos. Em relação aos brasileiros, vimos o *fanwork* como uma possibilidade de fazer por si mesmo, realizando sonhos de consumo que nem sempre estão facilmente disponíveis, como ter uma varinha de Harry Potter. Entre a variedade de *fanworks* que os brasileiros acrescentaram aos identificados entre os belgas, estão as especulações

a respeito do futuro da saga e de seus *spin-offs*, até mesmo a produção de itens de alimentação e artesanato relacionados a saga e colocados à venda.

Como penúltimo código desse tema, temos a prática de comparecer e produzir *Eventos* de pequeno, médio ou grande porte. A principal motivação para essa prática seria a promoção de encontros e uma estratégia para a manutenção de grupos, realizando atividades com os membros e possibilitando atmosferas familiares e amigáveis. Eventos de grande porte foram apontados como espaços bastante frequentados pelos participantes belgas, em especial pelo grupo Belgian Potterheads, que costuma ter *stands* próprios em feiras e convenções de fãs, nos quais, tradicionalmente, promovem a reunião dos membros para registro de uma foto do grupo, com todos que comparecerem, marcando assim, a presença da associação de fãs nesses espaços. A organização de eventos menores, como a festa na qual tivemos contato com o grupo, também está entre as atividades dos belgas, sendo nesses eventos que os membros se reencontram, se reconhecem, ou conhecem novos integrantes. Basicamente, os fã-clubes citados pelos participantes brasileiros tinham os eventos como espaço de interação, isso porque podemos considerar como eventos as reuniões semanais nas quais os membros se encontravam, as idas a pré-estreias dos filmes, debates em livrarias, festas, entre outros. Um dos casos que chama atenção é o do fã-clubes FC HP Castanhal, formado por membros que moravam longe da capital do estado do Pará, Belém, e que promovia a reunião de fãs de diversos municípios mais próximos do interior. Assim, vemos os eventos como convites para sair do lugar de origem e movimentar-se na busca pela interação com outros sujeitos.

Por último, destacamos o potencial comunicacional dos *Games*, código recorrente nas falas dos entrevistados, se referindo a práticas de jogar e/ou brincar em diversos suportes. Entre os *games* destacados pelos belgas estiveram: *videogames*, jogos on-line, RPG's, jogos de tabuleiro e até mesmo o "Quadribol de Trouxas", praticado por uma das participantes belgas. Vimos que tais jogos eram utilizados não só para distração e entretenimento, como também para a aproximação entre membros dos grupos e suas dinâmicas particulares. No caso dos brasileiros, os jogos off-line eram muito presentes nas reuniões e eventos que

os fã-clubes produziam, tendo sido mencionados: gincanas, duelo bruxo, quizz, Torneio Tribruxo, distribuição de brindes, entre outras adaptações de fãs aos elementos da saga. A configuração do grupo S.M.H no WhatsApp, apesar de ser uma forma de grupo, também pode ser entendida como *game*, na medida em que os mesmos veem a si mesmo como um RPG, possuindo diversas atividades internas. Outro jogo bastante citado, mesmo que não por vários participantes, foi o Hogwarts Mystery para uso em *smartphones*. Apesar de parecer não ter agradado tanto, os participantes brasileiros decidiram insistir em seu uso e divulgar seus resultados, sejam de vitórias ou derrotas, em suas redes sociais.

Temporalidades

Em *Conhecendo Harry Potter*, vimos que as formas com que os participantes de diferentes nacionalidades conheceram Harry Potter foi uma das principais diferenças identificadas entre eles. Os participantes belgas conheceram os livros antes dos filmes, tendo-os recebido como presentes dos pais ou outros parentes, como incentivo à leitura. Ambientes formais como o contexto escolar e bibliotecas, também foram citados. Já no caso dos brasileiros, os participantes tiveram seu primeiro contato com a saga principalmente através dos filmes, com destaque para a exibição dos mesmos por meio da televisão, no caso de alguns, da TV aberta, especificamente na emissora Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), em sessões que ocorriam tarde da noite. A única participante brasileira que conheceu o livro primeiro que os filmes, só o fez porque ganhou a edição em inglês de um tio, o que a aproxima das experiências dos belgas.

Em relação ao *Crescendo com Harry Potter*, a presença de Harry Potter na vida dos participantes tanto pode acompanhá-los ao longo de seu crescimento, como mudar de papel e intensidade, perdendo espaço para outros elementos, conforme o participante for amadurecendo. Por meio dos belgas, vimos exemplos de participantes que cresceram junto com o personagem, tendo acompanhado suas aventuras conforme as mesmas se adensavam volume após volume da saga. E, assim, Harry Potter passava a fazer parte desse crescimento, contribuindo com aprendizados que ficaram para a vida. Uma das participantes indicou fazer

parte de uma “Geração Harry Potter”, de pessoas que puderam crescer junto com o personagem e que, hoje, enquanto a saga passa dos 20 anos de existência, podem ver a mesma renascer por meio dos *spin-offs* e outras iniciativas, enquanto se planejam não só para receber os novos fãs, como também a promover o amor por Harry Potter entre futuros filhos. Entre os aspectos do crescimento que contribuíram para que as experiências com Harry Potter dos participantes brasileiros tenham mudado, esteve a maior presença do trabalho, diminuindo o tempo livre. Mas, mesmo assim, os participantes destacaram o papel que Harry Potter continuou a ter nesse amadurecimento e crescimento, nos quais os participantes mudam de opiniões, papéis, formam seu caráter e projetam seu futuro em relação à saga, esperando que o amor por ela só cresça e que possam, ainda que idosos, continuar gostando dela.

São essas lições de vida que a saga promove aos participantes e que foram categorizadas como *Ensinos*. Sejam de vida, profissionais, ou extras, a saga possui um impacto formador na vida de quem a acompanha. O trabalho em *fanworks* ou organização de fã-clubes mostrou ter um impacto positivo na futura carreira profissional de participantes da Bélgica e do Brasil. Porém, os principais ensinamentos foram aqueles que ficaram para a vida, vindos das lições que os livros passam e que ajudam na formação da visão de mundo dos participantes. As *Memórias* dos participantes atuam promovendo sentimentos de nostalgia, encarados por eles como positivos. Memórias com Harry Potter foram vistas como recordações boas de se ter, que marcaram a experiência dos participantes. A saudade do que se viveu acompanha os participantes brasileiros.

Saindo um pouco do passado e projetando o futuro, vemos que os participantes ainda nutrem *Sonhos* relacionados à saga. No caso dos brasileiros, tais sonhos estão diretamente relacionados a seus desejos de consumo e tiveram como principais representantes viagens para locações relacionadas à história, como a Inglaterra, para conhecer os cenários dos filmes, ou aos parques temáticos da saga nos Estados Unidos. Vimos que lembranças podem acompanhar os participantes para um futuro que os mesmos ainda estão construindo.

Modos de ser fã

Ao darmos início a nossa pesquisa, nos perguntávamos se os sujeitos com os quais falaríamos poderiam ou não ser classificados como fãs. Deixamos tal questão para ser respondida pelos próprios participantes, para saber como eles mesmos se definiriam perante esse conceito. Reunimos tais definições sob o código *Modos de ser fã* que, sozinho, constitui a *dimensão do ser fã*, já que acreditamos que esta se trata, na verdade, de uma dimensão específica em meio ao processo comunicacional dos sujeitos que entrevistamos. Presenciamos entre nossos participantes, especialmente os belgas, uma constante categorização de níveis de envolvimento que definiriam o ser ou não ser fã, principalmente ao comparar a própria experiência com a de outros, mensurando o que seria de maior ou de menor envolvimento. Interesses e características parecidos foram vistos pelos belgas como aspectos importantes para essa definição, mas, ao comparar a experiência atual com experiências passadas ou de outros, muitos afirmaram já não serem tão fãs quanto antigamente ou não tão fãs quanto outros. Entretanto, o fato de ser fã foi apontado como fator de aproximação entre pessoas que assim se autodefinem. Entre os brasileiros, a definição como fã foi muito mais explícita, considerando obviamente que, com essa nacionalidade, tentamos fazer claramente a pergunta nas entrevistas se o participante se considerava como fã. Entretanto, a efusividade das respostas não nega a importância que tal definição tem para os entrevistados. Nas falas dos brasileiros, percebemos o consumo como uma das características distintivas do ser fã, bem como a paixão ou até mesmo a “loucura” pela saga. Em alguns casos, mesmo não se considerando mais tão fã, o participante declarou que o sentimento permanecia o mesmo e definiu a sua não classificação nessa categoria por conta de suas práticas e hábitos de consumo em relação à saga. No caso dos brasileiros, tivemos a ocorrência de um participante se declarando como “mais que fã”, apresentando um envolvimento que, para o entrevistado, extrapola as categorias já postas.

Como tratado pelo autor Hills em entrevista (HILLS; GRECO, 2015), ainda não há uma definição clara do que poderia ser um “não-fã”, embora haja categorizações do envolvimento de sujeitos com produtos da mídia por meio de conceitos como fã, espectador ou audiência, entre

os quais existem gradações. Uma pessoa que não se considere fã pode ter envolvimento e práticas muito semelhantes a quem assim se define. Se o envolvimento emocional for o que define um fã, qual seria o nível necessário, se este for mensurável, para alcançar tal categoria? Acreditamos que as características que definem o conceito de fã podem estar presentes na vida de grande parte dos sujeitos, atuando no estabelecimento de processos comunicacionais com produtos e outros sujeitos que os rodeiam, sendo, assim, uma dimensão constituinte da experiência comunicacional contemporânea e midiaticizada.

Experiências

O *Envolvimento* é uma categoria intangível de nosso *corpus*, entretanto, marcante, na medida em que foi identificada quando os participantes tentaram expressar em palavras o tamanho do papel de Harry Potter em suas vidas, o que faziam pela saga e o que a saga fazia por eles. No caso dos belgas, Harry Potter aparece como constituinte de quem os participantes são, sendo parte de seu presente, de suas infâncias, de suas juventudes ou, ainda, que será sempre parte deles. Tal envolvimento, além de expresso por emoções, também fica expresso por algumas práticas particulares, como reler os livros todos os anos e descobrir coisas novas, ou reassistir os filmes e sentir sempre a mesma emoção. Esses foram alguns dos traços de envolvimento ressaltados pelos brasileiros, que destacaram sentimentos como amor, gratidão e motivação para expressar o que sentem por Harry Potter.

Apesar de ser parte de seu dia a dia, alguns veem Harry Potter mais do que somente uma saga, mas como algo vivo que estará para sempre presente em seus corações, seja por recordações do passado ou por projeções de futuro, de formas mais, menos ou igualmente intensas de como costumavam ser. Com Harry Potter podiam se desenvolver experiências gerais, como as do dia a dia, ou experiências marcantes, essas, mais do que marcadas pelas dimensões que aqui trabalhamos, possuem um aspecto de *transformação* na vida do participante. Harry Potter, em certos momentos, ao marcar a vida de uma pessoa, a transforma, transformando o mundo a sua volta também, em uma grande experiência

compartilhada por pessoas de diferentes lugares do mundo. As experiências dos participantes envolvem os contextos, os sentimentos, as práticas, as memórias, as relações, e as características de quem o participante é, ou seja, representam a congregação das diferentes dimensões que aqui tratamos.

Por meio da análise temática das entrevistas, encontramos sete temas que nos revelaram sete dimensões dos processos de comunicação dos participantes: *os contextos, os sentimentos, as relações, as práticas, as temporalidades, o ser fã e as experiências*. Dessa forma, a saga Harry Potter nos mostrou que não podemos encarar a comunicação como algo restrito a um só momento ou a um só fator. A comunicação é um processo de globalidade que envolve, como vimos, mais de uma dimensão (não somente as que definimos). Envolve os contextos nos quais vivemos, os objetos que nos rodeiam e que utilizamos, nossos sentimentos, as interações que estabelecemos e as experiências que vivemos. Por isso, podemos afirmar que nossa análise não nos trouxe somente interações ou experiências específicas, mas sim, que cada conjunção de interações e experiências, de cada participante, conformam processos de comunicação.

A partir da comparação entre esses processos é que se revelam, a nós, diferenças contextuais entre os dois países que foram campo de pesquisa, a exemplo dos modos com os quais os participantes de cada nacionalidade conheceram a saga e como os sujeitos, mesmo estando dentro da mesma faixa etária, possuíam rotinas e responsabilidades diferentes, o que certamente tem papel fundamental nos modos como interagem e experienciam algo.

Entretanto, vemos que, por mais diferentes que tais contextos e rotinas possam ser, as duas diferentes nacionalidades se encontram nos sentimentos que nutrem por algo e na vontade de interação que possuem a partir desses sentimentos. Harry Potter, para os nossos participantes, é elemento integrante de suas vidas, entrelaçado entre suas relações, determinante de suas histórias, parte fundamental de suas lembranças, constituinte de quem são, não estando acima ou abaixo de outros aspectos, mas formando, junto com eles, o que entendemos como ser.

Referências

AMARAL, Adriana; SOUZA, Rosana Vieira; MONTEIRO, Camila. “De westeros no #vemprarua à shippagem do beijo gay na TV brasileira”. *Ativismo de fãs: conceitos, resistências e práticas na cultura digital. Galáxia*, São Paulo, n. 29, p. 141-154, jun. 2015.

BLANDFORD, Ann; FURNISS, Dominc; MAKRI, Sthephann. *Qualitative HCI Research: going behind the scenes*. Morgan & Claypool Publishers, 2016. 116p.

BRAGA, José Luiz. Experiência estética & mediatização. *In: LEAL, Bruno Souza; GUIMARÃES, César; MENDONÇA, Carlos Camargos (org.). Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BRAGA, José Luiz. Constituição do Campo da Comunicação. *Verso e Reverso*, v. XXV, n. 58, jan./abr. 2011.

BRAGA, José Luiz. Dispositivos interacionais. *In: BRAGA, José Luiz; CALAZANS; Regina G.; RABELO, Leon et al. Matrizes Interacionais – A comunicação constrói a sociedade*. Campina Grande: EDUEPB, 2017.

BRAUN, Virginia; CLARKE, Victoria. Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, v. 3, n. 2, p. 77-101, 2006. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>. Acesso em: 2 jun. 2018.

CARDOSO FILHO, Jorge. Situação, mediações e materialidades: dimensões da experiência estética. *In: Anais... XX Encontro da Compós*. Rio Grande do Sul, 2011.

CARDOSO FILHO, Jorge. Uma matriz comunicacional da sensibilidade. *In: MENDONÇA, Carlos Camargos; DUARTE, Eduardo; CARDOSO FILHO, Jorge (org.). Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016.

COSTA, Sarah Moralejo da. *Fanworks de fanworks: a rede de produção dos fãs*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação. Porto Alegre: 2018.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUARTE, Eduardo. A experiência estética pública na construção do cotidiano e seus acontecimentos. *In: FRANÇA, Vera Regina Veiga; OLIVEIRA, Luciana de (org.). Acontecimento: reverberações*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

DUARTE, Eduardo. Um estatuto científico para a experiência sensível. In: PICADO, Benjamin; MENDONÇA, Carlos Camargos; CARDOSO FILHO, Jorge (org.). *Experiência estética e performance*. Salvador: EDUFBA, 2014.

FRANÇA, Vera Regina Veiga; SIMÕES, Paula G. A Escola de Chicago. In: CITELLI, Adilson; BERGER, Christa; BACCEGA, Maria Aparecida; LOPES, Maria Immacolata V. de; FRANÇA, Vera Regina Veiga (org.). *Dicionário de comunicação: escolas, teorias e autores*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

FRANÇA, Vera Regina Veiga; SIMÕES, Paula G. *Curso básico de teorias da comunicação*. 1a. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. Quéré: dos modelos de comunicação. *Revista Fronteiras*, São Leopoldo, v. 5, n. 2, 2003.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. Interações comunicativas: a matriz conceitual de G. H. Mead. In: PRIMO, Alex et al. (org.). *Comunicação e interações*. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 71-91.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. O objeto e a pesquisa em Comunicação: uma abordagem relacional. In: MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolata V. (org.). *Pesquisa em Comunicação: metodologias e práticas acadêmicas*. Porto Alegre: EDIPUCRS - Editora Universitária da PUC-RS, 2016a. p. 153-174.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. Partilhando experiências: a atração e o desafio da comunicação. In: LOPES, Maria Immacolata V. (org.). *Epistemologia da comunicação no Brasil: trajetórias autorreflexivas*. São Paulo: ECA-USP, 2016b. p. 209-224.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. Discutindo o modelo praxiológico da comunicação: controvérsias e desafios da análise comunicacional. In: FRANÇA, Vera Regina Veiga; SIMÕES, Paula (org.). *O modelo praxiológico e os desafios da pesquisa em comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2018.

HILLS, Matt; GREGO, Clarice. O fandom como objeto e os objetos do fandom. *Matrizes*. v. 9, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v9i1p147-163>. Acesso em: 22 ago. 2018.

HINE, Christine. *Virtual ethnography*. London: Sage, 2000. 179p.

HINE, Christine. *Ethnography for the internet: embedded, embodied and everyday*. Huntingdon: Bloomsbury Publishing, 2015.

MARQUES, Angela Cristina Salgueiro; MARTINO, Luís Mauro Sá. A comunicação, o comum e a alteridade: para uma epistemologia da experiência estética.

Logos, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 31-43, 2015. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/19600>. Acesso em: 6 mar. 2017.

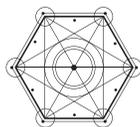
MARTINO, Luís Mauro Sá. Aproximações entre estética e comunicação: aberturas possíveis e diálogos entre os conceitos. *Intexto*, Porto Alegre, UFRGS, n. 36, p. 14-29, maio/ago. 2016.

RECUERO, Raquel. Redes sociais. In: CITELLI, Adilson; BERGER, Christa; BACCEGA, Maria Aparecida; LOPES, Maria Immacolata V. de; FRANÇA, Vera Regina Veiga (org.). *Dicionário de Comunicação: escolas, teorias e autores*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

RECUERO, Raquel. *Introdução a análise de redes sociais on-line*. Salvador: EDUFBA, 2017.

SCHWANDT, Thomas A. *The Sage dictionary of qualitative inquiry*. 3. ed. Los Angeles: Sage Publications, 2007. 322p.

SIMÕES, Paula Guimarães. A centralidade da experiência na constituição das representações: contribuições interdisciplinares para o campo da comunicação. *E-compós*, Brasília, v. 13, n. 1, p. 1-17, 2010.



A saga *Harry Potter* enquanto fármaco: remédio ou veneno para leitores em contexto de depressão?

Ana Cristina Henriques Nunes

A saga *Harry Potter*: remédio, veneno ou remédio e veneno?!

“Os leitores extraem dos livros, consoante o seu caráter, a exemplo da abelha ou da aranha que, do suco das flores retiram, uma o mel, a outra o seu veneno.”

(Friedrich Nietzsche)²

Em 2015, um grupo de fãs de *Harry Potter* (1997-2007) desenvolveu a iniciativa “Potter It Forward”. Esse movimento, divulgado no site Mugglenet, motivou diversos leitores da série a deixarem recados escondidos em volumes da saga em bibliotecas e livrarias ao redor do mundo,

- 1 Este artigo está relacionado á pesquisa de Iniciação Científica, intitulada “A literatura fantástica enquanto fármaco: remédio ou veneno para os leitores que se consideram em contexto de depressão?”, desenvolvida em 2018, sob orientação da Profa. Andrea Saad Hossne (DTLLC – FFLCH – USP). O trabalho também está vinculado ao Grupo de Pesquisa cadastrado no CNPq “Leitores e Leituras na Contemporaneidade”.
- 2 NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução Paulo C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

nos quais eles explicavam a importância que o mundo criado por J.K. Rowling havia tido na vida deles, além de motivos pelos quais outras pessoas deveriam ler os livros escritos pela escritora britânica. Segundo a mensagem que foi deixada no site, o grupo (#POTTERITFORWARD, 2015, on-line) desejava que a primeira geração “Potter” transmitisse “um pouco da magia que todos nós sentimos na primeira vez que lemos Harry Potter” e que, por conseguinte, “a próxima geração descobrisse essa mesma magia durante a própria jornada através das páginas” da saga do menino bruxo.

Através da colaboração de diversos fãs anônimos, que publicaram fotos de suas mensagens em redes sociais, como Twitter e Instagram, pudemos identificar que muitos leitores da série utilizavam o universo fantástico como um meio de fuga e/ou de superação dos problemas reais. Isso ficou evidente, por exemplo, no bilhete³ “The world of Harry Potter saved me during my darkest hours. Use this to scape reality to let your imagination free. Never forget that you are amazing”; e na mensagem⁴ “Harry Potter reminds me that we all have the power to defeat dementors with some help from our friends and one happy thought”.

A partir dos depoimentos desses fãs, que comumente relatavam a importância da série na luta contra seus *dementadores* ou a ajuda que ela proporcionava para fugirem deles, ficou clara a existência de um tipo de leitura específica exercida por esse grupo particular de indivíduos. Nesse sentido, tomando essas mensagens como base para a elaboração da nossa pesquisa, decidimos construir uma investigação acerca da esfera que compreende leitores de literatura fantástica ou de fantasia que se consideram em diferentes contextos de depressão, numa gama que vai da autopercepção de um estado considerado depressivo ao estabelecimento de diagnóstico por um profissional da saúde, buscando, assim, obter uma melhor reflexão acerca dos papéis que essa literatura poderia exercer na vida desses indivíduos.

