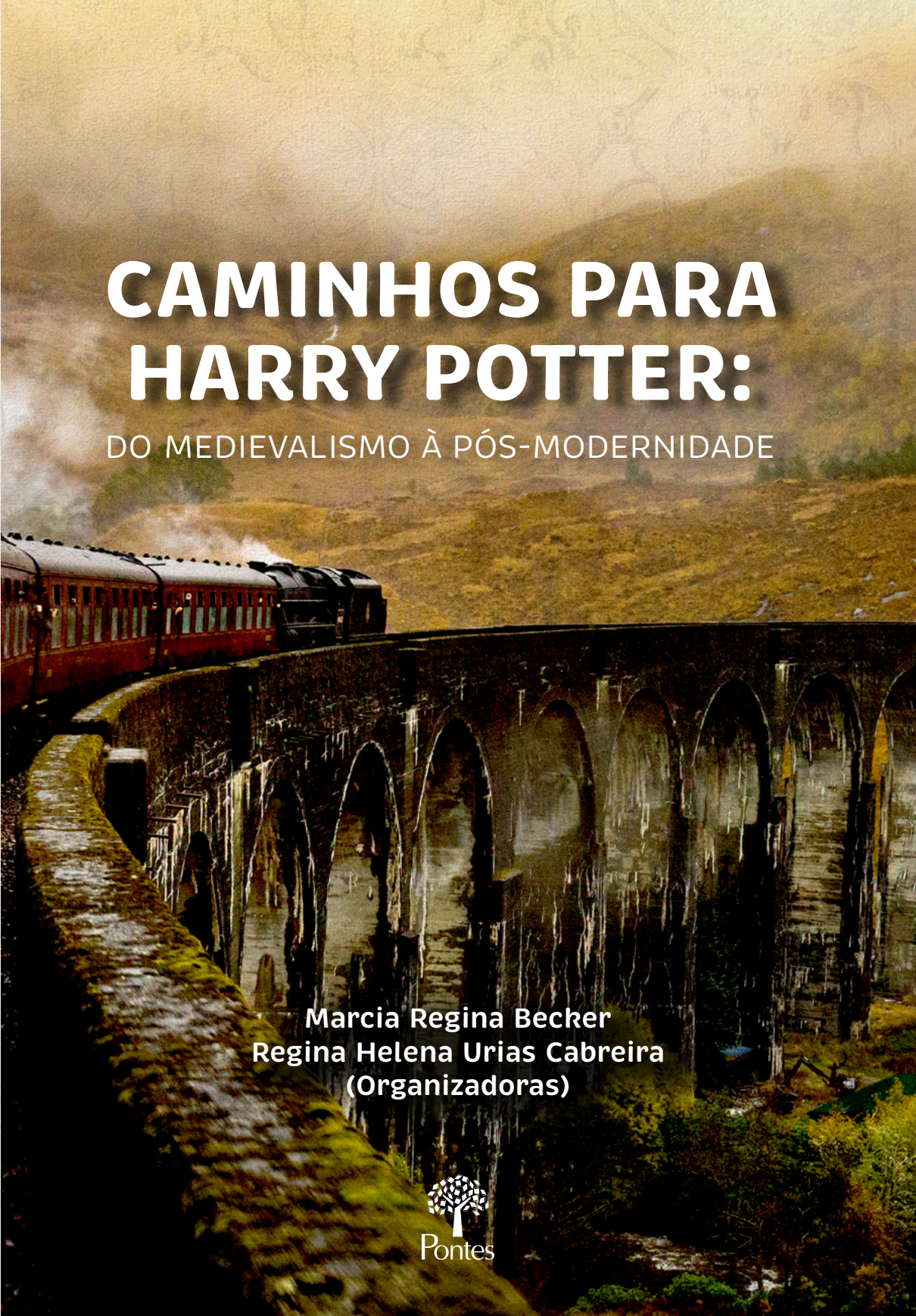
CAMINHOS PARA HARRY POTTER:

DO MEDIEVALISMO À PÓS-MODERNIDADE



Marcia Regina Becker
Regina Helena Urias Cabreira
(Organizadoras)

Pontes

Todos os direitos desta edição reservados a Pontes Editores Ltda.
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.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo - SP)

B395c Becker , Marcia Regina; Cabreira, Regina Helena Urias (org.).
Caminhos para Harry Potter: do medievalismo á pós-modernidade
Organizadoras: Marcia Regina Becker e Regina Helena Urias Cabreira;
1. ed. – Campinas, SP : Pontes Editores, 2022.
figs.
E-Book: 2 Mb, PDF.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5637-482-6.