3 “O mundo de Harry Potter me salvou durante meus momentos mais sombrios. Use este livro para escapar da realidade e libertar sua imaginação. Nunca se esqueça de que você é incrível!” (#POTTERITFORWARD, tradução própria).

4 “Harry Potter faz com que eu me lembre que nós todos temos o poder para derrotar Dementadores com a ajuda dos nossos amigos e um pensamento feliz” (#POTTERITFORWRD, tradução própria).

Antes de dar continuidade a esse assunto, porém, considero importante salientar que o conteúdo deste artigo é apenas uma pequena parte da pesquisa de Iniciação Científica⁵ supracitada, que foi desenvolvida ao longo de 01 ano (09/2018 a 09/2019), e na qual foi investigada exatamente essa relação entre leitores em contexto de depressão e a leitura de obras literárias tomadas como *phármakon*⁶.

Em seu texto *A leitura como função terapêutica: Biblioterapia*, a estudiosa brasileira Clarice Fortkamp Caldin apresenta pensamentos que se alinham à visão de vários pesquisadores de que, a partir de um texto literário, o leitor é capaz de estabelecer um envolvimento com uma personagem e, nessa perspectiva, ao compartilhar as dores, medos e ansios desta, torna-se possível a ele certa libertação e alívio emocional.

Na *Poética* (1992, p. 37) de Aristóteles, encontra-se a apresentação da noção de catarse, vinculada a essa concepção partilhada por Caldin. Segundo o pensador grego (1992, p. 37), a tragédia, sendo uma arte catártica, constitui-se na “imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama]” que “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. Na concepção do filósofo, a catarse, por meio da arte trágica, atua sobre a alma dos espectadores permitindo-lhes sentirem as paixões representadas e, nesse sentido, ao libertarem-se destas, estes indivíduos podem atingir um estado de “purificação”. Caldin (2001, p. 38), por sua vez, afirma que a “catarse pode ser entendida como pacificação, serenidade e alívio das emoções”. Já Müller (*apud* CALDIN, 2005, p. 14) discorre que:

[...] a catarse é o que permite-nos a transferência de nossos conflitos morais e afetivos às personagens. Dessa forma, poderíamos enfim enfrentá-los, por se tratar de conflitos não diretamente nossos. Enquanto efeito, ou função indireta, a catarse

5 É importante ressaltar que, durante nossa pesquisa, foram observados também leitores de outras obras, como, por exemplo, as de J.R.R. Tolkien, sempre partindo, porém, de depoimentos espontâneos na internet. Neste artigo, entretanto, nosso recorte tratará apenas de *Harry Potter*.

6 As questões trabalhadas em nossa pesquisa tanto podem se vincular a estudos de teoria literária e de recepção/teorias da leitura quanto a uma linha relativamente nova de estudos, isto é, a biblioterapia.

é a relativização da intensidade de nossos conflitos, ou a moderação dos mesmos. De modo que se pode genericamente falar da catarse como uma moderação dos nossos sentimentos (de temor) por meio da representação desses sentimentos junto a uma personagem (porque nos compadecemos). O efeito catártico seria a sublimação, em que a transferência dos sofrimentos da pessoa para a personagem ocasionaria um alívio. Assim, ver o nosso sofrimento no outro conduziria à paz. Como não conseguimos ver a nossa verdade, vemos a verdade no herói trágico. Isto causaria um efeito de suspensão, de purificação, de eliminação dos sentimentos, porque poder-se-ia lidar com os mesmos na personagem⁷.

Assim, no domínio estritamente literário, uma hipótese, quando se observa o contexto contemporâneo, é a de que livros como os da série *Harry Potter* (1997-2007), possam ter uma função equivalente à da tragédia grega, servindo como meio de exteriorização e suplantação de conflitos internos. Embora a catarse seja possível na arte em geral, a tragédia grega, ao retratar de maneira singular as emoções, desejos e conflitos humanos, lida com seu público de modo muito mais efetivo, ensinando-os, assim, a enfrentar as dificuldades da existência. A saga do menino bruxo, nesse sentido, através do contato que propicia entre o universo fantástico e seus leitores, também questiona, de modo ímpar, a nossa própria realidade, bem como nossos anseios, conflitos e medos.

Permitindo o viajar por universos diferentes, a saga do menino bruxo, ao possibilitar o adentrar numa realidade paralela e num espaço de imersão ou evasão, parece conseguir proporcionar aos seus leitores um espaço singular, no qual eles conseguem, através de uma identificação com locais, situações, e personagens, estabelecerem uma ponte com as experiências, conflitos e sentimentos que já vivenciaram na vida real. Isso talvez ocorra, pois, como argumenta Umberto Eco (2003, p. 21), em sua obra *Sobre a literatura*, “qualquer que seja a história que estejam contando, contam, também, a nossa e por isso nós as lemos e as amamos”.

7 Convém ressaltar que tanto os autores mencionados anteriormente, quanto a pesquisa, lidam com o conceito de catarse no âmbito literário, sem adentrar nos domínios da Psicologia e da Psicanálise, que retomam o conceito abordado na pesquisa e o desenvolvem de maneira própria.

Em seu livro *A Literatura em Perigo*, Tvetzan Todorov (2017, p. 76) argumenta que a literatura, como um mecanismo que trabalha nosso espaço interior, é capaz também de proporcionar uma condição de aceitação das problemáticas que nos envolvem, pois, segundo o escritor, ela pode:

nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro.

As histórias presentes no universo de *Harry Potter*, dessa maneira, proporcionam aos leitores a oportunidade de construção de um diálogo entre o mundo onírico dessa narrativa e suas vidas reais. A presença de questões como o trauma da perda, sofrimentos causados pela rejeição, o sentimento de inferioridade e as dificuldades de enfrentamento e superação de padrões impostos, permitiriam aos indivíduos, assim, a chance de trabalharem seus diversos problemas, uma vez que, como coautores da história, eles poderiam deixar suas marcas nelas, vivendo uma experiência singular e intransferível com esse universo imaginário⁸.

Ademais, sendo a realidade concebida de múltiplas formas, a literatura pode, nessa lógica, agir como viabilizadora de redescobertas sobre o indivíduo e o mundo, transportando o leitor, assim, através de universos imaginários possíveis, e, desse modo, proporcionando um despertar para novas descobertas. Dessa forma, perpassando as esferas do real e do imaginário, a literatura demonstra-se um espaço labiríntico detentor de uma variedade de alternativas e, talvez, até de “soluções” – inclusive a de atuar feito um analgésico, uma forma de cura⁹, um meio para

8 Pensamento construído a partir da seguinte referência: MEDEIROS, Livia C. Cortez Lula de. *Literatura e educação: o bullying nos contos de fada, uma discussão possível*. 2012, 159 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – UFRN, Natal, 2012.

9 Em nossa pesquisa não propomos a série *Harry Potter* ou outros livros de cunho fantástico ou de fantasia como uma cura ou um remédio em lugar do tratamento para a depressão, uma vez que esta é notoriamente uma doença multifatorial, que é tratada de diversas formas, inclusive medicamentosa. Entretanto, investigamos a viabilidade da premissa de que essa série de livros, bem como as demais narrativas de fantasia, poderiam ajudar indivíduos que se consideram em contexto de depressão.

enfrentar as dificuldades reais, um meio de transformação pessoal, um modo de lidar com a dor, uma forma de consolação ou até mesmo como uma rota de fuga. Em vista disso, posto que a literatura torna acessível aos indivíduos a possibilidade de formulação de suas próprias escolhas, é possível aos leitores a oportunidade de viver intensamente ou superficialmente seus problemas, bem como de ignorá-los.

Contudo, dado que a literatura muitas vezes é classificada como um *phármakon*¹⁰, esta acaba por ser permeada pela dualidade característica do termo, posto que ela pode, dessa maneira, ser considerada remédio e, também, veneno. Nesse sentido, as histórias passam a apresentar indícios do caráter nocivo do fármaco, uma vez que como argumenta Jacques Derrida, em sua obra *A farmácia de Platão* (2005, p. 45-6):

Não há remédio inofensivo. O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico. Por duas razões e em duas profundidades diferentes. Primeiro, porque a essência ou a virtude benéfica de um *phármakon* não o impede de ser doloroso. O Protágoras dispõe os *phármaka* entre as coisas que podem ser ao mesmo tempo boas (agathá) e penosas (aniará) (354 a). (...) Esta dolorosa fruição, ligada tanto à doença quanto ao apaziguamento, é um *phármakon* em si. Ela participa ao mesmo tempo do bem e do mal, do agradável e do desagradável. Ou, antes, é no seu elemento que se desenham essas oposições.

Nesse sentido, as narrativas da série *Harry Potter*, amplamente difundidas e lidas na atualidade, em meio a universos ricos em questões que exploram o espaço interior dos leitores e que, desta forma, desenvolvem sua imaginação, seus sentimentos, conflitos e anseios, manifestam-se como uma fonte dual, um remédio e um veneno dependendo do modo com que os leitores as empregam em suas vidas, pois da mesma

10 Φάρμακον, ον, s. n.: droga, medicamento, medicina; veneno; bebida mágica; encantamento; feitiço, pintura. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. 8. ed. Braga, Portugal: Apostolado da Imprensa, 1998, p. 607. Em sua origem, o termo *phármakon* remete a algo “que tem o poder de transladar as impurezas” (KAWANO, 2006, p. 487), e, ademais, que “poderia trazer tanto o bem quanto o mal, manter a vida ou causar a morte” (*apud* KAWANO, 2006, p. 487-488). Já no atual conceito do termo fármaco (*phármakon*), este se refere a substâncias químicas de estrutura definida, dotadas de propriedades farmacológicas. Tendo em vistas as possíveis definições para esse termo, ao entender a palavra *phármakon* como remédio e, também, veneno, nesta pesquisa, embora alguns autores utilizados empreguem o termo de formas diversas ao seu significado original, baseei minhas investigações no primeiro sentido dicionarizado dessa palavra.

forma que se apresentam para alguns leitores como o Patronus¹¹ contra seus Dementadores, também se revelam para outros como uma ilusão do Espelho de Ojesed¹².

Entre o “escape do prisioneiro” e a “fuga do desertor”

Nossa pesquisa, com início em setembro de 2018, dentro do Programa de Iniciação Científica da Universidade de São Paulo, foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos (CEP) do Instituto de Psicologia da USP (IPUSP) [nº do processo: 2.899.787]. A segunda fase dela, isto é, a pesquisa de campo, foi dividida em duas partes, sendo elas, respectivamente: a) entrega de questionários; e b) realização de entrevistas com leitores de *Harry Potter* (1997-2007) que se consideravam em contexto de depressão. Os voluntários da nossa pesquisa eram todos estudantes da primeira edição do curso “*Harry Potter: Caminhos Interpretativos*”, que ocorreu entre 14 de setembro e 19 de outubro de 2018 e foi ministrado por Beatriz Masson Francisco, à época mestranda no PPG de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo.

O curso supracitado teve 66 matriculados, sendo 56 mulheres e 10 homens, com uma faixa etária que variava entre 18 e 50 anos e consistindo estes em profissionais das diversas áreas de conhecimento (humanas, biológicas e exatas), em sua maioria, residentes da região da Grande São Paulo. Desse total de inscritos, 14 indivíduos responderam voluntariamente ao nosso questionário.

É importante ressaltar que os dados obtidos ao longo da nossa pesquisa serviram como meio para comprovar ou mesmo contestar nossa hipótese inicial, sobretudo pois pensávamos numa categoria específica de obras tidas *lato sensu* como fantásticas. Nosso principal foco

11 Conforme o Professor Lupin diz a Harry no livro *Prisioneiro de Askaban*: “o Patronus é uma espécie de anti-Dementador – um guardião que age como um escudo entre você e o Dementador.”. É também “uma espécie de força positiva, uma projeção das mesmas coisas com as quais um Dementador se alimenta – esperança, felicidade, o desejo de sobreviver – mas os Patronus não podem sentir desespero, como seres humanos reais podem, então os Dementadores não podem machucá-los” (POTTERMORE).

12 O Espelho de Ojesed é um objeto antigo que mostra o mais profundo e desesperado desejo do coração de uma pessoa, “uma visão conhecida por ter levado algumas delas à loucura” (HARRYPOTTERWIKI).

ao desenvolver a pesquisa de campo, nesse sentido, foi entender se o caráter fantástico era de fato relevante e decisivo ou se seria apenas uma preferência de leitura, sendo que o que agiria sobre esses leitores seria algo que poderia ser encontrado em qualquer outro tipo de literatura.

Após mapear o perfil dos leitores, observamos algumas outras questões mais complexas, presentes no questionário que distribuímos no curso. A partir delas, pudemos verificar se os respondentes se enquadravam ou não nos requisitos para a nossa pesquisa, isto é, se eram leitores de obras de literatura fantástica, como a série *Harry Potter*, e se consideravam a si mesmos em contexto de depressão. Os 14 voluntários adequavam-se a essas premissas.

A partir de algumas questões qualitativas, selecionamos alguns respondentes dos questionários que, posteriormente, foram convidados para a fase de entrevistas. Dentre todos os contatados, os voluntários 01, 04, 07 e 09 foram os únicos que aceitaram serem entrevistados.

Após a entrevista, fizemos mais um mapeamento de perfil. Depois passamos a analisar as perguntas qualitativas feitas nessa etapa da pesquisa. Através das perguntas presentes no primeiro tópico, conseguimos notar dois aspectos semelhantes nas respostas dos sujeitos de pesquisa: as entrevistadas apresentaram uma adesão afetiva¹³ em relação a algumas¹⁴ personagens da série *Harry Potter* e consideraram significativamente importante o ambiente fantástico e seus recursos que o diferem do mundo real.

A segunda voluntária entrevistada (respondente do questionário 01), por exemplo, disse que ao ler obras de caráter fantástico obteve o sentimento de esperança, pois, segundo ela, “às vezes os personagens passam por coisas semelhantes” e por isso “você tenta se acostumar da mesma forma que eles se acostumam”.

Em seu ensaio “A Personagem do Romance”, Antonio Candido (s.d., p. 51) discorre que dentro dos “três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico” (enredo, personagem e “ideias”) surge a personagem

13 Termo utilizado por Antonio Candido em seu ensaio “A personagem do romance”.

14 Três entrevistadas disseram que se identificaram com algumas personagens. Uma entrevistada deu apenas indícios. Como se percebe, foram apenas as participantes do gênero feminino que aceitaram dar entrevista.

que “representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc.” e, ademais, ainda afirma que esta “vive o enredo e as ideias, e os torna vivos”.

Atuando frequentemente como uma potencial fonte de estímulo para a imaginação e emoções, as narrativas da série *Harry Potter* propõem-se como um mecanismo ímpar de leitura dos indivíduos e de seus múltiplos universos. Nessa perspectiva, através da imersão no ambiente de uma obra fantástica, parece ser concedida aos leitores certa liberdade de identificação com personagens e enredos e, desse modo, através deste contato estabelecido, ser proporcionada aos indivíduos a oportunidade de lidarem com as diferentes experiências do cotidiano deles.

Com relação ao fato de todas as entrevistadas considerarem significativamente importante o ambiente fantástico e seus recursos inexistentes no mundo real, foi possível perceber que a magia, o transportar-se para outro universo e a possibilidade de fazer coisas que são impossíveis em nosso mundo são capazes de proporcionar consolo, conforto, prazer e alívio nos momentos de dificuldades.

Segundo as estudiosas britânicas Susan Elderkin e Ella Berthoud (2013, p. 10), todos os romances “produzem alívio temporário dos sintomas, devido ao poder da literatura de distrair e transportar”, contudo apenas alguns oferecem consolo “mostrando que você não está sozinho”. Dentre os aspectos das narrativas fantásticas, a busca por um final consolador, que oferecesse um conforto na vida real foi algo que também se destacou durante os relatos de algumas das entrevistadas. Isso nos fez pensar na relevância que uma espécie de “final feliz” poderia ter para alguém que se encontra em um estado depressivo e que não consegue olhar para o mundo real como um lugar que pode vir a ter conclusões positivas.

De acordo com o que Umberto Eco expõe em sua obra *Apocalípticos e Integrados*, por meio da análise da narrativa *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue, há a existência de um mecanismo envolto por características emotivas, presente nos antigos romances-folhetins, intitulado “estrutura da consolação” (2011, p. 256). Segundo Umberto Eco, “a estrutura da consolação” é um recurso, baseado na repetição de fórmulas e no ato de emocionar, que revela o anseio dos leitores em lerem histórias que

ofereçam um desfecho cômodo e reconfortante. Nesse sentido, por meio desse mecanismo, a estória narrada estabelece uma ponte com seu público, atuando, assim, como uma forma “de consolar o leitor, mostrando que a situação dramática pode ser resolvida” (2011, p. 268).

Tolkien, por sua vez, acredita que mais que um desejo “escapista” ou “fugitivo”, os leitores buscariam, dentre as várias características de um conto de fadas, o “Consolo do Final Feliz”. Para o escritor sul-africano, assim como no Drama a Tragédia seria a sua forma mais elevada, no conto de fadas a sua forma verdadeira seria a *Eucatástrofe*, ou seja, o Consolo do final Feliz. Segundo ele, “o consolo dos contos de fadas, a alegria do final feliz, ou mais corretamente da boa catástrofe” seria “uma das coisas que os contos de fada conseguem produzir supremamente bem” e, portanto, a “marca de um bom conto de fadas” seria a de que,

por mais desvairados que sejam seus eventos, por mais fantásticas ou terríveis suas aventuras, ele pode proporcionar à criança ou ao homem que o escuta, quando chega a “virada”, uma suspensão da respiração, um golpe e um sobressalto no coração próximos às lágrimas (ou de fato acompanhados por elas), tão penetrantes os de qualquer forma literária, e com uma qualidade peculiar [isto é, “repentino vislumbre da realidade ou verdade subjacente”]. (2017, p. 66-68).

No que concerne aos possíveis aspectos negativos da literatura fantástica, embora duas entrevistadas tenham afirmado não perceberem um efeito prejudicial desta literatura em suas vidas, outras duas relataram ter notado. As obras fantásticas, de acordo com o relato da entrevistada 02 (respondente do questionário 01), podem gerar um sentimento de insatisfação e tristeza em relação à realidade – “um pouco porque quando você vê o mundo que não é o seu a maior parte das vezes você quer ir pra lá e não pode então isso é/normalmente me deixa bem triste assim que eu queria poder tá lá”.

Segundo discorrem as estudiosas Susan Elderkin e Ella Berthoud, na obra *Farmácia Literária* (2016, p. 09), a literatura pode atuar como um “elixir”¹⁵ na vida das pessoas, isso porque “os romances têm o poder

15 “Elixir, s.m. (fig) bebida deliciosa; pedra filosofal, substância procurada pelos alquimistas da Idade Média e que, segundo a crença corrente então, seria capaz de transformar os metais grosseiros em ouro e curar, fortalecer e remoçar o corpo humano”. (FERREIRA, 1957, p. 442).

de nos transportar para outra existência e nos fazer ver o mundo por outra perspectiva”. Seja como uma fonte de alívio, consolação e conforto ou mesmo como um meio de transformação ou escape, a literatura fantástica assume um papel de destaque na vida de diversos indivíduos. Entretanto, embora a mágica seja um elemento relevante para a adesão dos leitores à obra, o caráter fantástico pareceu não ser, de fato, determinante, uma vez que as entrevistadas afirmaram encontrarem essas características também em outros tipos de obras.

Em resposta a uma de nossas questões, porém, uma das entrevistadas argumentou que a série *Harry Potter* a fez entender que não importava a situação que ela estivesse passando, pois “nos momentos de escuridão bastaria apenas acender a luz”. Na frase original, Dumbledore (*Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*, filme), personagem de J.K. Rowling, diz que “é possível encontrar a felicidade mesmo nas horas mais sombrias, se a pessoa se lembrar de acender a luz”. Embora haja uma reinterpretação no discurso de nossa entrevistada, a mensagem que parece realmente importar é a de que: seja como remédio ou veneno, os livros da série do menino bruxo sempre poderão nos estender a mão nos momentos mais difíceis.

De acordo com relatório publicado no primeiro semestre de 2017 pela OMS (Organização Mundial da Saúde), e difundido por transmissores de informação, como a revista brasileira *Carta Capital* e o jornal britânico *The Guardian*, cerca de 322 milhões de pessoas no mundo (4,4% da população) sofriam de depressão em 2015 – dados que demonstram um crescimento de 18% em relação a 2005. Durante a pandemia esses dados, infelizmente, aumentaram de forma acentuada. No Brasil, por exemplo, segundo dados da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e veiculados por instituições como a Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), os casos de depressão aumentaram cerca de 90% e “o número de pessoas que relataram sintomas como crise de ansiedade e estresse agudo mais que dobrou entre os meses de março e abril” de 2020 (GAMEIRO, 2020, n.p.). Dentre os motivos do crescimento dessas doenças, estão: os problemas econômicos, a solidão causada pelo isolamento social, a angústia gerada por esse cenário de incertezas, o medo da contaminação pela doença, entre outras possibilidades.

Nessa perspectiva, assim como a OMS (2016) previa há alguns anos, a depressão, no futuro, provavelmente será a doença que mais atingirá a população mundial. Isso ocorrerá, sobretudo, pois, como a própria pandemia escancarou, milhares de pessoas que sofrem deste problema atualmente, não recebem os auxílios necessários, devido a não terem uma renda que os permita arcar com os custos do tratamento. Durante o cenário atual de isolamento, além disso, por um período, até que fossem encontradas outras formas de dar continuidade às atividades presenciais, alguns tratamentos também foram interrompidos, contribuindo para o aumento dessas doenças.

Diante desse cenário atípico e difícil, uma alternativa que muitas pessoas encontraram para enfrentarem a quarentena e para manterem uma boa saúde mental foi o universo literário. Segundo dados do Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL), o número de vendas de livros e, por conseguinte, de leitores aumentou durante a pandemia. Os números apresentados pela associação indicam que, “em comparação ao mesmo período do ano passado, no primeiro trimestre de 2021 houve um aumento de 25% no número de exemplares vendidos no país, cerca de R\$ 12 milhões contra R\$ 9,6 milhões.” (ALENCAR; FLORES, 2021, n.p.). Além disso, de acordo com dados da empresa Nielsen (PUBLISHNEWS, 2021, n.p.), “o segmento de fantasia foi o que mais cresceu no mercado editorial, com 61% de aumento no volume de vendas desde março de 2020”. Os livros da série *Harry Potter*, por exemplo, entre 2020 e 2021, conquistaram o primeiro lugar no ranking de livros infantojuvenis e superaram o número de vendas dos livros de Augusto Cury, “que desde 2017 encabeçava o ranking, mas no ano passado despencou 141% enquanto Rowling subiu 59%” (MARTINS, 2021, n.p.).

Em vista dessas questões, que ganharam novos contornos durante o período pandêmico, portanto, a leitura, a literatura, a ficção e, mais especificamente a literatura fantástica têm surgido, segundo sugerem alguns pesquisadores, como um meio de ajuda aos que sofrem das chamadas “doenças da alma”, pois, como afirma Lucélia Paiva (2011, p. 94), em seu livro *A arte de falar da morte para crianças*:

As histórias podem levar a mudanças, pois auxiliam o indivíduo a enxergar outras perspectivas e distinguir opções de pensamentos, sentimentos e comportamentos, dando oportunidades de discernimento e entendimento de novos caminhos saudáveis para enfrentar dificuldades.

Ademais, a professora brasileira Clarice Fortkamp Caldin, também argumenta que, em relação ao exercício do imaginário, o adentrar em outras realidades pode propiciar alívio das angústias, e, a seu ver, só o contato com as múltiplas esferas do ficcional – seja através de meios como a literatura de ficção ou o cinematográfico, por exemplo – poderia proporcionar esse resultado eficaz, visto que estas, notoriamente, possibilitam a liberdade de interpretações. Para a estudiosa (2001, p. 37) “a linguagem metafórica conduz o homem para além de si mesmo; ele se torna outro, livre no pensamento e na ação”.

No primeiro semestre de 2020, a Profa. Dra. Andrea Saad Hossne ministrou a disciplina da licenciatura “Literatura e educação”. Devido as condições sanitárias do país estarem caóticas, o curso teve que ser transferido para o ambiente virtual. Como, infelizmente, alguns alunos não conseguiam acompanhar a disciplina, a professora decidiu dar continuidade às aulas através de fóruns, atividade assíncrona que ela acreditou ser a melhor maneira de não perder o contato com os estudantes. De tempos em tempos, a professora nos indicava leituras e abria discussões nesse fórum. Uma dessas conversas, nesse sentido, adentrou no modo como os estudantes estariam lidando com a quarentena e outra, por sua vez, como estaria o contato deles com a leitura nesse período.

Muitos alunos, infelizmente, comentaram que se sentiam deprimidos e ansiosos nesse cenário, não conseguindo ler. Outros, porém, informaram que haviam conseguido encontrar um refúgio, uma distração ou um meio de consolo na literatura¹⁶. Segundo relato de uma estudante, por exemplo, “a leitura nos conforta, a leitura nos mobiliza internamente e a leitura pode ajudar a constituir quem somos... Em síntese, apontamos neste fórum que a leitura mexe muito com a subjetividade.” (Estudante 01, domingo, 10 maio 2020, grifos nossos). De acordo com

16 Ressaltamos que os relatos desses alunos não dizem respeito apenas a série *Harry Potter*. Ressalto também que obtive permissão dos alunos para citá-los, mantendo o anonimato.

o relato de outra estudante da disciplina “Literatura e educação”, por exemplo, o adentrar nos universos dos livros faz parecer que:

em determinados momentos sombrios, a arte pode servir de escape, de refúgio, como aconteceu, talvez, com Degrael (personagem da obra *A viagem de inverno*, de Perec), sem isso significar, claro, que a literatura não tenha importantes papéis de engajamento social e político [...] E, nesse período de tanta dificuldade que estamos vivendo, foi inevitável, para mim, pensar um pouco na literatura como um abrigo também, mesmo que fugaz, sem isso significar, por sua vez, uma alienação ou negligência de seu engajamento, tendo ela apenas mais um papel para o leitor, às vezes. Enfim, essa é só uma questão que eu quis compartilhar baseada nas minhas impressões que, eu sei, estão mais inclinadas a uma leitura afetiva do que técnica, como nós havíamos conversado na nossa última aula. (Estudante 02 – domingo, 10 maio 2020, grifos nossos).

Entretanto, embora as entrevistadas e os alunos do curso tenham enfatizado essa imersão nos livros de caráter fantástico como algo positivo em suas vidas, também conseguimos notar indícios de que esta relação com este “outro mundo” poderia ser uma forma de escapar da realidade ou mesmo de encontrar um “analgésico” para as ocasiões difíceis.

De acordo com o romancista John Barth (*apud* CESERANI, 2006, p. 9): “a realidade é um lugar agradável para visitar, mas ninguém tem vontade de viver ali por muito tempo”. No mesmo sentido, conforme Mario Vargas Llosa (2004, p. 12) argumenta na introdução de seu texto *A verdade das mentiras*:

Os homens não estão contentes com o seu destino, e quase todos – ricos ou pobres, geniais ou medíocres, célebres ou obscuros – gostariam de ter uma vida diferente da que vivem. Para aplacar – trapaceiramente – esse apetite surgiu a ficção. Ela é escrita e lida para que os seres humanos tenham as vidas que não se resignam a não ter. No embrião de todo romance ferve um inconformismo, pulsa um desejo insatisfeito.

Tendo isso em mente, é possível entender que a série *Harry Potter*, bem como outras obras fantásticas ou de fantasia, pode atuar como uma ferramenta negativa de escape, sendo evidenciado, assim, um pouco do

seu caráter nocivo de *phármakon*. Contudo, embora esta possa ser a primeira impressão oferecida pelos relatos, não se pode observar esse aspecto escapista através de uma perspectiva simplista, uma vez que essas narrativas fantásticas, em virtude do valor positivo delas em conflitos diários, também podem atuar como “remédio”. Além disso, como evidência J.R.R. Tolkien (2010, p. 68), em seu ensaio *Sobre história de fadas*, essa característica escapista pode, também, não ser negativa, visto que há uma grande diferença entre o “Escape do Prisioneiro” e a “Fuga do Desertor” (TOLKIEN, 2010, p. 69)¹⁷.

As obras fantásticas, portanto, como as entrevistadas e alguns estudantes da disciplina “Literatura e educação” evidenciaram em seus relatos, podem exercer diferentes papéis, atuando, assim, como meio de consolação e conforto, alívio, esperança, entretenimento ou mesmo como fonte de estímulo para lidar com os próprios problemas ou de busca de soluções para situações de vida. Contudo, elas também podem ser um meio de fuga da realidade, podendo ser essa última alternativa algo positivo ou negativo, a depender do modo como esses leitores lidarão com essa imersão no universo ficcional.

Referências

#POTTERITFORWARD. *Mugglenet*, on-line, 2015. Disponível em: <https://www.mugglenet.com/fans-fun/potter-it-forward/>. Acesso em: 10 jun. 2020.

ALENCAR, Vanessa; FLORES, Gabriela. Pandemia provoca aumento no número de leitores e reinvenção de livrarias tradicionais. *Cada Minuto*, Maceió, on-line, 02 maio 2021. Disponível em: <https://www.cadaminuto.com.br/noticia/2021/05/02/pandemia-provoca-aumento-no-numero-de-leitores-e-reinvencao-de-livrarias-tradicionais>. Acesso em: 10 jun. 2020.

17 “Por que um homem deveria ser desprezado se, encontrando-se na prisão, tenta sair e ir para casa? Ou se, quando não pode fazê-lo, pensa e fala sobre outros assuntos que não sejam carcereiros e muros de prisão? O mundo exterior não se tornou menos real porque o prisioneiro não consegue vê-lo. Usando o escape dessa forma, os críticos escolheram a palavra errada e, ainda mais, estão confundindo, nem sempre por erro sincero, o Escape do Prisioneiro com a Fuga do Desertor” (TOLKIEN, 2010, p. 68-69). Para Tolkien, o Escape é uma das funções das histórias de fadas e não deve ser confundido com as noções negativas usualmente difundidas – como a nossa ideia de “escapismo”. Visando esclarecer o que entende por “Escape”, o escritor sul-africano afirma que muitas vezes confundimos o “Escape do Prisioneiro” com a “Fuga do Desertor”, sendo aquele uma “postura de resistência” e esta “uma de condescendência” (MARQUES, 2010, p. 853).

ANSIEDADE e depressão na pandemia: entenda o crescimento nos casos e como pedir ajuda. *Hospital Santa Mônica*, São Paulo, on-line, 20 jul. 2020. Disponível em: <https://hospitalsantamonica.com.br/ansiedade-e-depressao-na-pandemia/>. Acesso em: 10 jun. 2020.

APANHADÃO: procura por livros de fantasia dispararam na pandemia. *Publishnews*, on-line, 05 abr. 2021. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2021/04/05/apanha-dao-procura-por-livros-de-fantasia-dispararam-na-pandemia>. Acesso em: 10 jun. 2020.

CALDIN, Clarice Fortkamp. *A leitura como função terapêutica*: Biblioterapia. Santa Catarina, v. 6, n. 12, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2001v6n12p32/5200>> Acesso em: 10 jun. 2020.

CALDIN, Clarice Fortkamp. *A leitura como função terapêutica*: Biblioterapia. *Encontros Bibli. Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, Florianópolis, n. 12, dez. 2001.

CALDIN, Clarice Fortkamp. *Biblioterapia: um cuidado com o ser*. São Paulo: Porto de Ideias, 2010.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. *Personagem de Ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, s.d.

CESERANI, R. *O fantástico*. Tradução Nilton C. Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

DEPRESSION and Other Common Mental Disorders: Global Health Estimates. *World Health Organization*, fev. 2017. Disponível em: <http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/254610/1/WHO-MSD-MER-2017.2-ng.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2020.

DEPRESSION is leading cause of disability worldwide, says who study. *The Guardian*. Londres, 31 mar. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/society/2017/mar/31/depression-is-leading-cause-of-disability-worldwide-says-who-study>. Acesso em: 10 jun. 2020.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970. Páginas Pessoais UTFPR, 2011. PDF. Acesso em: 30 dez. 2017.

FURTADO, Filipe. *A Construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GAMEIRO, Nathália. Depressão, ansiedade e estresse aumentam durante a pandemia. *Fiocruz*, Rio de Janeiro, on-line, 13 ago. 2020. Disponível em: <https://www.fiocruzbrasil.fiocruz.br/depressao-ansiedade-e-estresse-aumentam-durante-a-pandemia/>. Acesso em: 10 jun. 2020.

LHOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004.

MARQUES, Mirane Campos. Tolkien: o escape de um prisioneiro da modernidade. In: *Anais... II Colóquio da pós-graduação em Letras – UNESP – Campus de Assis*, 2010, Assis-SP. 2010. p. 846-860.

MARTINS, Pedro. J. K. Rowling foi a escritora mais vendida do ano mesmo acusada de transfobia. *Folha de S. Paulo*, on-line, 14 jul. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/07/jk-rowling-foi-a-escritora-mais-vendida-do-ano-mesmo-acusada-de-transfobia.shtml>. Acesso em: 10 jun. 2020.

MEDEIROS, Livia Cristina Cortez Lula de. *Literatura e educação: o bullying nos contos de fada, uma discussão possível*. 2012. 159 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

MEDEIROS, Livia Cristina Cortez Lula de. *A presença do bullying nos contos de fadas: uma análise reflexiva*. 2012. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

PAIVA, Lucélia Elizabeth. *A arte de falar da morte para crianças*. São Paulo: Ideias & Letras, 2011.

PANDEMIA aumenta casos de depressão e ansiedade no Brasil!. *Nossa Saúde*, Curitiba, on-line, 02 mar. 2020. Disponível em: <https://www.nossasaude.com.br/dicas-de-saude/pandemia-aumenta-casos-de-depressao-e-ansiedade-no-brasil/>. Acesso em: 10 jun. 2020.

OUAKNIN, Marc-Alain. *Biblioterapia*. Tradução Nicolás Niymi Campanário. São Paulo: Loyola, 1996.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Tradução Lia Wyler. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Câmara Secreta*. Tradução Lia Wyler. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*. Tradução Lia Wyler. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e o Cálice de Fogo*. Tradução Lia Wyler. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

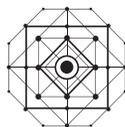
ROWLING, J. K. *Harry Potter e o Enigma do Príncipe*. Tradução Lia Wyler. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e as Relíquias da Morte*. Tradução Lia Wyler. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. 7. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2017.

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre histórias de fadas*. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2010.



“Você tem os olhos da sua mãe”: questões de autoria em *Harry Potter*

Fellip Agner Trindade Andrade

- Você se parece muito com seu pai.
- É o que dizem.
- Exceto nos olhos. Você tem...
- Os olhos de minha mãe, eu sei [...]

(J.K. Rowling)

Alguns dos trechos mais sentimentais e queridos entre os leitores e fãs de *Harry Potter* são aqueles que relacionam os olhos do “menino bruxo” aos de sua mãe, Lílian Potter. Essa presença em tom poético da figura materna na narrativa da história é uma das maiores referências dentro da comunidade de leitores e fãs da série. Os olhos verdes de Lílian e Harry se tornaram, junto da cicatriz do garoto, uma das maiores ligações entre mãe e filho ao longo da narrativa.

Comentário recorrente entre os personagens da série, tanto nos livros quanto nos filmes – “Harry já ouvira esse comentário tantas vezes que o achava aborrecido” (ROWLING, 2005, p. 54) –, é por meio dele que o personagem título tem acesso à figura de sua mãe, morta pelo

vilão da série, Lord Voldemort, quando Harry ainda era um bebê. E é por meio dele também que o leitor dos livros e o espectador dos filmes é lembrado dessa presença materna, roubada do protagonista tão cedo. Porém, diferentemente dos livros, nos filmes, os olhos de Harry Potter, interpretado pelo ator britânico Daniel Radcliffe, são azuis, como os olhos de sua criadora, a autora britânica J.K. Rowling.

Essa semelhança entre os olhos do ator e da autora é vista por alguns fãs da série como uma escolha proposital dos produtores e diretores de cinema, para que os olhos do filho-personagem fossem iguais aos olhos da mãe-autora. Porém, segundo Rowling, o produtor da série, David Heyman, havia cogitado a possibilidade de colorir os olhos do ator na pós-produção. Rowling, por sua vez, disse à época que isso não seria necessário, desde que os olhos da atriz que interpretaria Lílian Potter fossem parecidos com os de Daniel Radcliffe (SIMS, 2011).

Mas, mesmo que tivesse sido uma escolha proposital, o que importa é que a figura de Rowling no universo de *Harry Potter* jamais se resumiu aos seus olhos azuis como os do protagonista dos filmes; ela sempre esteve presente em sua obra, influenciando, sobretudo, sua recepção. Não é exagero falar que o personagem tem os olhos de sua mãe-autora, não como uma semelhança física entre os dois, mas no sentido de que Rowling se torna, de diversas formas, uma presença constante na recepção de sua obra literária e em seu universo expandido para além das páginas de papel. Assim como a presença de Lílian perpassa os livros por meio dos seus olhos, a presença de Rowling no fenômeno *Harry Potter* se apresenta de diversas formas.

Mundialmente famosa, tanto pelo nome que assina as capas dos livros quanto por sua imagem tão midiaticizada, conhecida como “A autora mais bem-sucedida de todos os tempos”, “Uma das pessoas mais influentes do mundo” ou “A mulher britânica mais rica que a rainha da Inglaterra”, fica claro que a relação entre J.K. Rowling e *Harry Potter* vai muito além de questões puramente literárias, assim como o próprio fenômeno cultural que a série se tornou.

Mais que um fenômeno literário, *Harry Potter* se tornou uma referência cultural para milhões de leitores, espectadores, *gamers* e consumidores ao redor do mundo. Não é por acaso que sua criadora também

tenha se tornado uma referência mundial, e não apenas para a sua comunidade de leitores e fãs. A figura de Rowling sempre rendeu entrevistas, matérias especiais e notícias nos maiores e mais respeitados jornais e *sites* ao redor do mundo. E muitas dessas notícias dizem respeito à sua fortuna, a seus posicionamentos políticos e às suas declarações em relação à sua obra literária; declarações, essas, que muitas vezes interferem na recepção dos livros, com informações adicionais acerca de personagens e acontecimentos que não estão presentes no texto literário.

Trata-se de uma sobrevida da história fora dos livros. Por meio de declarações em entrevistas e no Twitter, ou por meio de textos publicados no site oficial do universo de *Harry Potter*¹, J.K. Rowling mantém sua história viva para muito além da materialidade do texto presente nos sete volumes da série, atraindo novos e antigos leitores para o seu mundo mágico. É por meio de sua ação, de sua *autoridade* como criadora desse universo que Rowling mantém sua obra inacabada, como uma história aberta à sua influência como autora, para muito além do texto presente nos livros.

Esse alcance da figura do autor sobre sua obra literária e as consequências interpretativas dessa ação é um dos temas mais polêmicos nos estudos literários. Há décadas que vários teóricos da literatura discutem qual o papel do autor na produção e na recepção de um texto. Durante muito tempo, as análises literárias foram centradas unicamente na figura do autor, na pesquisa biográfica, da qual surgiriam as únicas possibilidades interpretativas de uma obra, sempre ligadas à pessoa do autor. Houve um tempo em que essa mesma pessoa dizia muito (ou tudo) a respeito do texto literário, até que a crítica resolveu fazer de seu ofício algo menos centrado na figura do sujeito. No seu lugar, deveria entrar a materialidade do texto e sua impessoalidade. Nas primeiras décadas do século XX e nas que se seguiram até as décadas de 1960 e 1970, alguns movimentos já se haviam insurgido contra a figura do autor, no sentido de retirá-lo do texto, como o Formalismo Russo, a partir de 1914, e a *New criticism*, nas décadas de 1940 e 1950.

No entanto, foi nos anos 1960, quando Roland Barthes, Michel Foucault e Jacques Derrida declararam “o fim do império do autor”, que

1 <https://www.wizardingworld.com/>

o conceito obteve sucesso definitivo nos cursos de linguística e de literatura no Ocidente. O estruturalismo exigia um afastamento de questões extratexto, a fim de que a análise literária não fosse contaminada por aquilo que não fosse de fato a obra em si, que não estivesse presente em seu texto. Nenhuma interferência vinda de fora do universo da obra era bem vista pelos teóricos estruturalistas.

Desde Stéphane Mallarmé (1945), o qual afirmava que o livro existia por si só, como um monumento, sem haver sequer a necessidade de leitura, as teorias que dizem respeito às relações entre autor, livro e leitor evoluíram, nos dias atuais, em direção a um vínculo de dependência mútua entre esses agentes, mais do que a um domínio do autor sobre o livro, e do livro sobre o leitor. Muito disso foi graças aos estudos da recepção, os quais ganharam força a partir dos anos 1980.

Antes, porém, houve um caminho teórico o qual, em contraste com a crítica literária obcecada com a figura do autor, decidiu voltar-se para a suposta impessoalidade do texto. Este estaria, portanto, em um lugar privilegiado nos estudos literários. Sob essa perspectiva, nem o autor nem o leitor deveriam ser levados em conta, mas unicamente o texto literário. Quando, pois, Roland Barthes abalou as estruturas da crítica literária com seu artigo “A morte do autor” (1968), o que ele fez foi substituir o humanismo e o empirismo que a pessoa do autor representava pela escrita, a qual, segundo ele, seria impessoal.

Sem dúvida sempre foi assim: desde que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. (BARTHES, 2004, p. 58).

Barthes defende a anulação da voz daquele que está por trás do texto. De acordo com o professor e escritor francês, o texto existe e ele se basta, pois, segundo suas próprias palavras: “A escrita é destruição de toda voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57).

Afirmar que o texto literário é *totalmente* isento da intenção do autor é uma visão demasiado radical quando se sabe que suas escolhas de criação e de escrita, por mais prosaicas que possam ser, acabam por se refletir em seu texto e, conseqüentemente, em sua recepção. Porém, é preciso ressaltar que tão radical quanto tirar a intenção do autor também o é colocá-lo como “proprietário” do texto. E é preciso ressaltar ainda que quando se fala aqui em “intenção”, isso diz respeito às escolhas de criação do autor que acabam por refletir em sua escrita, e não à ideia reducionista de que o sentido do texto esteja na figura do autor e em sua vontade.

Já segundo Michel Foucault, o autor seria uma *função*. Em uma resposta à radicalidade de Barthes, o filósofo e historiador francês define o autor como aquilo que dá unidade e coerência ao discurso, que o faz convergir. Logo, o autor não estaria morto como em Barthes, mas não passaria de uma função. Em suas palavras: “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2006, p. 46).