1. Análise do Discurso. 2. Crítica Literária. 3. Literatura.
I. Título. II. Assunto. III. Organizadoras.

Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

Índices para catálogo sistemático:

1. Análise do discurso. 401.41
2. Literatura – Crítica literária. 801.85

CAMINHOS PARA HARRY POTTER:

DO MEDIEVALISMO À PÓS-MODERNIDADE

AUTORAS

Dione Mara Souto da Rosa
Fernanda Korovsky Moura
Gisele dos Santos da Silva
Ingrid Caroline Benatto
Marcia Regina Becker
Regina Helena Urias Cabreira
Silvana Ayub Polchlopek

ORGANIZADORAS

Marcia Regina Becker
Regina Helena Urias Cabreira

UTFPR
UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
CÂMPUS PATO BRANCO

ACADEMIA DE LETRAS José de Alencar nº34

Programa de Pós-Graduação em Letras PPGL

Copyright © 2022 – Das organizadoras representantes dos autores
Coordenação Editorial: Pontes Editores
Revisão: Cibele Ferreira
Editoração e capa: Vinnie Graciano

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 Penteado, 1038 – Jd. Chapadão
Campinas – SP – 13070-118
Fone 19 3252.6011
pontes editores@pontes editores.com.br
www.pontes editores.com.br

Impresso no Brasil – 2022

Sumário

APRESENTAÇÃO 8
Marcia Regina Becker
Regina Helena Urias Cabreira

"I'M NOT GOING HOME, NOT REALLY": MEDIEVALISMOS E FANTASIA NA SAGA *HARRY POTTER* *14*
Fernanda Korovsky Moura

O GÓTICO EM *HARRY POTTER* E A SIMBOLOGIA DO CASTELO 36
Dione Mara Souto da Rosa
Gisele dos Santos da Silva
Regina Helena Urias Cabreira

LORD VOLDEMORT E ADOLF HITLER: RETRATOS DO MAL 71
Ingrid Caroline Benatto
Marcia Regina Becker

A SOCIEDADE BRUXA COMO REFLEXO DA REALIDADE: AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA FAMÍLIA EM *HARRY POTTER* 102
Gisele dos Santos da Silva

O UNIVERSO DE *HARRY POTTER* PARA LEITORES BRASILEIROS: ASPECTOS CULTURAIS NA TRADUÇÃO DA SAGA 123
Regina Helena Urias Cabreira
Silvana Ayub Polchlopek

***HARRY POTTER*, *WIZARDING WORLD* E A NARRATIVA TRANSMIDIA** 157
Marcia Regina Becker

SOBRE AS AUTORAS 178

Dedicatória

Dedicamos este livro à nossa querida
Karina Sabbadin (*in memoriam*).
Pelo seu fascínio por *Harry Potter*,
pela sua vivacidade e alegria de viver,
além do amor que nos dedicou enquanto aluna e amiga.
Sua breve vida sempre será um exemplo de coragem
para nós.

– Me diga uma última coisa – disse Harry. – Isso é real? Ou esteve acontecendo apenas em minha mente?

Dumbledore lhe deu um grande sorriso, e sua voz pareceu alta e forte aos ouvidos de Harry, embora a névoa clara estivesse baixando e ocultando seu vulto.

– Claro que está acontecendo em sua mente, Harry, mas por que isto significaria que não é real?

(ROWLING, 2007)

APRESENTAÇÃO

Para aqueles que acreditam, de forma cabalística, somos sete vozes femininas refletindo e discorrendo sobre os sete tomos que compõem o fenômeno *Harry Potter,* publicados entre 1997 e 2007. Assim, a narrativa de J.K. Rowling envolvendo um mundo fantástico de bruxaria, magia e esoterismo ganha aqui uma representatividade muito peculiar... Ideias misturadas num caldeirão que, longe de ser furado, ideais que amadureceram numa fervura que nos trouxe satisfação, ousadia, imaginação e a pitada essencial do desejo de reverenciar o que se tornou um de nossos mundos favoritos ao redor de Hogwarts.

Ao vislumbrar a feitura deste livro, nosso intento foi expressar não só nossa paixão incondicional pela obra, mas oferecer reflexões que tragam ao público leitor olhares acadêmicos que façam jus à genialidade de Rowling, às narrativas que acompanharam o crescimento de muitos de nossos jovens leitores, ou não tão jovens assim, e a colocar *Harry Potter* no patamar de um estudo apropriadamente respeitado em nosso país.