E, quanto a Jacques Derrida (1973), o filósofo argelino acreditava, assim como Barthes, na busca do sentido de uma obra dentro do seu próprio texto, e não em uma busca externa a ela, o que, indiretamente, acabaria com a ideia do *autor-criador*, ou *autor-deus*. Derrida questiona, pois, em uma perspectiva mais ampla, o sentido do texto em si, e não apenas o texto literário. O que Derrida sugere é que o texto não se trata de uma transcrição de um *significado* (uma passagem do que é dito oralmente para aquilo que é posteriormente escrito) mas ele próprio já é o significado (DERRIDA, 1973). Em outras palavras, o texto se basta, sem a necessidade de se buscar caminhos interpretativos fora de sua materialidade, muito menos em seu autor.

Para Derrida, o texto seria uma operação tensa de negociação dentro dele próprio. Ele seria, pois, um encadeamento de linhas, de significantes que, entre eles mesmos, fariam algum sentido, sem necessidade de buscá-lo fora dessas relações. Para ele, o conhecimento estaria na ordem da escritura, daquilo que se repete, e não em uma representação ou reprodução de uma essência anterior (a *mimesis* de Platão). Dessa forma, dentro do texto, não haveria o que o *autor quis dizer*, uma

intencionalidade consciente, mas um resultado das relações desse encaimento interno, do qual se poderia tirar algum significado.

Porém, como dito por Foucault, a sua função autor varia de acordo com os momentos históricos e as sociedades nas quais ela está inserida. Apesar de todo esse movimento a favor do texto (às vezes, até mesmo, de forma radical), o fetiche pela figura do autor perdura até os dias de hoje. Em uma época em que seu autor favorito ocupa as listas das personalidades mais influentes do mundo e, ainda assim, encontra-se a um clique de distância em suas diversas redes sociais ou em entrevistas e bate-papos pela internet, ou ainda em programas de rádio e televisão, o autor (sobretudo o de *best-seller*) adquire a característica de celebridade e ocupa um papel quase que inédito. O autor se encontra vivo e para muito além do que escreve. O autor nunca foi, de fato, esquecido; muito menos ainda quando ele se apresenta em feiras de livros, em programas de televisão, estampa capas de jornais e revistas e posta declarações em suas redes sociais com milhões de seguidores ao redor do planeta, como no caso de J.K. Rowling.

Tendo se tornado uma figura pública que posta declarações das mais diversas em sua conta no Twitter², desde política a questões de gênero e raça, Rowling figura entre os principais autores de *best-sellers* tratados como celebridades pela indústria do entretenimento (caso não seja ela a figura principal no meio literário e a maior evidência desse acontecimento). Porém, Rowling não se limita a essa figura pública. Ela também reforça sua figura autoral, muitas vezes de forma autoritária e centralizadora, chamando para si a responsabilidade interpretativa de diversos fatos presentes ou subentendidos em suas obras. E, aqui, é preciso destacar, não apenas em relação aos seus livros, mas também em relação às suas traduções intersemióticas.

Como argumenta o professor da *The Open University*, Suman Gupta, em seu livro intitulado *Re-reading Harry Potter* (2009)³:

A autor(idade) de Rowling [...] encara os leitores na capa de cada um dos livros de *Harry Potter*, em todas as resenhas, entrevistas, todos os meios de cobertura da mídia. É perverso não

2 https://twitter.com/jk_rowling

3 “Relendo Harry Potter”, tradução nossa.

levar em conta o autor. [...] Suas declarações sobre os livros de *Harry Potter* são tomadas como evangelho; ela é homenageada por crianças bem como por adultos. O autor foi incorporado ao fenômeno *Harry Potter*. Assim como os leitores, sem saber, se tornam participantes do fenômeno de *Harry Potter*, eles estão dentro do fenômeno mais do que em qualquer distância analítica, e Rowling também está, como autora. (GUPTA, 2009b, p. 33-34, tradução nossa)⁴.

Tendo se tornado um fenômeno sociocultural (GUPTA, 2009a), a série *Harry Potter* se manteve relevante mesmo após seu encerramento nos livros, graças à sua narrativa transmídia (que possibilitou uma sobrevida à história nas telas de cinema e dos computadores e, até mesmo, no teatro), além do papel central da autora em manter sua história “inacabada” na internet por meio do site *Wizarding World* (inicialmente, *Pottermore*) e de suas próprias redes sociais (ANDRADE, 2017).

Rowling é notícia recorrente por seu contato com os leitores e fãs em suas redes, sobretudo em sua conta oficial no Twitter. É por meio dela que a autora responde às indagações de seus seguidores a respeito de aberturas na história ou pontos não explicados ou contemplados pelo texto (como a vida dos personagens após o encerramento da série, uma vez que se trata de uma obra inacabada).

Fora dos sete livros da série, Rowling manteve seus personagens vivos, os quais ganharam profissões após o último ano letivo em Hogwarts, construíram famílias e, anualmente, completam aniversário. Todas essas são, obviamente, informações dadas pela própria autora e após o encerramento da série (o que evidencia sua intervenção na obra e, ao mesmo tempo, a mantém inacabada, pois esse encerramento se deu apenas na série de livros impressos, mas as histórias dos personagens continuam de alguma forma). Além das páginas dos livros, Rowling mantém a história inacabada em suas declarações e em seus tuítes que mobilizam a comunidade global de fãs e leitores de *Harry Potter*, além de

4 “Rowling’s author-ity [...] stares readers in the face on the cover of every one of the Harry Potter books, in every review, interview, every bit of media coverage. It is perverse not to take the author in account [...] Her statements on the Harry Potter books are taken as gospel; she is honoured by children and adults alike. The author has been incorporated into the Harry Potter phenomenon. Just as unthinking readers become participant in the Harry Potter phenomenon, are within the phenomenon rather than at any analytical distance, so too is Rowling as the author.”

parte significativa da imprensa, a qual (é preciso destacar) ainda trata as questões da autora e de sua obra com relevância editorial.

O episódio mais famoso a respeito dessa intervenção da autora em sua obra após a publicação dos livros foi em 2007, ano de publicação do último volume da série. Ao ser indagada por um fã a respeito da vida amorosa de Alvo Dumbledore, Rowling revelou que o personagem era gay. O diretor da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, um dos principais personagens da série e considerado um dos bruxos mais poderosos de todos os tempos, passou por todos os sete livros sem transparecer ao leitor (ou ao público dos filmes) sua sexualidade. Ou, como noticiado pelo site de entretenimento da *Folha de São Paulo*: “Apesar da autora ter mencionado isso em entrevistas, Dumbledore nunca ‘saiu do armário’ na série” (FOLHA, 2015).

Ainda que haja um curto trecho em *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (2007) no qual é tratada a relação de Dumbledore com seu amigo de adolescência, Gerardo Grindelwald, essa relação entre os personagens não é exposta no texto de forma explícita como sendo uma relação amorosa. Porém, após a revelação de Rowling, é possível estabelecer uma relação desse trecho com a orientação sexual do personagem. Ou seja, um fato *suplementar* ao texto, o qual influencia diretamente na interpretação dos leitores e nos desdobramentos da história por influência direta da autora.

O fato, inclusive, foi amplamente noticiado pela imprensa mundial nos sites dos noticiários mais respeitados do mundo, como no site da *BBC News* sob a manchete: “J.K. Rowling assume Dumbledore como gay” (BBC, 2007, tradução nossa)⁵. Além da agência de notícias britânica, o site da *Time* e de respeitados jornais como *The Telegraph*, *The Guardian*, *The New York Times*, entre tantos outros ao redor do mundo, noticiaram o fato como se fosse em relação a uma pessoa pública de grande prestígio em nossa sociedade; isso sem contar a comoção causada nas redes sociais após a revelação da autora, sobretudo entre a comunidade LGBTQIA+.

É inegável o fato de que a obra sobrevive à intenção do autor, mas, se por escolha (ou não, como nesse exemplo), o leitor deixar se

5 “JK Rowling outs Dumbledore as gay”.

influenciar pelo autor ou pelo contexto no qual ele produziu o texto literário, sua leitura certamente sofrerá a intervenção do contexto ou, até mesmo, do próprio autor de forma direta. J.K. Rowling é, certamente, um dos maiores exemplos dessa intervenção, sobretudo por sua ação deliberada nas redes sociais. Seja respondendo a questões de seus seguidores no Twitter ou por meio dos textos publicados no site do *Wizarding World*, a autora frequentemente revela segredos de seus livros, influenciando os desdobramentos da história e seus caminhos interpretativos, bem como mantendo o interesse do público em sua criação.

Por meio da plataforma digital *Wizarding World* e suas declarações em entrevistas e nas redes sociais, Rowling modificou a forma de sua produção literária e conseguiu manter sua obra inacabada no mundo virtual. Nessa enorme fluidez de conteúdo e plataformas em que o fenômeno *Harry Potter* performa, sua autora se tornou a figura humana por trás do texto, da história, da marca, dos jogos, dos produtos. Uma vez que os personagens e a história em si não podem ser atingidos, senão virtualmente, e ao passo que o livro deixa de ser a única plataforma de consumo da série, ter uma figura à qual o leitor possa recorrer de forma mais concreta e pessoal é um grande atrativo.

Além de seu papel como autora da série, J.K. Rowling ganhou seu espaço como celebridade na mídia e peça da indústria do entretenimento, fazendo com que seu nome, por si só, seja capaz de conferir credibilidade, de mobilizar parte expressiva da imprensa e do público, além, é claro, de movimentar a indústria em torno de seu nome.

Para o lançamento do filme *Animais fantásticos e onde habitam*, em 2016, a promoção do filme se baseou no nome da autora para aumentar a expectativa do público e conferir à produção a ideia de qualidade. Os trailers e pôsteres do filme traziam os dizeres: “*Writer J.K. Rowling invites you to return to the wizarding world*”; ou, no trailer brasileiro: “J.K. Rowling, criadora de *Harry Potter*, convida você a explorar uma nova era no mundo bruxo”, enfatizando a participação da autora na produção cinematográfica, da qual foi roteirista.

Como bem afirma Suman Gupta (2009a):

O autor que é comercializável, em outras palavras, é uma superfície pura, uma imagem, uma construção fictícia para satisfazer as demandas existentes do mercado e os gostos do consumidor, e tudo isso a indústria do livro poderia capitalizar e os meios de comunicação de massa poderiam acompanhar. (GUPTA, 2009a, p. 158, tradução nossa)⁶.

De seus gostos pessoais às suas ideologias políticas, J.K. Rowling provoca uma comoção global com suas declarações. Com esse contato direto e recorrente com os fãs e leitores de *Harry Potter*, J.K. Rowling é sempre notícia por revelar segredos e curiosidades da série e de seus personagens que não tenham sido contemplados pelos livros (VINCENT, 2016).

Como de costume, em meados de 2020, algumas dessas notícias sobre a autora foram justamente em relação a declarações feitas em sua conta oficial no Twitter. No entanto, essas mesmas declarações não foram a respeito da série ou de seus personagens. Rowling causou polêmica mundial ao postar uma série de tuítes de cunho transfóbico em seu perfil na rede social (SHENNAN, 2020). As inúmeras críticas vieram de seus seguidores, leitores e fãs, de outros autores e celebridades e, até mesmo, de atores da série *Harry Potter*. Muitos leitores que se sentiram diretamente atacados pelas declarações de Rowling se utilizaram de suas redes sociais para demonstrarem o descontentamento com a autora e engrossarem o coro de cancelamento daquela que durante duas décadas foi reverenciada por uma comunidade global de leitores e fãs (conhecidos como *Potterheads*).

Cabe aqui ressaltar que, através dos anos, por conta de toda a comoção causada pelo fenômeno cultural *Harry Potter*, seus leitores e fãs construíram uma ligação afetiva com a série, com seus personagens, cenários, objetos e símbolos, além, é claro, de uma ligação afetiva também em relação à autora. Logo, qualquer declaração de Rowling automaticamente cresce em alcance e adquire um status para além de sua figura como escritora, pois seu público não é apenas leitor, mas também fã, admirador de sua figura pública para além das contracapas e das orelhas

6 “The author that is marketable, in other words, is a pure surface, an image, a fictional construct to fulfil existing market demands and consumer tastes, which the book industry could capitalize on and the mass media could play to.”

dos livros. É nesse cenário que suas declarações de cunho transfóbico ganharam as manchetes de jornais e revistas do mundo todo e causaram um alvoroço nas redes sociais.

Com toda essa repercussão, os leitores comuns, talvez pela primeira vez desde que leram um livro de literatura, tiveram que lidar com questões que há anos vêm sendo debatidas nos estudos literários: as questões de autoria. Um número significativo de leitores de *Harry Potter* ao redor do mundo não foi capaz de separar a autora da obra. Esse caminho, aliás, vem sendo cada vez mais tomado por leitores em geral, sobretudo por conta da cultura de cancelamento e por conta de debates e repercussões nas redes sociais de posicionamentos políticos e ideológicos de autores, os vivos ou os já falecidos.

Essa dificuldade em separar o autor de sua obra se torna ainda mais difícil na relação entre J.K. Rowling e *Harry Potter* justamente por conta dessa presença constante e ativa da autora na recepção de seus livros por meio de sua rede social. Seu perfil pessoal no Twitter foi por anos o perfil oficial pelo qual a autora não apenas se posicionava como sujeito político, mas também como a autora de *Harry Potter*. Por anos, os posicionamentos pessoais de Rowling e sua fala como autora se confundiram em meio aos milhares de tuítes postados em seu microblogue.

Outro fator que dificulta essa distinção entre obra e autora é a presença singular de *Harry Potter* na indústria do entretenimento. De livros a filmes, de jogos a roupas, de brinquedos a parques temáticos, as histórias, os personagens e os cenários criados por J.K. Rowling extrapolam (e muito!) o universo literário. Por conta disso, muitos leitores e fãs da série veem *Harry Potter* como mais do que os sete livros – como de fato o fenômeno se tornou. Logo, para esses leitores, ao consumirem *Harry Potter*, ou seja, o fenômeno, e não apenas o texto literário, estariam financiando a autora. Mas é também esse fator que se tornou a solução para muitos fãs e leitores da série.

Ao distinguir o texto literário de *Harry Potter* da marca/produto *Harry Potter*, muitos fãs e até mesmo pesquisadores da série conseguiram manter sua admiração pelo texto e seus estudos acadêmicos de forma independente das polêmicas de J.K. Rowling, uma vez o texto de *Harry Potter* não apresenta sinais de transfobia e ao passo que, sem

financiarem a marca e os produtos, não estariam mais contribuindo para a fortuna de uma pessoa que agora desaprovam.

Cabe, então, recordarmos as teorias da morte do autor aqui apresentadas. Não de forma tão radical, como proposta por alguns críticos, mas não podemos esquecer que o texto possui uma materialidade, e a qual não pode ser completamente esquecida. Ainda que o texto não seja o único eixo interpretativo de uma obra literária (quanto mais hoje, na era digital), ele ainda carrega o seu peso como escritura, como aquilo que de fato está gravado e não pode ser totalmente ignorado. Ainda que esse mesmo texto permita uma variedade grandiosa de interpretações, ele não pode ser deixado de lado de forma absoluta, ou interpretado de forma paranoica.

Em *Interpretação e superinterpretação* (2005), ao falar a respeito das figuras do leitor e do autor, o escritor e historiador italiano Umberto Eco atenta para o perigo do que ele chama de “superinterpretação” e “interpretação paranoica”. Segundo Eco, a “superinterpretação” é aquela que busca um sentido não permitido pelo texto, que extrapola a razoabilidade interpretativa de uma obra, e a “interpretação paranoica” é aquela que busca motivos misteriosos que levaram o texto a ser constituído como o fora (ECO, 2005). Segundo Eco:

O paranoico não é o indivíduo que percebe que “enquanto” e “crocodilo” aparecem curiosamente no mesmo contexto: o paranoico é o indivíduo que começa a se perguntar quais os motivos misteriosos que me levaram a reunir estas duas palavras em particular. O paranoico vê por baixo de meu exemplo um segredo, ao qual estou aludindo. (ECO, 2005, p. 57).

Após as declarações transfóbicas de Rowling, vários leitores surgiram nas redes sociais com as mais fantasiosas interpretações de *Harry Potter*, a fim de relacionarem a controvérsia da autora ao texto. No entanto, a série sempre foi aclamada pela imprensa e por pesquisadores por ter sido capaz de influenciar positivamente milhões de pessoas ao redor do mundo (em sua maioria, adolescentes e jovens adultos) e, em particular, parte considerável da comunidade LGBTQIA+.

De questões de raça à política, de sexualidade ao fascismo, *Harry Potter* e seus personagens e suas histórias divididas em sete livros e em oito filmes foram alguns dos responsáveis por criar uma consciência mais aberta e progressista entre os chamados *millenials* (GIERZYNSKI; EDDY, 2013). Aliás, é justamente por conta dessa contradição entre a série e as declarações da autora que seus tuítes de cunho transfóbico não apenas tiveram grande repercussão como também causaram enorme espanto entre seus leitores e fãs.

Negar a materialidade desse texto que fez (e ainda faz) parte da vida de milhões de pessoas seria o mesmo que negar o papel afetivo, cognitivo e, até mesmo, moral que a série teve em tantos leitores ao redor do mundo. Da mesma forma, vivemos em um tempo histórico no qual negar ou fechar os olhos para certos posicionamentos não é mais aceitável. Nesse conflito entre *texto* e *autor*, entre a materialidade do que já fora escrito nos livros e a subjetividade do que foi e do que ainda pode ser dito pela autora, o exercício de separar um do outro, neste caso, seria uma forma tanto de manter a integridade do texto (que, é preciso destacar, não carrega as polêmicas da autora) quanto de rechaçar as declarações de Rowling de forma ainda mais independente, desprendida do afeto pela série. A escolha, no entanto, reside no leitor, em sua visão de mundo, e a depender do grau de incômodo com as posições pessoais da autora e de como cada um é afetado por elas.

O que nos resta dizer, então, é que, *sim*, Harry Potter tem os olhos de sua mãe, uma lembrança constante de J.K. Rowling, seja em suas declarações, em suas aparições públicas ou em seu nome presente em cada produto da marca que se possa imaginar. Separar sua figura autoral e seu sujeito político do fenômeno é, de fato, uma tarefa difícil, pois esse mesmo fenômeno carrega mais do que simplesmente os olhos de Rowling.

Porém, o texto da série presente nos sete volumes, escrito e finalizado mais de uma década antes das polêmicas de sua autora, pode ser o porto seguro para muitos leitores, fãs e pesquisadores de *Harry Potter*. A materialidade do texto, imune às tentativas de Rowling de manter sua história viva para além dos livros, inacabada na era digital, pode ser o rochedo firme para onde esses sujeitos possam retornar em meio às tempestades de hoje e em meio às tempestades que ainda estejam por vir. O

texto sempre será um refúgio. No entanto, apesar dos teóricos e críticos literários, apesar dessa materialidade do texto e, até mesmo, apesar de Rowling, no fim, tudo se resume a uma escolha do leitor: o destino final e interpretativo de toda literatura.

Referências

ANDRADE, Fellip Agner Trindade. Literatura e multimeios: o fenômeno Harry Potter. *Travessias*, v. 11, n. 3, 2017. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/18072/11968>. Acesso em: 21 jul. 2021.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BBC. JK Rowling outs Dumbledore as gay. 20 out. 2007. *BBC*. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/7053982.stm>. Acesso em: 21 jul. 2021.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução MF. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOLHA. J. K. Rowling responde a fã que ‘não enxergou’ Dumbledore como gay em ‘Harry Potter’. 25 mar. 2015. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2015/03/1607997-jk-rowling-responde-fa-que-nao-enxergou-dumbledore-como-gay-em-harry-potter.shtml>. Acesso em: 21 jul. 2021.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução José A. Bragança de Miranda e Antônio Fernando Cascais Lisboa: Passagens, 2006.

GIERZYNSKI, Anthony; EDDY, Kathryn. *Harry Potter and the millennials*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013. Disponível em: <https://jhup-books.press.jhu.edu/content/harry-potter-and-millennials>. Acesso em: 21 jul. 2021.

GUPTA, Suman. *Globalization and literature*. Cambridge: Polity Press, 2009a.

GUPTA, Suman. *Re-reading Harry Potter*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009b.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e as Relíquias da Morte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e o Enigma do Príncipe*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SHENNAN, Rhona. JK Rowling on Twitter: why the Harry Potter author has been accused of transphobia on social media platforms. 16 nov. 2020. *The Scotsman*.

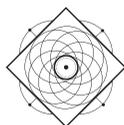
Disponível em: <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/books/jk-rowling-twitter-why-harry-potter-author-has-been-accused-transphobia-social-media-platforms-2877977>. Acesso em: 27 jul. 2021.

SIMS, Andrew. J.K. Rowling discusses why Harry's eyes didn't have to be green, cutting a scene from 'Prisoner' script. 8 nov. 2011. *Hypable*. Disponível em: <https://www.hypable.com/j-k-rowling-discusses-why-harrys-eyes-didnt-have-to-be-green-cutting-a-scene-from-alfonsos-prisoner-script/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

VINCENT, Alice. 17 times JK Rowling shocked Harry Potter fans. 28 jan. 2016. *The Telegraph*. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/harry-potter/11496100/harry-potter-revelations.html>. Acesso em: 27 jul. 2021.