Para o leitor leigo a saga pode representar um mundo mágico e fantástico de inúmeras possibilidades, daí a identificação desenfreada causada pelas traduções e produções cinematográficas. Contudo, para o leitor acadêmico o conjunto da obra é solo fértil para discussões nas áreas das ciências humanas, biológicas e exatas, passando pela mitologia, antropologia, psicologia, sociologia, jornalismo, biblioteconomia, cinematografia, novas mídias, história antiga, religião, política, zoologia, her-

bologia, matemática, física, química, entre outras. Além das vertentes esotéricas como o paganismo, magia, encantamentos, feitiços, poções, alquimia, bruxaria, *mancias*, o estudo de animais "fantásticos" e muito mais daquilo que nos é estranho num mundo "Trouxa", dito "normal".

Harry Potter, a criança escolhida para uma tarefa hercúlea, nosso pequeno grande herói, nos faz refletir sobre nossa própria vulnerabilidade no mundo contemporâneo; nossas dúvidas, medos, ansiedades e indecisões diante de desafios ínfimos ou gigantescos, concretos ou imaginados. Ele se torna o Harry, o "nosso Harry", aquele que nos conduzirá entre os mundos através de uma plataforma ilusória e de numeração suspeita, cheia de elementos fantasticamente organizados. Embasbacados embarcamos no trem para Hogwarts, seja lá onde fica! Uma vez "do outro lado depois da ponte", tudo fará sentido para nós, o mundo mágico se tornará o nosso mundo, nele nos realizaremos de todas as formas possíveis. Iremos nos tornar Harry em nossas realidades mundanas e Trouxas. Seremos mágicos e grandiosos desafiando Voldemorts, Comensais da Morte, Horcruxes e Dementadores, pois nos sentiremos protegidos por nossos *Patronos*, não importa a dificuldade. O numinoso tomará conta de nossa percepção de mundo e não importa a batalha, nós a venceremos, pois temos Harry como nosso protagonista guia.

Assim, flutuando em nossas vassouras imaginárias, ou não, seguimos almejando alcançar aquela realidade de amizades, companheirismos, desafetos, desafios e desilusões, pois tudo se torna possível, daí a magia da literatura, dos mundos que cria para nós. E nisso Rowling se esmerou para deixar um legado às futuras gerações.

Nossas sete vozes e a forma como a saga nos inspirou encontram-se nos seguintes capítulos...

No primeiro capítulo, "'I'm not going home, not really': medievalismos e fantasia na saga *Harry Potter*", de Fernanda Korowsky Moura, o mundo mágico de *Harry Potter* é analisado como um portal de tran-

sição entre a caótica Londres moderna e o universo fantástico da comunidade bruxa, situado em uma atmosfera mítica medieval. De forma semelhante, a magia na Idade Média era um ponto de encontro entre religião e ciência, e entre cultura popular e erudita. A partir dessa associação, o capítulo traça uma jornada pelo medievalismo da obra de J. K. Rowling, estabelecendo paralelos entre a magia na Idade Média, a literatura de ficção medieval e a saga *Harry Potter*. A autora investiga correlações entre o diretor de Hogwarts Alvo Dumbledore e o mago Merlim, entre a alquimia medieval e a pedra filosofal de Rowling e manifestações das lendas arturianas. Todas essas características do universo bruxo de *Harry Potter*, enraizadas em um imaginário medieval idealizado, contribuem para tornar Hogwarts um lar e um meio de escape do caos da modernidade.

Já em "O gótico em *Harry Potter* e a simbologia do Castelo", o segundo capítulo, Dione Mara Souto da Rosa, Gisele dos Santos da Silva e Regina Helena Urias Cabreira nos apresentam questões relacionadas à estética do gótico encontradas na saga *Harry Potter* por meio de estudos de H.P. Lovecraft (2008), Daniel Serravalle de Sá (2010), Tzvetan Todorov (2010), J.R.R. Tolkien (2010) e Júlio França (2013), no que tange ao espaço ou *lócus* de ação em que se insere o castelo. Este espaço é característico do romance gótico, apresentando paisagens remotas na medida em que a literatura gótica se ocupou desses cenários nos séculos XVII, XVIII e XIX, trazendo uma forte correlação com a Idade Média, romantizada pelos seus escritores, que se encantaram com os castelos, mas ainda muito presente nos dias de hoje, através da literatura e outras mídias, bem como toda a simbologia acerca do *lócus amoenus*, ou paisagens idealizadas, na visão de Serravalle de Sá (2010). Analisa-se o castelo por dentro, assim como outros elementos góticos na narrativa, que são as convenções góticas em que serão tratados os arredores do castelo, o castelo em si e a observação da floresta proibida com seus mistérios e medos. Os artefatos mágicos utilizados também serão mencionados,

além dos aposentos do castelo e a representação das figuras que personificam o mal.