**PARA ALÉM DO
TEXTO**



Progressão (des)continuada: um estudo sobre as adaptações cinematográficas da série *Harry Potter*

Luiz Felipe Baute

As propostas que cercearam as adaptações cinematográficas da série *Harry Potter* possuíram diferentes abordagens, perpassando métodos e estéticas estadunidenses, mexicanas e, sobretudo, britânicas. O resultado foi um bem-sucedido novo tipo de *blockbuster* seriado que, até os dias de hoje, não foi repetido. Por conta dessa ampla variedade de abordagens audiovisuais, a partir e através das obras, o presente texto tem um caráter panorâmico, observando diferentes perspectivas ao longo das oito adaptações. Tais transformações, evidentes no decorrer de mais de uma década, também apresentaram características importantes da formação cultural das obras, particulares ao processo produtivo contemporâneo no cinema.

O olhar será direcionado a partir da estética dos filmes, portanto, alusões e comparações aos livros e outras produções serão pontuais. Não obstante, espero que as inquietações presentes nas páginas que se seguem encontrem diálogos com outras reflexões sobre a série *Harry Potter*. Almejo, sobretudo, suscitar diferentes questões relativas

às adaptações, e não apenas explorar certos aspectos dos filmes e investigar suas propostas audiovisuais.

Neste estudo, dividirei as análises em três segmentos complementares: 1) referente às primeiras adaptações, *A Pedra Filosofal* e *A Câmara Secreta*; 2) referente aos desdobramentos e experimentações de *O Prisioneiro de Azkaban* e *O Cálice de Fogo*; e 3) referente à transição, consolidação e expansão da série em *A Ordem da Fênix*, *O Enigma do Príncipe* e *As Relíquias da Morte parte I e parte II*.

A magia cinematográfica: construindo um *blockbuster*

Os dois primeiros filmes da série foram dirigidos pelo estadunidense Chris Columbus (*Esqueceram de Mim*, 1990). Renomado por seus filmes associados a um público infantil e infantojuvenil, a produtora Warner Bros. apostou na experiência do diretor para adaptar os dois primeiros livros da série de J.K. Rowling: *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2001) e *Harry Potter e a Câmara Secreta* (2002).

As obras originais de Rowling atravessaram gêneros, como a fantasia, o detetivesco e o policial, guiados por referências pertencentes às narrativas de bruxarias, como capas, chapéus pontiagudos, varinhas, vassouras etc. – do mesmo modo se deu em relação a figuras da mitologia grega (Fofó, o cão de três cabeças), contos e lendas populares (centauros, dragões, fantasmas e a própria pedra filosofal), entre muitos outros. Partindo deste material bastante diverso, Columbus coordenou visualmente a proposta dos dois primeiros filmes por meio da criação e transformação do castelo e arredores de Hogwarts, configurando, possivelmente, a grande contribuição cinematográfica à obra expandida de *Harry Potter*¹. Mais do que efeitos especiais utilizados a serviço da história, a construção de Hogwarts é um exercício de imaginação sem paralelos na série, tornando-se uma espécie de personagem cujo desenvolvimento se deu por meio do trabalho colaborativo de diferentes diretores. Do mesmo modo, destaca-se a trilha sonora de John Williams (*Guerra nas estrelas*, 1977), que havia trabalhado com Columbus em *Esqueceram de mim* e *Esqueceram de mim: perdido em Nova York* (1992),

1 Thompson (2015) também pontuou as partidas de Quadribol e os efeitos especiais dos seres mágicos, sobretudo os elfos Dobby e Monstro.

na composição de um tema que seria amplamente associado à série original e as suas sequências cinematográficas².

No entanto, poder-se-ia argumentar que a recorrência de efeitos especiais para firmar esse “pacto genérico”³ (NEALE, 2000, p. 2-3; ALTMAN, 1999, p. 60-61) com o espectador acabou por gerar uma dependência de início. Segundo Philip Nel, “por mais agradável que seja assistir seus efeitos especiais, o filme do diretor Chris Columbus raramente cativa as emoções”⁴ (NEL, 2002, p. 172). O autor também apontou que a abordagem mais afeita à tecnologia poderia agradar a *franquia* Harry Potter, mais do que, necessariamente, os fãs (2002, p. 174). Paralela a essa argumentação, Stephen Prince afirmou

O apelo da fantasia é, talvez, o principal requisito para um *blockbuster*, pois esses filmes assumiram a função de introduzir e exibir a próxima geração de efeitos visuais, prometendo aos espectadores imagens e sons (podendo ser anexadas a qualquer narrativa piegas) que são mais sensuais, vívidas, cinestésicas e sonoramente envolventes do que nunca⁵ (PRINCE, 2003, p. 5).

Considerando essa perspectiva global, Prince atestou o impacto de espectadores internacionais para os dois primeiros filmes da série: após o sucesso de *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, a maior bilheteria de 2001, a sequência gerou 600 milhões de dólares ao redor do mundo – enquanto isso, em solo estadunidense, *Harry Potter e a Câmara Secreta* obteve “apenas” 260 milhões (PRINCE, 2003, p. 4, aspas do autor). Apesar de um tanto superficiais, as análises de Nel são pertinentes, sobretudo em relação às predileções de Columbus, às adequações ao modelo da Warner

2 Para uma análise dos efeitos da trilha em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, ver Nel (2002).

3 O pacto genérico seria um acordo tácito entre produtores e espectadores, organizando-se a partir de uma proposta estética e progressão narrativa bem delimitadas, reconhecidas através de suas repetições formais. Segundo Thomas Schatz “o desenvolvimento do enredo é efetivado pelo cenário e pelo personagem: no momento em que reconhecemos a familiar arena cultural e seus jogadores, podemos ter quase certeza de como o jogo será jogado e como ele irá terminar” (SCHATZ, 1981, p. 30). Todas as traduções são de minha autoria.

4 No original: “As enjoyable as it is to view the film’s special effects, director Chris Columbus’s movie rarely engages the emotions”.

5 No original: “The appeal of fantasy is perhaps now the chief requisite of a blockbuster because these films have assumed the function of introducing and displaying next-generation visual effects, promising moviegoers sights and sounds (however hokey the narratives to which they may be attached) that are more sensual, vivid, kinesthetic, and sonically enveloping than ever before”.

Bros. (pertinentes à análise de Prince), e a contribuição da trilha de John Williams para a identidade da série. Mais adiante, abordarei algumas das causas e efeitos das relações, cada vez mais interligadas, entre a série e a franquia Harry Potter.

Por outro lado, o principal roteirista da série, Steve Kloves (*Garotos incríveis*, 2000), defendeu que, mais importante que os efeitos especiais, a seleção do elenco, sobretudo do jovem trio da Grifinória, seria fundamental para o sucesso das adaptações (THOMPSON, 2015). Columbus assinou a direção de suas duas adaptações a partir de abordagens bastante convencionais ao tipo de história que o tornou famoso, habilmente construindo um senso de familiaridade não apenas com as obras originais, mas, especialmente, tornando as imagens de Harry (Daniel Radcliffe), Rony (Rupert Grint) e Hermione (Emma Watson), para citar exemplos, indissociáveis de seus respectivos atores⁶. Além disso, de modo geral, a presença de atores britânicos foi uma constante em toda a série. Essa medida ajudou a estabelecer uma relação cultural entre a obra e o público, em especial os fãs dos livros, necessários para a promoção e discussão das produções cinematográficas, em especial na primeira adaptação.

Nesse primeiro filme, Harry fez escolhas que pautaram todo o seu percurso formativo na série: em *A Pedra Filosofal*, Potter escolhe seus amigos, sua casa em Hogwarts e o seu mentor. Por sua vez, em *A Câmara Secreta*, as suas decisões foram mais específicas, como ir para seu segundo ano de Hogwarts frente a adversidades – muitas provocadas por Dobby –, ou adentrar a câmara mesmo sem saber o que o aguardava para salvar sua amiga e os outros companheiros. No entanto, todas essas predileções – algumas espontâneas – impactaram o desenvolvimento da trama. Do mesmo modo, Columbus também fez as suas escolhas. Após explorar as possibilidades do espaço mágico em *A Pedra Filosofal*, o filme seguinte investigou as profundezas do castelo, optando por estruturar sua narrativa e estética sobre o invisível, o misterioso, o que faltava. A despeito de sua preferência pelo emprego de tecnologias mais recentes,

6 Kristin Thompson (2015) teceu comparações acerca dos processos de filmagem em longos períodos entre a série Harry Potter e o filme *Boyhood: da infância à juventude* (Richard Linklater, 2014).

Columbus utilizou de referências do cinema clássico de Hollywood para organizar suas abordagens nos dois primeiros filmes.

Figuras 1 e 2: A marcação recorrente no *film noir*, gênero cinematográfico com fortes ligações ao detetivesco. À esquerda, o personagem Al Roberts (Tom Neal), em *Curva do destino* (Edgar Ulmer, 1945); à direita, Lúcio Malfoy (Jason Isaacs) em *A Câmara Secreta*.



Fonte: *Curva do destino* (Edgar Ulmer, 1945) e *Harry Potter e a Câmara Secreta* (Chris Columbus, 2002)

A trama policial atingiu o seu ponto mais alto no segundo ano de Harry. Para desvendar o mistério do herdeiro, o filme fez uso de pistas psicológicas (como o diário de Tom Riddle); circunstanciais, como a investigação de Draco Malfoy (Tom Felton) apenas por sua ligação a Sonserina ou Potter como herdeiro apenas por sua ofidioglossia; e indiciais, como a investigação das cenas e das vítimas da serpente, ou mesmo seguindo a trilha de aranhas. Por conta de suas influências genéricas, recursos temporais (as lembranças de outrora) e objetos históricos (a espada de Godrico) também foram utilizados para “amarrar” as convenções de narrativas de crime em uma história pertencente a um lugar específico: Hogwarts. Por outro lado, o filme se aproveitou de certos clichês. Através de uma análise mais pormenorizada, é possível notar um uso excessivo do recurso de diálogo de exposição durante a luta contra o basilisco. O confronto entre Fawkes e o monstro da câmara foi marcado pela explicação de Tom Riddle à Harry – e, por consequência, aos espectadores – sobre o que acabara de acontecer (também por questões técnicas de reproduzir a batalha).

De todo modo, um dos grandes feitos do diretor estadunidense foi o de materializar o espaço de magia e bruxaria, tornando os primeiros contatos com Hogwarts bem-sucedidos – algo que tentaria ser emulado

pela indústria mais adiante. Em uma evidente tentativa de associação cultural e estética à série de J.K. Rowling, Columbus dirigiu *Percy Jackson e o ladrão de raios* (2010). A obra cinematográfica originada da série de livros de Rick Riordan fez parte de um movimento composto por diversas adaptações de obras literárias infantojuvenis por Hollywood nos anos de 2010, como as séries *Jogos vorazes* (2012-2025) e *Divergente* (2014-2016), com o objetivo de emplacar um novo sucesso de bilheteria como *Harry Potter*.

Experimentações estéticas: entre o estrangeiro e o nacional

Com o desafio de representar uma versão mais madura de Harry – acompanhando as mudanças físicas do elenco –, a Warner Bros. buscou um novo diretor para *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (2004)⁷. O mexicano Alfonso Cuarón (*E sua mãe também*, 2001) foi o escolhido para essa nova etapa. O trânsito de diretores latinos em Hollywood e plataformas de *streaming* têm sido bastante frutífero no século XXI. Além de *Roma* (2018), do mesmo diretor de *O Prisioneiro de Azkaban*, filmes como *Dois papas* (2019), de Fernando Meirelles, e *Na estrada* (2012), de Walter Salles, bem como episódios de séries de televisão como *Dr. House* e *Lei & Ordem: Unidade de Vítimas Especiais*, dirigidos por Juan José Campanella, são exemplos de como o conglomerado estadunidense está atento à produção latino-americana. Stephen Prince pontuou que esse recurso de cooptação cultural não é atrativo para diretores, produtores e editores proeminentes apenas por conta da exposição internacional, mas, também, por conta dos recursos oferecidos pela maior produtora cinematográfica do mundo (PRINCE, 2003, p. 6).

De todo modo, Cuarón não foi a única adição – ou mudança, considerando as trocas de papéis – do terceiro filme. *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* marcou a estreia do ator Michael Gambon como o diretor de Hogwarts, após o falecimento de Richard Harris em 2002. O “novo” Dumbledore foi mais assertivo que seu predecessor e desenvolveu uma distinta dinâmica com Harry, potencializadas nos filmes subsequentes. Além de Gambon, Dawn French substituiu Elizabeth Spriggs como A Mulher Gorda, o retrato que guarda o acesso à Grifinória. Sibila

⁷ A produtora manteve, ainda, Columbus como um dos produtores.

Trelawney (Emma Thompson), professora de adivinhação, Remo Lupin (David Thewlis), professor (neste ano) de defesa contra as artes das trevas, bem como Warwick Davis, em uma composição distinta, reinterpretada o professor de feitiços Fílio Flitwick, foram algumas das mais importantes adições no quadro escolar.

Neste terceiro filme, Harry apresentou um comportamento muito mais rebelde na presença dos Dursley. Logo no início, o jovem praticou magia – mesmo sendo um bruxo menor de idade –, desafiou seus tios e afirmou, antes de sair de casa com todas as suas malas e a cojuja Edwiges, que “qualquer lugar é melhor do que aqui”⁸. Apesar disso, Potter não foi punido. Curiosamente, Harry foi absolvido pelo próprio Ministro da Magia, Cornélio Fudge (Robert Hardy). Já hospedado no Caldeirão Furado e após o reencontro com Rony e Hermione, Harry teve uma conversa importante com Arthur Weasley (Mark Williams), o único a alertar o jovem sobre a fuga de Sirius Black (Gary Oldman), o primeiro prisioneiro a escapar de Azkaban – uma penitenciária para bruxos. Considerado um partidário de Voldemort, especulava-se que Black poderia estar atrás de Harry por conta do que aconteceu entre o bruxo das trevas e a família Potter há 13 anos. A cena entre Harry e Arthur, um dos três planos-sequência de maior duração no filme⁹, aproveitou-se de todo o espaço do Caldeirão Furado, fazendo uso da profundidade de campo presente para cadenciar as falas dos personagens sem recorrer aos costumeiros campo/contracampo do audiovisual, isto é, posicionar a câmera por cima do ombro de um primeiro personagem durante uma fala e, em seguida, fazer o oposto durante a fala de um segundo.

Na outra cena de longa tomada, encostados na ponte de madeira que conecta uma das entradas do castelo – uma das adições visuais do filme – contracenaram, da mesma forma, Harry e uma de suas figuras paternas, Remo Lupin. Com o “ambiente apropriado” (THOMPSON, 2013) para a personalidade do professor, Remo e Harry divagaram sobre

8 No original: “Anywhere is better than here.”

9 As três cenas também foram estudadas por Thompson (2013). Em sua análise, a autora pontuou uma série de paralelos entre *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* e *Gravidade* (2013), ambos dirigidos por Cuarón, destacando certas experimentações do diretor mexicano já em sua contribuição à série de Harry Potter – Thompson defendeu o filme “como um dos melhores, senão o melhor, da série” – que seriam muito bem recebidos pela crítica quando explorados no filme de 2013.

o passado da família Potter. O terceiro plano-sequência, particular aos efeitos especiais do filme, será abordado mais adiante.

Para além dos temas sombrios e cortes ritmados, a adaptação de Cuarón explorou situações cômicas e foi inventiva, sobretudo, nas transições, marcando, por exemplo, a passagem das estações sob a perspectiva do salgueiro lutador e não, necessariamente, por meio de diálogos de exposição, como no filme anterior. Esse dinamismo também se fez presente na duração do filme (142 minutos), mais curto que seus predecessores: 152 minutos no primeiro e 161 no segundo.

Retomando aspectos genéricos, defendo que o filme se filiou a uma formação característica de Hollywood: o filme adolescente. Para Nelson, esse tipo de obra comumente representa

as experiências e atribulações pessoais de adolescentes vivendo, na maioria das vezes, vidas comuns, com a excepcional circunstância ocasional ou, no caso do horror, situação sobrenatural, impulsionando a ação¹⁰.

Em um possível paralelo à definição, Manohla Dargis e Anthony Oliver Scott defenderam que *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* representou uma mudança nos tons e na paleta de cores da série, lembrando “filmes de horror” (DARGIS; SCOTT, 2007). Entretanto, como foi apresentado, a vida de Harry, contrária as convenções de Nelson, é bastante extraordinária – com a exceção de parte de suas férias de verão na casa dos Dursley. No entanto, é importante ressaltar que o terceiro filme utilizou de tais “circunstâncias excepcionais” como uma espécie de estímulo para explorar diferentes aspectos da vida de Harry e seus amigos. Apesar das influências de um ambiente “mais obscuro e ameaçador” (EBERT, 2004), Harry demonstrou certas características adolescentes: o personagem tem variações de humor constantes, bem como experienciou sua primeira paixãoite – nesse mesmo segmento, Rony e Hermione dividiram momentos mais sugestivos, como na primeira aula de Hagrid como professor de “Trato das Criaturas Mágicas”.

¹⁰ No original: “the personal trials and tribulations of teenagers living mostly ordinary lives, with the occasional exceptional circumstance or, in the case of horror, supernatural situation, propelling the action.”

Hermione substituiu Rony como companheira de Harry na parte final de *Prisioneiro de Azkaban*, utilizando o seu vira-tempo – um artefato mágico que permite viagens no tempo. Com ele, os dois arquitetaram o resgate de Sirius Black, revelado como o padrinho de Harry e erroneamente preso por um crime que não cometeu, e de Bicuço, o hipogrifo protagonista da referenciada aula de Hagrid. Nesta cena que marcou o terceiro plano-sequência, a câmera circula ao redor de Harry e Hermione, envoltos pelo colar que abriga o vira-tempo. Para essa representação, decorre outro procedimento chamado de *timelapse* (também conhecido câmera rápida) – este cinematográfico. Em uma mesma tomada, a iluminação da cena se transforma rapidamente, personagens entram e saem do quadro e mesmo Rony, que estava acamado, desaparece. O efeito de passagem do tempo é evidenciado visualmente, utilizando de uma técnica inerente ao audiovisual.

Novamente, os efeitos especiais desenvolvidos para a criação de seres mágicos como o lobisomem e, sobretudo, o hipogrifo são pontos importantes. O voo de Harry em Bicuço proporcionou uma visão da amplitude de Hogwarts e suas mais recentes adições na geografia do castelo a partir da diegese e não apenas como exposição de tecnologias de ponta do audiovisual. Esse tipo de exploração do castelo e seus arredores foi emulado no filme seguinte, na perseguição entre o dragão Rabo-Córneo Húngaro e o campeão Harry durante a primeira tarefa do torneio tribuxo. Em um exercício similar, mas em um ambiente – e com objetivos – distintos, a representação dos sereianos na segunda tarefa também se orientou a partir de novos olhares. Todavia, nas três tarefas do torneio, é possível observar uma preocupação maior em torno da ação da trama do que em revelar certos aspectos dos personagens, como ocorreu em *Prisioneiro de Azkaban* – este último auxiliado pela suspensão dramática inerente ao uso de convenções de viagem no tempo. Além disso, as referências detetivescas e alusões à profecia e às sociedades secretas são reduzidas, pois as principais pautas para os mistérios do terceiro e quarto filmes advém do passado de Harry, especialmente relacionado a Voldemort, e de ambientes mágicos originais da série, a prisão de Azkaban e o torneio tribuxo.

Após uma aposta verdadeiramente estrangeira com Cuarón (o mexicano está de fora tanto do circuito de Hollywood quanto da cultura britânica que permeia a série), a Warner Bros. apostou em um diretor inglês, Mike Newell (*Quatro casamentos e um funeral*, 1994), na tentativa de retomar o sucesso financeiro dos dois primeiros filmes – *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* gerou cerca de 796 milhões em bilheteria, o retorno mais baixo da série original. *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (2005) também coloca em xeque o quão britânico os filmes são de fato, pois, para além da escolha de diretores, a obra também tratou de culturas distintas advindas das escolas participantes do principal evento da história: o torneio tribuxo. Ian Christie assinalou que

As adaptações de Harry Potter por parte da Warner são definidas na Grã-Bretanha como filmes de “investimento interno”, apesar de não serem considerados como produção britânica ou europeia no programa MEDIA da União Europeia¹¹ (CHRISTIE, 2013, p. 23).

Ademais, mesmo essa relação britânica-hollywoodiana é, na realidade, muito mais inglesa historicamente (HALL, 2020, p. 35). Apesar da evidente influência cultural britânica nas obras, a participação de Hollywood e de seus modos de produção e distribuição nos circuitos mundiais determinou não apenas a classificação das obras por parte de órgãos governamentais, mas, também, a sua percepção como parte do modelo hegemônico do audiovisual. Tais desdobramentos se tornam ainda mais complexos se analisados em conjunto das múltiplas incursões de Rowling e Warner Bros. em perspectivas transmidiáticas¹². De todo modo, é inegável que as obras literárias têm uma relação mais próxima de contextos ingleses do que as adaptações cinematográficas. Em movimentos que ora flertam com as afinidades locais, ora com as possibilidades globais, a série apostou, sempre que pôde, no emprego de referências e, principalmente, de atores britânicos para contar suas histórias. A presença de Newell foi mais um esforço nessa direção.

11 No original: “Warner’s *Harry Potter* adaptations are defined in Britain as ‘inward investment’ films, although not counted as British or european by the European Union (EU) MEDIA Programme”.