No terceiro capítulo, Ingrid Caroline Benatto e Marcia Regina Becker, em "Lord Voldemort e Adolf Hitler: retratos do mal" buscam desenvolver o tema relacionado ao mal, construindo um paralelo entre o personagem Lord Voldemort, da saga *Harry Potter*, e o ditador alemão Adolf Hitler. A comparação entre um personagem fictício e uma figura histórica tem como ponto de partida o mal causado por eles – foi possível reconhecer fortes similaridades entre a manifestação do mal em ambos, bem como a política antissemita predominante no Terceiro Reich e a crença na superioridade dos bruxos puro-sangue nas obras literárias de J.K. Rowling. Além da saga, estudos teóricos sobre a origem e manifestação do mal realizados por Boécio (1998), Santo Agostinho (1995; 2002) e Hanna Arendt (1999) fundamentaram a pesquisa, além de estudos biográficos sobre Adolf Hitler desenvolvidos por Fest (1976), Lukacs (1998) e a autobiografia *Main Kampf* escrita por Hitler (2001) em 1925.

O capítulo seguinte, "A sociedade bruxa como reflexo da realidade: as representações sociais da família em Harry Potter", de Gisele dos Santos da Silva, mostra que, ainda que haja a distinção entre a sociedade trouxa e a sociedade bruxa na saga *Harry Potter*, são notáveis as diversas semelhanças tecidas entre esses dois universos. Sendo assim, o capítulo tem por objetivo analisar como a construção da sociedade mágica se assemelha à realidade da sociedade britânica, principalmente, ao longo da saga. Partindo das contribuições de Moscovici (2001, 2009) e Hall (2016), que abordam a teoria das representações sociais e culturais, a ideia é mostrar como a autora J.K. Rowling constrói um cenário de semelhanças e sutis críticas aos costumes e valores da sociedade inglesa contemporânea, denunciando indiretamente as mazelas que permeiam sua realidade. Assim, é notável quanto o mundo bruxo torna-se espaço propício para a reconstrução das representações sociais, muitas vezes de forma caricata, chamando a atenção do leitor para uma possível reflexão sobre esses padrões moralizantes que ainda são reforçados. Dentre

os temas em que essas representações se fazem mais notáveis temos, por exemplo, o cenário político, a luta pela igualdade de classe, a vida acadêmica e a constituição familiar. O estudo dá ênfase às representações que envolvem a formação familiar na obra, analisando os diferentes núcleos familiares como possíveis reflexos do contexto social real.

O quinto capítulo é "O universo de *Harry Potter* para leitores brasileiros: aspectos culturais na tradução da saga". Nele, as autoras Regina Helena Urias Cabreira e Silvana Ayub Polchlopek nos apresentam como o fenômeno literário mundial representado pela saga *Harry Potter* nos faz ponderar sobre as consequências de suas inúmeras traduções, não só por influenciar a leitura de um público que vai do infantil ao adulto, mas também pela abrangência cultural das mesmas. Tomando como base os estudos de Manguel (1997), Nord (2016) e Venuti (1995, 2019) este capítulo argumenta acerca das decisões e escolhas de alguns dos vários termos (re)criados na tradução da saga para leitores brasileiros especificamente, levando em consideração questões tradutórias que envolvem os desafios oriundos de referências culturais, enredos das narrativas, nomes de personagens e elementos do mundo mágico criado por Rowling. A discussão se desenvolve a partir do papel do tradutor-leitor que se torna o agente responsável por manter o universo cultural original intacto a fim de preservar sua identidade, além de proporcionar ao público-alvo a experiência única daquela leitura. O tradutor, então, através de suas escolhas, é levado a considerar fatores externos e internos à obra para que se produza um determinado efeito no leitor-final, que será culturalmente imerso num universo muitas vezes distante daquele que vivencia.