12 Para análises dedicadas, ver Gruszynski, Sanseverino (2016) e Sanseverino (2020).

Em relação a narrativa do quarto filme, logo nas primeiras cenas adaptadas se torna claro que Kloves tentou concentrar o enredo do quarto ano de Harry em Hogwarts, consideravelmente mais extenso em relação aos livros anteriores. No entanto, as apresentações e performances das duas escolas convidadas para o torneio tribuxo, Beauxbatons e Durmstrang, tornaram-se caricatas, sobretudo se comparadas aos estudantes de Hogwarts e o campeão da escola Cedrico Diggory (Robert Pattinson), também estreante no *Cálice de Fogo*. Apesar da exposição maior de Diggory, presente desde o início do filme, antes da final da copa do mundo de quadribol, não se pode deixar de notar que os campeões estrangeiros são representados a partir das características unidimensionais de suas escolas. Tais escolhas são potencializadas pela decisão de pautar os visitantes pelo sexo: Beauxbatons é composta apenas por representantes femininas e Durmstrang apenas por representantes masculinos. No livro temos passagens que tornam os estudantes estrangeiros, sobretudo Viktor Krum (Stanislav Ianevski), mais heterogêneos, com participações dinâmicas nas peripécias do ano letivo de Hogwarts. Outra diferença em relação à obra literária¹³, referenciada aqui apenas para pontuar o argumento, tornou um personagem verdadeiramente complexo e importante para o desenrolar da história, Bartô Crouch Jr. (David Tennant), sobredeterminado por sua tarefa em guiar Harry pelo torneio tribuxo. Deixando de lado a trama familiar que possibilitou o seu escapar de Azkaban e subsequente infiltração na escola sob o disfarce de Moody, resta apenas destacar a atuação de Tennant nas poucas cenas que lhe são oferecidas.

O baile consolidou a atenção dedicada aos percalços adolescentes de Harry, Rony e Hermione, adensando o relacionamento entre os dois últimos. Esse desenvolvimento também dialoga com as tensões entre gênero e indústria nos filmes adolescentes contemporâneos analisados por Nelson. Segundo a autora, “ao invés de fazer filmes adolescentes e *blockbusters* conceituais para atrair espectadores com história e espetáculo, os dois modos de produção se fundiram na *franquia de filmes adolescentes*”¹⁴ (NELSON, 2017, p. 131, itálicos meus). A partir dos filmes

13 Ver Rowling (2001).

14 No original: “Instead of making teen films and high-concept blockbusters to entice audiences with story and spectacle, the two production modes have merged into the franchise teen film”.

que compõem esse segmento, a série *Harry Potter* conquistou o seu lugar como o exemplo mais bem-sucedido dessa nova formação no cinema e audiovisual.

As possibilidades narrativas presentes em *Harry Potter e o Cálice de Fogo* são inúmeras, especialmente considerando as variáveis do torneio e dos novos personagens, bem como o mistério por detrás dos sonhos de Harry. Todavia, permanecendo na visualidade do desenrolar da trama e apostando em uma falsa uniformidade dos seus personagens, a densa disputa no interior de Harry é deixada em segundo plano: para além da volta do recurso de diálogos de exposição, pouco se discutiu acerca dos efeitos da ausência de Sirius ou a crescente antipatia dos outros estudantes de Hogwarts com Potter, o seu campeão alternativo, bem como o desentendimento do protagonista com seu melhor amigo.

Nas cenas finais do quarto filme, Hermione afirmou: “Tudo irá mudar a partir de agora, não é?”¹⁵, projetando um futuro diferente – e mais perigoso – com a volta definitiva do Lorde das Trevas. Com as suas devidas proporções, argumento, assim se deu na sequência cinematográfica da série, com novos diretor e roteirista para a adaptação de *A Ordem da Fênix*.

A relação harmônica entre Yates, Rowling e Warner Bros.

Em seu primeiro e único trabalho na filmografia, o roteirista Michael Goldenberg (*Contato*, 1997) teve a responsabilidade de adaptar o mais extenso livro da série¹⁶, *Harry Potter e a Ordem da Fênix* (2007). Apesar da ausência de Kloves neste filme, o argumento do quinto filme pode ser analisado a partir de suas escolhas relativas às formas consolidadas da franquia de filmes adolescentes, desempenhadas tanto em *Prisioneiro de Azkaban* quanto em *Cálice de Fogo*. Entretanto, a transição para temas mais sombrios, com o retorno de Voldemort e as preparações para inevitáveis embates no mundo bruxo, têm seus pontos fortes e pontos fracos.

Pela primeira vez, a vida escolar em Hogwarts parece estar em segundo plano. A proeminência da *Ordem da Fênix*, organização secreta

15 No original: “Everything’s going to change now, isn’t it?”.

16 A edição britânica contém 870 páginas. Por sua vez, a edição brasileira contém 702 páginas.

dedicada a conter os avanços do Lorde das Trevas e de seus seguidores, foi posta em destaque desde o início, desde a apresentação de membros no resgate de Potter à visita ao Largo Grimmauld, número 12 – a sede da resistência. Todavia, nem mesmo Harry tem conhecimento, de fato, das ações da *Ordem*. O jovem foi deixado de lado desde o início, apesar de ter sido o único a enfrentar Voldemort desde o seu retorno. Tudo isso parece justificar o sentimento de estar “com raiva o tempo todo”¹⁷ que o protagonista transpareceu durante boa parte da história. No entanto, mais ao final, em seu momento de maior ira, Harry mal questionou – muito menos confrontou – Dumbledore sobre as razões pelas quais foi deixado no escuro durante quase a totalidade de seu ano letivo. Repetidas vezes, *Harry Potter e a Ordem da Fênix* fez referências ao que estava por vir, sobretudo por meio de artigos jornalísticos rejeitando a volta de Voldemort. Uma escolha duvidosa em sua insistência, pois os espectadores já sabiam do retorno do vilão e foram expostos a repercussão que isso trouxe a Harry – por exemplo, a sua discussão com o colega Simas Finnegan (Devon Murray). Além disso, pesa-se o fato de que o Lorde das Trevas não voltaria no filme seguinte, dedicado quase que exclusivamente aos desdobramentos de Harry em seu último ano em Hogwarts. Essa hesitação em tratar de tópicos relativos à *Ordem da Fênix* durante o seu próprio filme acaba tornando o seu desenvolvimento confuso, sobretudo considerando a quantidade de referencial narrativo que a obra possuiu.

Por outro lado, os efeitos especiais durante a montagem dedicada aos ensinamentos cooperativos da *Armada de Dumbledore* foram um dos pontos altos da história. Nesta sequência, foi feito um novo enquadramento das magias da série, contrastando os tons escuros com a claridade da sala precisa em conjunto dos lampejos brilhantes dos patronos individuais. Ademais, o desenvolvimento de Neville, Luna e Gina, evidenciado durante as aulas, serviria como uma preparação para a invasão do grupo ao departamento de mistérios do Ministério da Magia. Durante a montagem também foi apresentada uma nova faceta de Harry, mais seguro ao realizar magias. O terceiro segmento se iniciou com esse importante passo para a consolidação de Harry como um bruxo excepcional, capaz de rivalizar com Voldemort, renunciando a trama da profecia que viria adiante. Como professor, Potter ajudou a todos a melhorarem seus

17 No original: “I’m angry all the time”.

feitiços, especialmente Longbottom – semelhante ao que Lupin fez durante o terceiro ano. Nesse sentido, é importante ressaltar que as principais cenas dependeram do cotejo com efeitos especiais de ponta, como a montagem dedicada à *Armada de Dumbledore*, o embate no departamento de mistérios e mesmo na escapada de Fred e George Weasley (Oliver e James Phelps) durante os exames finais.

Mais ao final, tem-se a constatação de algo que havia sido sugerido durante vários outros momentos dos filmes: em meio a luta contra Lúcio, Sirius confundiu Harry com Tiago, evidenciando que o via mais como uma extensão do amigo e não como um indivíduo. Mesmo em uma cena de ação, Goldenberg e Yates, de modo sutil, apontaram para essa questão. A morte de Black logo em seguida impediu que ambos tratassem dessas e muitas outras dissidências, ampliando o vazio que Potter carregou o filme todo. Desse modo, Harry perdeu uma de suas principais referências – algo que voltaria a acontecer nos filmes seguintes.

David Yates (*The Tichborne Claimant*, 1998) estreou na direção da série explorando mais os ambientes de Hogwarts, dando-lhe contornos através de novas associações de espaço e muitas vezes acrescentando suas próprias alterações à estética dos filmes. Este tópico seria mais bem elaborado nos filmes subsequentes. Todavia, sua consolidação no cargo após a passagem de diretores mais experientes sugere que o britânico soube trabalhar tanto com a autora original quanto com a produtora hollywoodiana.

Em *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* (2009), Harry e Dumbledore voltaram a ter uma relação mais próxima, pautada pelas aulas especiais sobre o passado de Tom Riddle. Coletando memórias e as estudando na *Penseira*, os dois bruxos desvendaram o maior segredo de Voldemort: a criação de objetos mágicos intitulados *horcruxes*, cuja busca e destruição guiará o restante da série.

As referências detetivescas não são utilizadas apenas no estudo sobre Riddle. Harry, por sua vez, conduziu uma investigação paralela em seu rival Draco. O sonserino, com um novo vestuário, mais formal, buscou furtivamente concluir a tarefa que lhe foi ordenada pelo Lorde das Trevas. Ademais, em meio as mais diversas mudanças, seja no ministério da magia ou na equipe de quadribol da Grifinória, a mais surpreendente foi a ascensão de Potter como o aluno mais talentoso de Poções. A

disciplina foi, a partir de então, ministrada por Horácio Slughorn (Jim Broadbent) – chave para o mistério de Riddle. Nela, o protagonista contou com a ajuda de uma figura conhecida apenas como o “Príncipe Mestiço” que, curiosamente, tornou-se fundamental na aproximação de Potter e o novo professor de Poções. Essa tríade de mistérios marcou a sexta adaptação da série. No entanto, as abordagens narrativas não foram as principais contribuições do filme. Bruno Delbonnel, o diretor de fotografia do sexto filme, afirmou que a “história era menos sobre grandes lutas do que sobre os relacionamentos sobre os personagens”, cujas intimidades estavam cerceadas por uma “disposição bastante sombria” (DELBONNEL, 2010). Dessa forma, Delbonnel optou por representar o ambiente singular do filme por meio de variações tonais diversas.

Figuras 3 e 4 – Os banheiros de Hogwarts em *A Pedra Filosofal* (à esquerda) e em *O Enigma do Príncipe* (à direita)



Fonte: *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (Chris Columbus, 2001) e *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* (David Yates, 2009)

Figuras 5 e 6 – O diretor Alvo Dumbledore em *O Cálice de Fogo* (à esquerda) e em *O Enigma do Príncipe* (à direita)



Fonte: *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (Mike Newell, 2005) e *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* (David Yates, 2009)

Figuras 7 e 8 – Os trens de Hogwarts em *A Ordem da Fênix* (à esquerda) e em *O Enigma do Príncipe* (à direita)



Fonte: *Harry Potter e a Ordem da Fênix* (David Yates, 2005) e *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* (David Yates, 2009)

De pronto, é possível notar a “disposição sombria” a que Delbonnel fez referência no contraste das figuras 3 e 4, retratando diferentes embates de Harry em Hogwarts. As figuras 5 e 6 atestam o uso de variações tonais que marcaram a estética do sexto filme. Do mesmo modo, o uso de tons esverdeados nas imagens 6 e 8 reverberaram a cor da casa dos principais agentes misteriosos da trama: Riddle, Malfoy e Snape – este último revelado como o príncipe mestiço ao final do filme. Nas figuras 6 e 7 também é possível notar o uso de uma certa opacidade na fotografia, contrastante com a abordagem mais transparente dos primeiros filmes.

Yates partiu do princípio que não era mais possível voltar a ideia da escola de outrora. Especialmente em *O Enigma do Príncipe*, as cenas se passaram como uma espécie de sonho nostálgico de Hogwarts, considerando os últimos momentos de Harry como estudante. Essa mudança é verbalizada ao final, quando Harry afirmou: “Estou começando a perceber o quão lindo é esse lugar”¹⁸.

Grande parte do enredo dos dois últimos filmes, mais focados na busca e destruição das *horcruxes* pelo trio principal, também serviram como uma espécie de preparação para a “Batalha de Hogwarts”, evento que concluiu o profético embate entre Harry e Voldemort. Além dos aspectos narrativos, é possível observar o percurso formativo de Yates na direção da série neste último segmento de análise, mais seguro em sua transição para os temas mais soturnos de *Harry Potter*. Sua longevidade

18 No original: “I’m just beginning to realize how beautiful this place is”.

no cargo perpassou por um certo conservadorismo estilístico e narrativo, mais alinhado à Warner Bros., combinado a recursos audiovisuais diversos: releituras dos dispositivos mágicos, como o caso da *Penseira*, conferindo aos últimos filmes uma atualização tecnológica; montagens criativas para condensar desenvolvimentos narrativos, como nas sequências de Draco operando o *Armário do Sumidouro*, sobretudo frente aos desafios em adaptar os livros mais extensos da série; assim como as referenciadas variações tonais.

Harry Potter e as Relíquias da Morte parte I (2010) privilegiou um ritmo mais lento, dando um destaque maior aos primeiros percalços de Harry, Rony e Hermione à procura das *horcruxes*, seus desenvolvimentos pessoais como bruxos e como amigos – até mesmo lidando com traumas passados. Yates dedicou-se ao luto de Dumbledore e das recentes baixas de Edwiges e Dobby, bem como a revelação dos itens mágicos durante a exposição do conto dos três irmãos por Xenofílio Lovegood (Rhys Ifans). De modo geral, a primeira parte transpareceu a todo tempo que seria apenas um (necessário) primeiro passo.

Em uma análise da obra que concluiu a série, Paloma Couto defendeu que *Harry Potter e as Relíquias da Morte parte II* (2011) “seguiu as diretrizes clássicas, mesmo inserido no contexto contemporâneo, em que novas tecnologias e múltiplas mídias são utilizadas ao se contar uma história” (2013a, p. 1). Em sua análise, Couto (2013b) dividiu o filme em três atos compostos por: 1) assalto à Gringotes; a proposta de Voldemort e subsequente ataque à Hogwarts; 2) Harry em busca da segunda *horcrux*; a sequência do Diadema da Corvinal; e a Morte de Snape; 3) enfrentamento na Floresta Proibida; reencontro de Harry e Dumbledore em King’s Cross; Confronto final e conclusão da batalha de Hogwarts; e o epílogo. Segundo a autora, o filme buscou “ser entendido pelo público, independentemente se este for especializado na saga ou não” (2013a, p. 1). Para tanto, utilizou-se das convenções clássicas de Hollywood. Um *blockbuster*, no geral, ousa menos. Portanto, a conclusão de Couto sintetizou certas abordagens do filme, particularmente em torno do ritmo da parte II, centrada no desenrolar do confronto final. No entanto, apesar das influências hollywoodianas, o último filme buscou referências mais “locais”.

Figuras 9, 10, 11, 12, 13 e 14 – Comparativo entre *Neste mundo e no outro* (à esquerda) e *Harry Potter e as Relíquias da Morte parte II* (à direita)



Fonte: *Neste Mundo e No Outro* (Michael Powell e Emeric Pressburger, 1946) e *Harry Potter e as Relíquias da Morte – Parte II* (David Yates, 2011)

A cena em King's Cross utilizou de *Neste mundo e no outro* (Michael Powell e Emeric Pressburger, 1946) para recriar um senso de familiaridade nesse além-vida em que decorreu o diálogo final entre Harry e Dumbledore. A aparente harmonia entre formações culturais estadunidenses e britânicas marcou a produção de todos os filmes da série, desde propostas mercadológicas a referências estéticas. À guisa de conclusão, para além dos marcos reais, Aliya Jones destacou o uso geográfico da fictícia¹⁹ Hogwarts na batalha final, elogiando as maneiras pelas quais

19 Parfraseando a provocação de Dumbledore, mesmo que exista apenas na ficção, por que não seria real?

Yates organizou os embates a fim de dedicar tempo a cada um dos principais personagens (JONES, 2019).

A *representação visual* de Hogwarts foi determinante do início ao fim.

O fim das adaptações literárias também marcou o início de uma nova etapa para a franquia *Harry Potter* a partir da criação do site *Pottermore* (2012), bem como dos projetos associados à *Animais fantásticos e onde habitam* (2016), que contou com o mesmo diretor dos últimos três filmes da série. Kloves e Yates trabalharam as maiores produções de suas carreiras com *Harry Potter* e seguem contribuindo nas novas obras relacionadas – mesmo com performances abaixo do esperado (SANCHEZ, 2020).

A despeito de suas iniciativas transmidiáticas a partir da série original, a criação do *Wizarding World* atesta um direcionamento ligeiramente diferente da franquia de filmes adolescentes destacada por Nelson, apesar de seu interesse no modelo hollywoodiano e no público estadunidense²⁰. Todavia, é importante ressaltar como a imaginação de *Harry Potter* perpassa pelas produções cinematográficas, seja na visualização de Hogwarts ou mesmo na identificação dos personagens a partir das performances de seus atores. De um modo bastante direto, os filmes ajudaram a moldar a *ideia de magia* no contemporâneo por meio de erros e acertos, como um aprendizado.

Referências

ALTMAN, Rick. *Film Genre*. Londres: BFI Publishing. 1999.

CHRISTIE, Ian. Where is national cinema today (and do we still need it)? *Film History* v. 25, n. 1-2, p. 19-30, 2013.

DARGIS, Manohla; SCOTT, A. O. Harry Potter and the four directors. *The New York Times*, 15 jul. 2007. Disponível em: https://www.nytimes.com/2007/07/15/movies/15scot.html?_r=2&. Acesso em: 02 ago. 2021.

²⁰ A história de *Animais fantásticos e onde habitam* se passou na Nova Iorque dos anos de 1920 e contou com um personagem estadunidense no elenco coadjuvante, algo inédito nos filmes até então.

DELBONELL, Bruno. Interview with Bruno Delbonnel. 28 fev. 2010. Disponível em: http://oscar.go.com/html/util/question.html?img=Cinematography_HarryPotterAndTheHalfBloodPrince. Acesso em: 02 ago. 2021.

EBERT, R. Reviews: Harry Potter and the Prisoner of Azkaban. *RogerEbert.com*, 03 jun. 2004. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/harry-potter-and-the-prisoner-of-azkaban-2004>. Acesso em: 02 fev. 2021.

FRANCISCO, Beatriz Masson. *Leitores e leituras de Harry Potter*. 2019. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. DOI: 10.11606/D.8.2019.tde-19112019-171247.

FRANCISCO, Beatriz Masson. Harry Potter: caminhos interpretativos: um estudo de caso sobre os leitores empíricos da série de J.K. Rowling. *Rascunhos Culturais*, v. 11, n. 21, 2020.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia; SANSEVERINO, Gabriela. Dos livros às telas: Harry Potter como uma história transmídia. *Lumina*, v. 10, n. 2, 2016. DOI: 10.34019/1981-4070.2016.v10.21212.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

JONES, Aliya. Adapting the Battle of Hogwarts. *Film School Rejects*, 02 maio 2019. Disponível em: <https://filmschoolrejects.com/battle-of-hogwarts/>. Acesso em: 02 fev. 2021.

NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Nova Iorque: Routledge, 2000.

NEL, Philip. Bewitched, bothered, and bored: Harry Potter, the movie. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, v. 46, n. 2, p. 172-175, 2002.

NELSON, Elisssa H. The new old face of a genre: the franchise teen film as industry strategy. *Cinema Journal*, v. 57, n. 1, p. 125-133, 2017.

PRINCE, Stephen. Introduction: world filmmaking and the Hollywood blockbuster. *World Literature Today*, v. 77, n. 3/4, p. 3-7, 2003.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e o Cálice de Fogo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2001.

SANCHEZ, Leonardo. Entenda como Harry Potter se tornou um estorvo para Hollywood. *Folha de São Paulo*, 14 jul. 2021. Disponível em: <https://www1.folha>.

[uol.com.br/ilustrada/2021/07/entenda-como-harry-potter-se-tornou-um-es-torvo-para-hollywood.shtml](http://uol.com.br/ilustrada/2021/07/entenda-como-harry-potter-se-tornou-um-estorvo-para-hollywood.shtml). Acesso em: 02 fev. 2021.

SANSEVERINO, Gabriela. O jornalismo ficcional da franquia transmedia de Harry Potter. *Interações: Sociedade e as novas modernidades*, n. 38, p. 106-136, 30 jun. 2020.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Nova Iorque: Random House. 1981.

SCHILLER, Melanie. Transmedia storytelling: new practices and audiences. In: CHRISTIE, Ian; VAN DEN OEVER, Annie (ed.). *Stories*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. p. 97-108.

THOMPSON, Kristin. Harry Potter and the twelve-year boyhood. *Observations on film art*. 15 mar. 2015. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2015/03/15/harry-potter-and-the-twelve-year-boyhood/>. Acesso em: 02 fev. 2021.

THOMPSON, Kristin. Harry Potter treated with gravity. *Observations on film art*, 18 set. 2013. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2013/09/18/harry-potter-treated-with-gravity/> Acesso em: 02 fev. 2021.

Filmografia

CURVA do destino. Direção: Edgar Ulmer. PRC Pictures, Inc. 1945.

HARRY Potter e a Pedra Filosofal. Direção: Chris Columbus. Warner Bros. Pictures. 2001.

HARRY Potter e a Câmara Secreta. Direção: Chris Columbus. Warner Bros. Pictures. 2002.

HARRY Potter e o Prisioneiro de Azkaban. Direção: Alfonso Cuarón. Warner Bros. Pictures. 2004.

HARRY Potter e o Cálice de Fogo. Direção: Mike Newell. Warner Bros. Pictures. 2005.

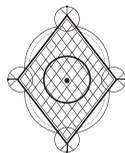
HARRY Potter e a Ordem da Fênix. Direção: David Yates. Warner Bros. Pictures. 2007.

HARRY Potter e o Enigma do Príncipe. Direção: David Yates. Warner Bros. Pictures. 2009.

HARRY Potter e as Relíquias da Morte Parte I. Direção: David Yates. Warner Bros. Pictures. 2010.

HARRY Potter e as Relíquias da Morte Parte II. Direção: David Yates. Warner Bros. Pictures. 2011.

NESTE Mundo e no Outro. Direção: Michael Powell e Emeric Pressburger. The Archers. 1946.



“Srta. Granger, três voltas devem bastar”: o tempo e a adaptação literária em *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*

Bruno Sousa Tavares

“Como é misterioso o tempo. Poderoso, mas quando interferimos, perigoso”. Essa frase é proferida por Alvo Dumbledore, interpretado por Michael Gambon, no clímax do filme *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (2004). De fato, existe verdade nela. O tempo é realmente algo curioso, de difícil definição, mas ainda sim essencial para o funcionamento do mundo e das artes.

Na série de livros *Harry Potter*, escrita pela britânica J.K. Rowling, abundam os elementos e objetos de cunho temporal: memórias, eventos do passado, profecias, penseiras¹, vira-tempos², e assim por diante. Os acontecimentos que conectam a Primeira e a Segunda Guerra Bruxas, a saber, o passado e o presente da história narrada, são intimamente relacionados, assim como os meios necessários para que Harry, o

-
- 1 Bacia de pedra rasa, com runas e símbolos mágicos nas bordas, utilizada por bruxos para escoar pensamentos e memórias a fim de examiná-los. Seu uso permite identificar padrões e ligações entre fatos que permeiam a mente. (ROWLING, 2000, p. 475).
 - 2 Corrente de ouro longa e fina dotada de uma pequena ampulheta na ponta capaz de fazer o bruxo que a utiliza voltar no tempo e reviver as horas. (ROWLING, 2000, p. 317).

protagonista, consiga vencer em um futuro próximo, Voldemort, seu antagonista e vilão.

Em certa medida, tais construções foram transpostas para o cinema através do processo de adaptação literária, mas com variados graus de sucesso. Aqui observaremos as questões temporais presentes no terceiro capítulo cinematográfico da série, *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*, dirigido por Alfonso Cuarón e roteirizado por Steve Kloves, veremos como a produção escolheu apresentar os elementos temporais da história e analisaremos criticamente as decisões criativas realizadas nessa adaptação. Para começar nossa incursão, é preciso primeiro entendermos como o tempo é representado no cinema.

Partindo da ideia de Jean-Claude Carrière (2015), todo meio de comunicação adapta o tempo e nisso está incluído o cinema. Os filmes nos apresentam imagens e acontecimentos em diferentes localidades, por vezes distantes no espaço ou no tempo. Mesmo assim, graças ao hábito de assisti-los e ao conhecimento intrínseco do público moderno no que se refere à linguagem cinematográfica, somos capazes de ordenar os fatos da história e inferir a ordem cronológica dos eventos da maneira desejada pelos autores. As equipes de produção fazem de tudo para auxiliar a interpretação correta dos eventos temporais, seja por meio de trilhas sonoras que interligam cenas, cenários que se repetem, a iluminação que concede a ideia de dia e noite ou mesmo os figurinos que demonstram a passagem do tempo.

Outro recurso primordial para entender a representação do tempo no cinema é a montagem, que, segundo Carrière (2015), possibilita uma relação altamente refinada entre o tempo e a duração. Isso porque é o processo de montagem que define a duração do filme, o tempo de cada cena e as transições entre uma sequência e outra, que podem conceder a sensação de passagem do tempo ou quebra de continuidade de acordo com o desejo do diretor. Uma cena que se encerra com um *fade-in*³, por exemplo, representa uma passagem de tempo menor em relação à cena seguinte. Já cenas concluídas com dissoluções⁴ tendem a indicar um sal-

3 Dupla exposição temporária, de duração variável, dos últimos quadros de uma tomada e dos primeiros da próxima (CARRIÈRE, 2015, p. 95).

4 Gradual desaparecimento de uma imagem que mergulha na escuridão completamente antes que outra imagem surja desta mesma escuridão. (CARRIÈRE, 2015, p. 95).

to temporal maior até o início da próxima sequência. A quantidade de cortes, por sua vez, determina o ritmo do filme, se mais ágil, com vários cortes, ou se lento, com menos. A montagem também é responsável por encurtar o tempo ao suprimir os momentos considerados tediosos por meio de elipses⁵, ou embaralhá-lo fora da ordem cronológica, ao utilizar o *flashback*⁶ ou o *flash-forward*⁷.

Diante dessa quantidade de recursos da linguagem cinematográfica, que nós enquanto público deciframos quase de maneira automática, Carrière afirma que “meio acordados, meio entorpecidos, forjamos a cada segundo um contato íntimo, distinto, por vezes contraditório com o filme. E o tempo é o mais importante componente deste contato.” (2015, p. 109).

Acerca das questões temporais, é válido também observarmos como o professor Jacques Aumont aborda a questão. Para ele, “o tempo é, antes de tudo, do ponto de vista psicológico, a duração experimentada” (1993, p. 160). Em seu estudo, Aumont apresenta uma distinção entre os tipos de imagem existentes, atribuindo a pinturas, fotografias, fotogramas e filmes “tempos” diferentes. Nesse sentido, o autor atesta que “quase todas as imagens ‘contêm’ tempo, que elas serão capazes de comunicar a seu espectador se o dispositivo de apresentação for adequado” (1993, p. 163).

Aumont estabelece uma tipologia relevante para as imagens e as divide em dois grandes grupos principais: as imagens não-temporalizadas, que sofrem pouca ou nenhuma mudança perceptível para o espectador com o passar do tempo, como os quadros expostos em museus, e as imagens temporalizadas “que se modificam ao longo do tempo, sem a intervenção do espectador e apenas pelo efeito do dispositivo que as produz e apresenta” (1993, p. 160), incluindo nesse último caso o cinema.

Com relação à temporalidade das imagens, o autor nos exorta a não confundir o tempo de exibição da imagem com o tempo que o

5 A elipse pode omitir segundos, minutos, horas, dias, anos ou séculos. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 389).

6 Parte de uma história apresentada no enredo fora da ordem cronológica (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 153).

7 Movimento do presente para o future e, então, de volta para o presente. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 154).

espectador decide dedicar a ela. Ao observarmos uma pintura ou fotografia podemos definir a quantidade de tempo que passamos em frente a ela, sejam segundos, sejam horas inteiras. Já no cinema, nós enquanto espectadores temos uma atitude passiva e não possuímos controle algum em relação ao período de tempo que as imagens são exibidas à nossa frente ou à duração da experiência cinematográfica como um todo.

No que diz respeito ao tempo no cinema, se faz relevante trazer-mos os conceitos apresentados pelos teóricos David Bordwell e Kristin Thompson. De maneira análoga a Carrière, a dupla afirma que “ao construir a história de um filme com base em seu enredo, o espectador se envolve na tentativa de colocar os eventos em ordem cronológica e atribui a eles duração e frequência.” (2013, p. 153). Ou seja, mesmo que o filme apresente *flashbacks*, *flash-forwards* ou bruscos saltos temporais, somos capazes de elaborar uma ordem temporal para entender a sequência de acontecimentos da história⁸ a partir dos eventos escolhidos pelo enredo⁹.

Com relação à duração temporal, Bordwell e Thompson afirmam que:

no geral, o enredo de um filme seleciona determinados intervalos da duração da história, seja se concentrando num espaço de tempo relativamente curto e coeso, como acontece em *Intriga Internacional*, seja destacando intervalos de tempo significativos num período de muitos anos, como em *Cidadão Kane* [...]. A soma dessas fatias de duração da história produz a duração total do enredo. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 154-155).

Já no que se refere à frequência temporal, a dupla de teóricos reforça que normalmente vemos um evento ser narrado apenas uma vez no enredo. Caso ele seja exibido novamente, por qualquer recurso narrativo (lembança, viagem no tempo, imagens de câmeras de segurança, etc.), temos acesso a uma versão diferente da mesma história e, com

8 O conjunto de todos os eventos numa narrativa, os que são explicitamente apresentados e os que são inferidos pelo espectador constituem a história. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 146).

9 O termo enredo é usado para descrever tudo que está presente de maneira visível e audível no filme a que assistimos. O enredo inclui, primeiramente, todos os eventos da história que são retratados diretamente. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 147).

isso, obtemos novas informações que auxiliam na organização mental dos eventos narrados.

Bordwell e Thompson atestam que as “várias maneiras como o enredo de um filme pode manipular a frequência a ordem e a duração da história ilustram como participamos ativamente na construção do filme narrativo” (2013 p. 156). Tais recursos tendem a despertar um maior interesse no desfecho da história, sentimento crucial para a relação do espectador com o filme.

Apresentadas simplificadaamente as maneiras como o tempo se comporta no cinema e por ele é utilizado, é possível então analisarmos a presença destes conceitos em *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*.

Ele está em Hogwarts... ele está em Hogwarts...

A obra cinematográfica *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* é uma adaptação do livro homônimo escrito por J.K. Rowling e publicado em 1999. A história é centrada em Harry, um bruxinho britânico de 13 anos que está no terceiro ano da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, centro de ensino dedicado a formar os feiticeiros da Grã-Bretanha. Ao lado de seus melhores amigos Rony Weasley, um garoto ruivo e sexto filho de uma tradicional família bruxa, e Hermione Granger, a aluna mais inteligente da classe, nascida em uma família não-mágica (trouxa), Harry vive uma grande aventura. Nos anos anteriores ele voltou a enfrentar Lord Voldemort, um renomado bruxo das trevas que matou seus pais e tentou assassinar o garoto quando ele tinha apenas 1 ano de idade, mas acabou enfraquecido pelo ricochete de um feitiço letal.

Em seu terceiro ano, Harry aprende novas matérias na escola, entre elas Adivinhação, ministrada pela vidente Sibila Trelawney, e possui um novo mestre de Defesa contra as Artes das Trevas, o professor Remo Lupin. Entretanto, as questões acadêmicas são os menores problemas de Potter, mesmo com a professora Trelawney fazendo profecias quanto à sua morte prematura. No início da trama ele descobre que o famoso assassino em massa, Sirius Black, fugiu de Azkaban, a prisão dos bruxos. Em seu sono no catre, Black repetia “ele está em Hogwarts... ele está em

Hogwarts...” o que levou o Ministério da Magia a reforçar as proteções mágicas ao redor do colégio por achar que o prisioneiro se referia a Harry Potter. 12 anos antes, Sirius foi condenado à prisão por supostamente ter matado 12 trouxas e seu e ex-colega de escola, Pedro Pettigrew.

Acredita-se que Black era um servidor fiel de Voldemort e passou a ele a localização do chalé dos Potter, uma vez que apenas ele tinha essa informação além dos membros da família. Como agravante, ele é o padrinho de Harry. Agora, o prisioneiro está à solta e sabe escapar dos dementadores, espectros que sugam a alegria das pessoas e atuam como guardas de Azkaban. Neste ano os dementadores também fazem a guarda de Hogwarts.

À medida que a história avança, Black tenta repetidas vezes entrar na escola de magia, até que no final do ano letivo ele tem um encontro definitivo com Harry, Rony e Hermione. No ápice da trama, Black revela que Perebas, o rato de Rony, é um animago¹⁰ e na verdade é Pedro Pettigrew. É a ele que Black se referia em seus sonhos na prisão de Azkaban. Junto com o professor Lupin, também um ex-colega de escola, Black ataca Pettigrew, responsável não só pela traição dos Potter, mas pelos assassinatos erroneamente atribuídos a ele. Revelado o imbróglio a Harry e aos amigos e provada a inocência de Sirius, tudo parece caminhar para um final feliz.

Entretanto, o professor Lupin, um lobisomem, se transforma nesta noite e ataca Black e os garotos, que conseguem sobreviver por pouco. Aproveitando a oportunidade Pettigrew foge e vai em busca de seu mestre, Lord Voldemort. Quando Sirius, então inocente, está prestes a ser executado, Alvo Dumbledore, diretor de Hogwarts, dá autorização a Harry e Hermione para que eles utilizem o vira-tempo, revivam as últimas horas e salvem Black da condenação. Realizada a incursão no tempo, a dupla cumpre o objetivo e Sirius Black passa a viver como proscrito, mas em liberdade.

Por meio deste resumo da trama do livro, que também serve como orientador para o roteiro do filme, é possível notar o número de elementos temporais presentes em *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*. As

10 Bruxos que podem se transformar à vontade em animais. (ROWLING, 2000, p. 92).

aulas de adivinhação, as profecias da Professora Trelawney, o vira-tempo, a importância de eventos passados e assim por diante. A partir deste livro, a autora passa a entrelaçar cada vez mais as questões do presente com fatos ocorridos no passado, então cruciais para as ações futuras de Harry. De fato, quanto mais Harry aprende sobre seu passado e o de Voldemort, mais ele se sente preparado para enfrentá-lo no futuro.

A autora Shira Wolosky, em seu livro *The Riddles of Harry Potter* analisa as questões temporais presentes em *O Prisioneiro de Azkaban*. Para ela, “o vira-tempo é a chave para a trama do livro 3, assim como seu centro simbólico” (2010, p. 81)¹¹. Wolosky discorre que, enquanto Hermione utiliza o vira-tempo apenas para fins acadêmicos, Dumbledore autoriza que ela e Harry realizem uma nova viagem no tempo, com o intuito de salvar vidas e apenas isso.

— Agora prestem atenção — continuou o diretor falando muito baixo e muito claramente. — Sirius está preso na sala do Prof. Flitwick no sétimo andar. A décima terceira janela a contar da direita da Torre Oeste. Se tudo der certo, vocês poderão salvar mais de uma vida inocente hoje à noite. Mas lembrem-se de uma coisa, os dois: vocês não podem ser vistos. Srta. Granger, a senhorita conhece as leis, sabe o que está em jogo... Vocês – não – podem – ser – vistos. (ROWLING, 1999, p. 316).

Estas são as palavras do diretor. A segunda vida a que ele se refere é a do hipogrifo¹² Bicuço que seria executado no mesmo dia, mas que os adolescentes conseguem salvar junto com Sirius. Wolosky reforça que Harry e Hermione foram exortados a focarem no salvamento das vidas, isso porque ao voltarem no tempo eles têm a possibilidade de alterar outros acontecimentos importantes, como a transformação de Lupin em lobisomem e a fuga de Pettigrew. Entretanto, como Dumbledore explica, eles não podem ser vistos e devem focar seus esforços nas vidas que precisam ser salvas.

Ainda que, em *O Prisioneiro de Azkaban*, o tempo possa ser revivido, Wolosky reitera que ele não pode ser reversível. “[...] as feridas,

11 Tradução nossa.

12 Animais que representam a mistura de cavalos e aves. (ROWLING, 1999, p. 97).

oportunidades perdidas e tragédias do passado não podem ser completamente curadas. Os eventos do livro 3 deixam grandes feridas. [...] Ainda sim, o livro 3 oferece a possibilidade de um tempo confirmar o outro, passado e presente se reconstruindo mutuamente” (2010, p. 84). Por mais que os eventos principais não possam ser reconstituídos, apenas observados, como a fuga de Rabicho, e a recusa do Ministro da Magia em acreditar na inocência de Sirius, o objetivo principal, ou seja, a preservação das vidas de Black e Bicuço, é alcançado. E é com isso que Harry, enquanto personagem, aprende a lidar a partir daqui: a imprevisibilidade do tempo e as vitórias inesperadas.

As três voltas da ampulheta

No filme, dirigido por Alfonso Cuarón, as referências temporais estão presentes desde o início em detalhes como os relógios, sempre presentes na *mise-en-scène*¹³, ou mesmo no bruxo que, sentado a uma mesa no bar Caldeirão Furado, lê *Uma Breve História do Tempo*, obra do professor Stephen Hawking. Auxiliado pelas equipes de produção, o diretor foi capaz de construir uma narrativa que tem como cerne a passagem do tempo.

À medida em que a película avança, observamos como elementos importantes para a trama também experimentam o tempo. É o caso do Salgueiro Lutador¹⁴, árvore relevante no terceiro ato do filme, que durante o longa é exposta à passagem das estações. Em nenhum outro título da franquia ficou tão explícita a mudança do clima e, dessa forma, a época do ano em que cada fato se passa. Nos dois filmes anteriores, a saber *Harry Potter e a Pedra Filosofal* e *Harry Potter e a Câmara Secreta*, a única mudança climática visível é a neve, utilizada para demarcar as cenas ambientadas no período de natal. Em *O Prisioneiro de Azkaban*, ao contrário, vemos claras indicações do outono, inverno e primavera.

13 Em francês, originalmente, *mise-en-scène* significa “por em cena” [...]. *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento dos personagens. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205).

14 Uma árvore violenta que se erguia sozinha no meio dos gramados de Hogwarts. Seus ramos e galhos chicoteiam todos os que se aproximarem indevidamente. (ROWLING, 1999, p. 152).

Figuras 1, 2, 3 e 4 – A passagem das estações marcada pelo Salgueiro Lutador



Fonte: Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban (Alfonso Cuarón, 2004)

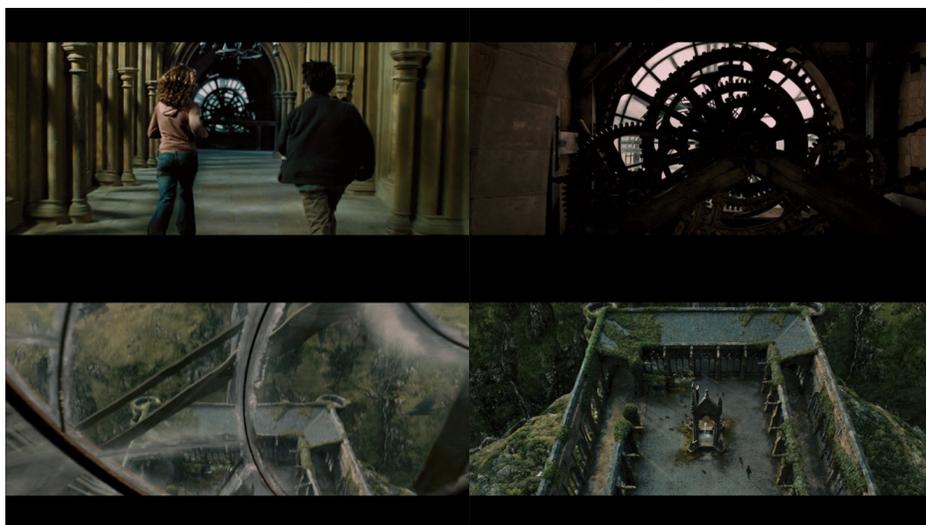
Vale ainda mencionar que Cuarón e seu diretor de fotografia, Michael Seresin, pensaram o filme de maneira a destacar visualmente relógios e suas engrenagens. Mais de uma vez vemos a câmera se mover por dentro de grandes relógios de torre, com destaque para o movimento dos ponteiros. Em uma dessas situações, a câmera se move de fora do castelo para dentro, passando pelo meio do mecanismo e terminando seu movimento no rosto de Harry, demonstrando assim como o personagem sente o passar arrastado do tempo. Mais à frente, a câmera faz um movimento às avessas, saindo do castelo e indo para o exterior, passando pelo meio de um relógio e mostrando Harry e Hermione em sua incursão ao passado após a utilização do vira-tempo, como um lembrete de que os eventos exibidos a seguir serão um tipo de reatualização temporal. Aliado a isso está o design de produção, liderado por Stuart Craig que, além dos inúmeros relógios, construiu um pêndulo que nas telas aparece gigantesco e crava momentos chave do filme, como a primeira invasão de Sirius Black em Hogwarts.

Figuras 5 e 6 – Movimento de câmera de fora para dentro do castelo, enquadrando Harry atrás do relógio



Fonte: Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban (Alfonso Cuarón, 2004)

Figuras 7, 8, 9 e 10 – Movimento de câmera de dentro para fora do castelo, depois que Harry e Hermione utilizam o vira-tempo



Fonte: Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban (Alfonso Cuarón, 2004)

Ao lado do editor Steven Weisberg, Cuarón trouxe para a montagem transições de cenas pouco usadas no cinema contemporâneo, mas que reforçam saltos temporais. Entre elas estão duas já apresentadas aqui: a dissolução, que em *O Prisioneiro de Azkaban* marcam os desmaios de Harry pelo total escurecimento da tela, sua consequente perda de consciência e uma passagem desconhecida de tempo; e os *fades*, com a sobreposição das últimas imagens de uma cena sobre as primeiras de

outra, de forma a omitir partes desinteressantes da história ou já conhecidas pelo público e, com isso permitir uma aceleração do tempo.

Mas outros elementos temporais que Cuarón apresenta em seu filme estavam presentes na obra original de Rowling. Os novos professores de Harry, por exemplo, possuem uma conexão direta com a passagem do tempo. A professora Trelawney, mestre de adivinhação, lida com o futuro e, no final do segundo ato, apresenta ao garoto uma profecia genuína sobre o ressurgimento de Lord Voldemort. Já o professor Lupin, afetado pela licantropia, possui suas atividades determinadas pelas fases da lua e, em consequência, pela passagem do tempo.

Lupin serve também como uma conexão com o passado do protagonista. Contemporâneo de Lílian e Tiago Potter, pais de Harry, o professor apresenta ao garoto informações até então desconhecidas sobre o comportamento dos progenitores. Posteriormente, no clímax da história, Lupin, Black e Pettigrew desvelam a Potter acontecimentos decisivos que testemunharam e que culminaram no assassinato de Lílian e Tiago por Voldemort. Dessa maneira, Harry começa a viver uma relação enredada entre passado e futuro que vai ser decisiva para sua batalha final com o Lorde das Trevas. Por um lado, ele se dá conta de como conhece pouco do seu passado e busca aprender sobre seus pais com aqueles que conviveram com ele. Por outro, tem contato com profecias acerca de seu futuro, que ocuparão um espaço de grande importância na saga, principalmente no livro e no filme *Harry Potter e a Ordem da Fênix*.

Dentro desta análise, é essencial que reflitamos sobre o último ato de *O Prisioneiro de Azkaban*. Conforme apresentado anteriormente, nele Harry, Rony e Hermione enfrentam Sirius, conhecem a verdade por trás da condenação de Black e a culpa de Pettigrew. Mas, a meio caminho de inocentarem Sirius, Lupin se transforma em lobisomem e Pettigrew consegue fugir. A partir disso, Black é novamente capturado e os garotos precisam voltar no tempo para salvá-lo. Resgatando o conceito de frequência temporal de Bordwell e Thompson, entendemos que ao regressar ao passado, Harry e Hermione irão apresentar ao público uma nova versão de eventos que já conhecemos.

De fato, os adolescentes refazem de perto os próprios passos e situações vistas anteriormente ganham outro sentido. A discussão do

trio na cabana de Hagrid, o professor de Trato das Criaturas Mágicas, foi interrompida no passado por pedras arremessadas pela janela. Nessa sequência, descobrimos que elas são atiradas por Harry e Hermione do futuro que, do lado de fora da cabana, observam a chegada do carrasco de Bicuço, do Ministro da Magia e do diretor, Alvo Dumbledore, que não poderiam ver os garotos naquele local. Assim, sua interferência acelera a saída do trio. Transcorrido um tempo considerável, em que no passado Harry, Rony e Hermione enfrentavam Sirius e conheciam a verdade, vemos o grupo sair nos gramados do castelo banhados pelo luar. É nesse momento que Lupin se transforma em lobisomem. No passado, o licantropo mudou de direção no meio do ataque ao ouvir um uivo na floresta. Agora entendemos que essa perturbação foi provocada pela Hermione do futuro, com o intuito de salvar sua eu do passado. Vale ainda mencionar a cena onde uma centena de dementadores avançam para capturar Sirius e Harry. No passado, vimos que um bruxo executou o Feitiço do Patrono¹⁵ e salvou padrinho e afilhado. Nessa sequência descobrimos que o responsável foi o Harry do futuro que fez isso para salvar a própria vida no passado.

Diante dessas novas informações e por mais intrincadas que possam parecer, nós como público somos capazes de encaixar cronologicamente todos os eventos, mesmo que tenham sido apresentados fora de ordem, e acrescentamos uma nova camada de significado a sequências que antes careciam de mais explicações.

Adequando os conceitos de Aumont a este episódio, Harry e Hermione experimentam o “tempo das imagens”, em especial o das imagens temporalizadas, ou seja, aquelas que se modificam sem intervenção dos espectadores. Ao voltarem no tempo, a dupla tem uma capacidade de interação limitada e muitas vezes desempenham um papel passivo, tal qual os espectadores do filme. Eles sabem os eventos que irão ocorrer, mas não podem fazer nada para impedi-los, como a transformação de

15 Quando funciona corretamente, o feitiço conjura um Patrono, que é uma espécie de antidementador, um guardião que age como um escudo entre a pessoa e o dementador [...]. O patrono é um tipo de energia positiva, uma projeção da própria coisa de que o dementador se alimenta: esperança, felicidade, desejo de sobrevivência, mas ele não consegue sentir desesperança como um ser humano real, por isso o dementador não pode afetá-lo. (ROWLING, 2000, p. 194).

Lupin ou a fuga de Pettigrew, por exemplo. Sua função é salvar as vidas de Bicuço e Black e nada além disso.

Figuras 11 e 12 – Harry e Hermione assistem, passivos, à briga com Malfoy, Crabbe e Goyle (à esquerda) e a Lupin paralisando o Salgueiro Lutador e indo encontrar com eles e Sirius Black (à direita)



Fonte: Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban (Alfonso Cuarón, 2004)

As liberdades criativas tomadas por Cuarón na concepção e execução de *O Prisioneiro de Azkaban* foram bem vistas pela crítica, que elegeu o filme como um dos melhores da franquia¹⁶, mas não tão bem aceitas entre os fãs, que nem sempre aceitaram de bom grado as mudanças realizadas pelo diretor. Contudo, se pensarmos no que Bordwell e Thompson teorizam sobre a duração temporal, compreendemos que Alfonso Cuarón escolheu momentos específicos da história para elaborar seu enredo, deixando de lado tramas consideradas acessórias.

Tal escolha do diretor está relacionada ao processo de adaptação do livro para as telas, questão relevante para o tema desta análise. Quando falamos em adaptação literária, algo quase tão antigo quanto a existência do cinema, vale citar duas opiniões que datam do início do século XX e já apresentavam uma visão um tanto negativa do processo. Jean Epstein (1921) na abertura de seu artigo “O Cinema e as Letras Modernas” sentenciou que, já naquela época a literatura estava cheia de

16 Aprovação da crítica de 90% no site Rotten Tomatoes e uma nota 82, de 100, no Metacritic. Harry Potter and the Prisoner of Azkaban. Metacritic. Disponível em: <https://www.metacritic.com/movie/harry-potter-and-the-prisoner-of-azkaban>. Acesso em: 22 jun. 2021.
Harry Potter and the Prisoner of Azkaban. Rotten Tomatoes. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/harry_potter_and_the_prisoner_of_azkaban Acesso em: 22 jun. 2021.

cinema. Virginia Woolf por sua vez, em “The Movies and Reality” (1926) considerou os filmes parasitas e a literatura sua presa e vítima.

O fato é que a adaptação, especialmente a dos livros em filmes, sempre foi polêmica. Quase 100 anos depois, Linda Hutcheon (2006) debate esse mesmo processo de maneira mais analítica. Para ela, “arte é derivada de outra arte; histórias nascem de outras histórias¹⁷” (2006, p. 2) e, em especial as adaptações, são formas de arte que possuem conexões mais próximas com outros textos. Essa natureza dupla da obra adaptada não quer dizer que ela deva obrigatoriamente ter proximidade ou fidelidade com o texto base, nem que essas questões sejam utilizadas como foco de uma análise. Na verdade, a autora defende que o conhecimento do texto que inspirou a adaptação pode, em alguns casos, lançar uma sombra difícil de ser superada pelo produto derivado e lembra que, no cerne, uma adaptação é a repetição de uma história, mas via de regra, isso não significa uma replicação da mesma. João Batista de Brito complementa essa ideia ao reforçar que “o filme adaptador, se bem realizado, não depende do texto adaptado” (2006, p. 11), ou seja, o estudo de ambas as obras pode enriquecer a compreensão de uma ou de outra, mas tanto o livro quanto o filme devem funcionar sozinhos, mesmo que possuam pontos de contato.

Em *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon propõem três pontos a serem observados quando o assunto é adaptação. No primeiro, ela defende que, quando uma adaptação é anunciada, essa obra passa a ser vista como uma entidade formal ou um produto derivado de outro trabalho em particular. Essa transcodificação

[...] pode envolver uma mudança no meio (um poema em um filme), de gênero (um épico em um romance) ou de contexto: contar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação diferente. Transposição também pode significar uma mudança ontológica do real para o ficcional, de um fato histórico ou uma biografia para uma narrativa dramática ficcional. (2006, p. 7-8)¹⁸.

17 Tradução nossa.

18 Tradução nossa.

O segundo ponto reforçado pela autora é que, como um processo de criação, o ato de adaptar uma obra em outra envolve (re)interpretação e (re)criação e esse trabalho foi chamado de apropriação ou salvamento, dependendo da sua forma de encarar a obra adaptada. Em terceiro lugar, Hutcheon afirma que a adaptação também é uma forma de intertextualidade. “Nós experimentamos adaptações como palimpsestos por meio de nossa memória de outros trabalhos que ressoam por repetição com variação¹⁹” (2006, p. 8).

Dessa forma, a autora reforça que uma obra adaptada é uma derivação que não é derivada, um trabalho que está em segundo lugar sem ser secundário. Em se tratando de livros e filmes, muitos fãs literatos e até mesmo críticos de cinema possuem uma noção evasiva de que, para ser um sucesso a obra adaptada precisa conter o “espírito” do texto original. Mas Hutcheon nos lembra que cada mídia vai lidar com a história de uma maneira diferente, utilizando modos de engajamento narração, performance e interatividade distintos, logo, mais do que esperarmos uma reprodução de experiências que tivemos com a história, é preciso analisá-la de acordo com a mídia em que ela está sendo contada.

Sobre esse ponto, João Batista de Brito (2006), afirma que, no processo de adaptação, pode ser realizada a redução ou adição de acontecimentos de acordo com a necessidade do meio. Hutcheon, de maneira complementar, argumenta que contar uma história em romances ou contos envolve um grande trabalho de descrição e explicação, com a responsabilidade recaindo sobre o narrador, que oferece o ponto de vista pelo qual o leitor acessa os acontecimentos. Já para mostrar uma história no cinema, é necessária uma performance visual, que se apoia em elementos diferentes daqueles que fazem a literatura funcionar.

Diante desse aporte teórico, é possível então voltarmos ao trabalho realizado por Alfonso Cuarón no filme *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*. Baseado no roteiro produzido por Steve Kloves, Cuarón parece entender livro e filme como produtos diferentes e adapta a história literária para ser contada de uma maneira audiovisual. As diferenças narrativas e intervenções criativas funcionam bem, por mais que perturbem os fãs dos livros, ansiosos por verem na tela uma adaptação quase literal

19 Tradução nossa.

das páginas. Como produto cinematográfico, *O Prisioneiro de Azkaban* se sustenta independente de seu texto base, algo que outros capítulos da franquia falham em alcançar.

De maneira consciente, o diretor faz cortes necessários e deixa de lado tramas relevantes na obra literária, mas acessórias para a história contada no cinema. O caso da Firebolt é um exemplo. A nova vassoura de Harry, a saber a mais veloz do mundo, possui um capítulo inteiro dedicado a ela no livro. Já no filme ela é apresentada na última cena, mas em concordância com os acontecimentos do roteiro. A omissão da trama dos Marotos²⁰, por sua vez, não foi tão bem adaptada e acabou deixando pontos de interrogação não respondidos, como o fato de Sirius saber entrar e sair do castelo de Hogwarts sem ser visto e Lupin conhecer o funcionamento do Mapa do Maroto²¹.

Ainda assim, Cuarón é bem-sucedido em sua incursão pelo universo bruxo, antecipa eventos futuros da história, como a paixão entre Rony e Hermione, e imprime sua marca autoral no longa. Este não é um filme da franquia Harry Potter dirigido por Alfonso Cuarón, mas sim um filme de Alfonso Cuarón dentro da franquia Harry Potter, que se destaca quando analisado em comparação aos demais. Se no livro temos acesso a uma história policial resolvida por três detetives mirins, nas telas vemos uma trama de amadurecimento, com pitadas do gênero de terror e suspense. O resultado, de acordo com a crítica do *The New York Times* publicada à época é “o mais interessante dos três primeiros filmes de Harry Potter, em partes porque é o primeiro que realmente parece um filme e não uma peça filmada com efeitos especiais²²” (2004).

Em retrospecto, é perceptível após esta análise que Cuarón não só conduziu um processo de adaptação de modo a criar um filme com uma história independente, ainda sim relacionada à sua obra original, como também alcançou o objetivo e impôs seu estilo na produção. *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* se destaca na franquia por ser um dos capítulos mais cinematográficos e criativos. Aliado a isso está o enredo,

20 Nome dado a Tiago Potter, Remo Lupin, Pedro Pettigrew e Sirius Black quando eram alunos de Hogwarts. (ROWLING, 1999, p. 282).

21 Um mapa que mostra cada detalhe dos terrenos do castelo de Hogwarts (ROWLING, 1999, p. 159).

22 Tradução nossa.

que apresenta os elementos temporais do livro e os expande tornando o filme um entretenimento de qualidade reconhecida²³.

Dito isso, parafraseio o professor Lupin ao final da película discutida aqui: “Por hora eu digo adeus, mas tenho certeza que nos veremos novamente. Até lá, malfeito feito.”.

Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus Editora. 1993.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema – uma introdução*. São Paulo: Editora Unicamp 2013.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Marco Editora. 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 2015.

Harry Potter and the Prisoner of Azkaban. *Metacritic*. Disponível em: <https://www.metacritic.com/movie/harry-potter-and-the-prisoner-of-azkaban>. Acesso em: 22 jun. 2021.

Harry Potter and the Prisoner of Azkaban. *Rotten Tomatoes*. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/harry_potter_and_the_prisoner_of_azkaban. Acesso em: 22 jun. 2021.

Harry Potter and the Prisoner of Azkaban. *IMDB*. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0304141/?ref=ttfc_fc_tt. Acesso em: 22 jun. 2021.

Harry Potter and the Prisoner of Azkaban. Awards. *IMDB*. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0304141/awards/?ref=tt_awd. Acesso em: 22 jun. 2021.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge. 2006.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e o Cálice de Fogo*. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

²³ *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* foi indicado a 53 prêmios e ganhou 17 deles. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. *IMDB*. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0304141/awards/?ref=tt_awd. Acesso em: 22 jun. 2021.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Editora Paz e Terra Ltda., 2018.

WOLOSKY, Shira. *The riddles of Harry Potter*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

WOOLF, Virginia. The movies and reality. *The New Republic*. 4 ago. 1926. Disponível em: <https://newrepublic.com/article/120389/movies-reality>. Acesso em: 23 jun. 2021.

SCOTT, A. O. An adolescent wizard meets a grown up moviemaker. *The New York Times*. 3 jun. 2004. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2004/06/03/movies/film-review-an-adolescent-wizard-meets-a-grown-up-moviemaker.html>. Acesso em: 25 jun. 2021.

Filmografia

HARRY Potter e o Prisioneiro de Azkaban. Direção de Alfonso Cuarón. Londres: Warner Bros. 2004. 1 DVD (142 min.).



Sobre os autores

Ana Cristina Henriques Nunes é graduanda em Letras (Português/Italiano – Bacharelado e Licenciatura) pela Universidade de São Paulo (USP). Entre 2018 e 2019, desenvolveu a pesquisa, dentro do Programa de Iniciação Científica Sem Bolsa da USP, intitulada “A literatura fantástica enquanto fármaco: remédio ou veneno para os leitores que se consideram em contexto de depressão”. Atualmente, é bolsista PUB pelo projeto “Clube de Leitura e de Escrita” da Escola de Aplicação da FEUSP e desenvolve outra pesquisa de Iniciação Científica, intitulada “A ‘ilha’ pelo olhar da princesa Cordélia: uma análise sobre o espaço em *Anne de Green Gables*, de Lucy Maud Montgomery”.

Beatriz Masson Francisco é bacharela e licenciada em Letras – Português/Inglês pela Universidade de São Paulo e mestra em Teoria Literária e Literatura Comparada, com a dissertação *Leitores e leituras de Harry Potter*, também pela Universidade de São Paulo (2019). Foi a idealizadora e ministrante dos cursos de difusão *Harry Potter: Caminhos Interpretativos*, oferecido na USP nos anos de 2018, 2019 e 2020 e *Harry Potter: da teoria literária à prática escolar*, oferecido na UNIFAL em 2021. Coidealizou e coministrou o workshop *Harry Potter: o caminho da literatura ao cinema*, oferecido na UEMS em 2021 e o curso livre *A construção do mundo mágico – da literatura ao cinema*, em 2021. É autora do artigo “Harry Potter: Caminhos Interpretativos – um estudo de caso sobre os leitores empíricos da série de J.K. Rowling”, publicado na Revista *Rascunhos Culturais* (v. 11, n. 21, 2020/UFMS).

Bruno Tavares é publicitário e pós-graduado em Marketing Digital. Realiza pesquisas acadêmicas sobre a relação entre cinema, televisão e novas mídias desde 2010. Hoje atua como editor do portal Cinemascope, produtor de conteúdo e crítico de cinema. Também é colunista da revista *Subjetiva* e do clube de cinema Rosebud. Já realizou coberturas de eventos culturais e atuou na produção dos curtas-metragens *Cartas* (2019) e *Planejado* (2019).

Por dois anos consecutivos participou como crítico convidado da Mostra Brazilian Film Festival em Chicago (EUA) e São Paulo, tendo integrado a equipe de curadoria de curtas-metragens na 11^a e 12^a edição do evento. É professor de cursos sobre roteiro e cinema, tendo ministrado em 2021 o curso livre “A Construção do Universo Mágico – da literatura ao cinema” conjuntamente com Beatriz Masson.

É coautor do e-book *Filmes de Urgência: fragmentos de um país no novíssimo cinema brasileiro*, onde assina o capítulo “Branco Sai, Preto Fica: episódios de racismo na capital do Brasil”. Também é mediador do clube de leitura on-line Seção Reservada.

Carolina Chamizo Henrique Babo é Mestre em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero, Especialista em Teorias e Práticas da Comunicação pela mesma instituição e Graduada em Jornalismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. É autora do livro *Era Uma Vez... Outra Vez: a reinvenção dos contos de fada* (Curitiba: Editora Appris, 2016). Também colaborou com artigos científicos para livros e revistas vinculados ao campo da Comunicação. Atualmente, facilita grupos de estudo, cursos e *workshops* on-line relacionados à sua área de pesquisa, que envolve as antigas narrativas (mitos e contos de fadas) como uma importante área do saber.

Felipe Jailson S. O. Florêncio Doutorando em Educação em Ciências e mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Foi bolsista de mestrado-sanduiche no exterior na *Katholieke Universiteit Leuven* (KU Leuven, Bélgica), por meio do projeto “Matriz comparativa de pesquisas qualitativas com usuários de tecnologias digitais”, financiado pelo Programa Geral de Cooperação Internacional (PGCI) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e supervisionado pelo Prof. Dr. David Geerts, parceiro internacional do referido projeto. Autor da dissertação “Depois de todo esse tempo? Sempre. Um estudo de interações e experiências estéticas de fãs brasileiros e belgas da saga Harry Potter” (2018).

Fellip Agner Trindade Andrade é Doutorando em Teorias da Literatura e Representações Culturais (UFJF) e Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura (UFSJ), publicou, mais recentemente os artigos “Literatura, globalização e mercado na cultura da convergência (*RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 12, n. 02, ago./dez. 2020, p. 835-847. Disponível em: <http://revlet.com.br/artigos/613.pdf>.) e, com Rogério S. S. Ferreira, “Literatura e “oralidade secundária” (*Claraboia*, v. 14, p. 56-66, 2020. Disponível em: <http://seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/view/1724/pdf>.)

Luiz Felipe Baute Doutorando em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestre em Multimeios pela Unicamp e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Anhembi Morumbi. Editor da *Revista Zanzalá* (ISSN 2236-8191) desde 2019. Publicou textos em revistas e periódicos acadêmicos nacionais e internacionais, tais quais *Eco-Pós*, *Movimento*, *Parágrafo* e *SFRA Review*, discutindo, entre outros temas, a teoria e a história do cinema, o uso de categorias genéricas no audiovisual e a influência da disciplina dos Estudos Culturais nas artes.

Naiana Ghilardi é graduada em Letras português/inglês pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) FCL – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, e Mestre em Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” UNESP – FCL. Atua como professora de língua inglesa e literatura na rede privada.

Patrícia Trindade Nakagome é professora adjunta da Universidade de Brasília, mestre e doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, uma das coordenadoras do Grupo de Pesquisa “Leitores e Leituras na Contemporaneidade” (CNPq).

Verônica Valadares é Bacharel em Letras pela Universidade de Brasília e Mestre em Literatura pela mesma instituição (PósLIT/UnB). É membro do (Sub)Grupo de Estudos Mitopoéticos, subordinado ao Grupo de Pesquisa de Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (FFLCH/USP). Recentemente, contribuiu no e-book *As obras póstumas de J.R.R. Tolkien: uma homenagem a Christopher* (FFLCH/USP, 2021) e na II Semana do Romance Gótico (FFLCH/USP, 2020). Paralelamente, há oito anos utiliza o YouTube como plataforma para expandir o diálogo sobre literatura para além da universidade com o canal *Vevsvaladares*.

Este livro está dividido em três partes que fazem um movimento de dentro para fora, na contramão do modo como parte da crítica se moveu diante, ou em torno, de Harry Potter. Partimos, assim, de dentro do texto dos sete livros de J.K. Rowling, naquilo que constitui sua literariedade, aquilo que o torna um texto literário, e um bom texto literário, passível, como tantos outros, de ser tomado como objeto de investigação dos estudos literários. Desse lugar de objeto constituído como texto literário o movimento se expande para algumas das interações possíveis com o que está fora dele: recepção, leitores, crítica, autora, adaptações para o cinema.