Por fim, no último capítulo, "*Harry Potter*, *Wizarding World* e a narrativa transmídia", a autora Marcia Regina Becker relata que a saga *Harry Potter* constitui-se, sem dúvida, num sucesso ímpar na área editorial, sendo o núcleo de cristalização de toda a franquia que dali se originou, pois a partir dos livros impressos, uma gama bastante diversificada de produtos midiáticos tem aparecido. Pontua a pesquisadora que uma característica das últimas décadas é esse fluxo de conteúdos através

de múltiplas plataformas de mídia – o fenômeno da convergência. O objetivo deste capítulo é mostrar um pouco dessa rede que se desenvolve continuamente em torno da saga original de Rowling, e que se tem chamado de narrativa transmídia. Jenkins (2009a, 2009b, 2010, 2011) e Pratten (2015) servirão como base teórica para a discussão, com o detalhamento do universo transmidiático em/de *Harry Potter* através de princípios construídos em torno da teoria. Também serão abordados detalhes de alguns produtos midiáticos que contam com a participação ativa do *fandom* potteriano, incluindo a extensão fílmica ligada ao livro *Animais Fantásticos e Onde Habitam*.

Dessa forma, neste livro oferecemos discussões sobre tópicos que abrangem não só um grande período de nossa história – da Era Medieval à contemporaneidade – mas que elucidam pontos relevantes para o entendimento da obra como um todo. Tanto as teorias quanto as temáticas selecionadas buscam proporcionar ao leitor subsídios para futuras indagações e reflexões sobre a saga, bem como sobre nossas sociedades e como operam no que diz respeito a valores, crenças e comportamentos individuais ou coletivos.

Marcia Regina Becker

Regina Helena Urias Cabreira

"I'M NOT GOING HOME, NOT REALLY": MEDIEVALISMOS E FANTASIA NA SAGA *HARRY POTTER*

Fernanda Korovsky Moura

"Hogwarts will always be there
to welcome you home"
J. K. Rowling

INTRODUÇÃO

Hogwarts, a Escola de Magia e Bruxaria do universo da saga *Harry Potter*, aparece majestosamente aos alunos do primeiro ano que chegam em barcos. Ela reina por sobre um penhasco na margem oposta do rio, com janelas que refletem o céu estrelado, e imensas torres e torrezinhas. O centro do universo mágico de Harry Potter, onde todos os bruxos e bruxas inglesas estudam para se tornarem membros oficiais da comunidade, é um castelo medieval. Este, no entanto, não é o único elemento medieval que caracteriza o mundo encantado de J. K. Rowling em oposição ao ordinário mundo dos Trouxas – pessoas não-bruxas. Os estudantes em Hogwarts usam vestes negras e longas, chapéus pontudos, conhecem criaturas mitológicas medievais, escrevem com penas e tinta

em pergaminho e, acima de tudo, praticam a arte da magia, que está intrinsicamente ligada à tradição medieval europeia. A partir desse cenário, busco investigar neste capítulo a relação entre o universo mágico de Harry Potter e a Idade Média, além de analisar como o medievalismo da saga contribui para a formação de uma atmosfera fantástica.

"HARRY, VOCÊ É UM BRUXO"[1]: A MAGIA NA IDADE MÉDIA

Em *Magic in the Middle Ages*, Richard Kieckhefer (2014) se refere à magia como uma encruzilhada, onde diferentes caminhos da cultura medieval convergem. Primeiramente, é onde religião e ciência se cruzam. Por muito tempo, a crença no sobrenatural fazia parte tanto da esfera religiosa – crença no Espírito Santo, no poder de amuletos sagrados, na concessão de milagres, entre outros – como da esfera científica – o estudo da natureza e suas propriedades de cura, a mutabilidade de materiais etc. Segundo Mirtes Emília Pinheiro (2014), magia e ciência caminhavam lado a lado na Idade Média, sendo impossível desvincular uma prática da outra. Pinheiro afirma que a magia foi, de fato, uma precursora da ciência empírica, que buscava identificar e compreender fenômenos através da experiência (PINHEIRO, 2014, p. 139). Certos rituais místicos proporcionavam uma explicação a ocorrências impossíveis de serem esclarecidas pelo conhecimento científico da época, como, por exemplo, as causas de fenômenos meteorológicos. A vinculação de catástrofes climáticas, como tempestades e enchentes, à punição divina é remanescente de crenças pagãs. Na mitologia nórdica, por exemplo, o deus Thor controla os trovões com seu martelo Mjölnir. Em contrapartida, na narrativa religiosa cristã, as catástrofes temporais eram interpretadas como castigo divino do Deus uno cristão. Conforme Juan Carlos Jurado (2004) exemplifica, antigas imagens bíblicas ilustram essa ideia, como as pragas que assolaram o Egito no Antigo Testamento, o dilúvio universal e o fim do mundo no livro do Apocalipse (JURADO, 2004, p. 13). Todos esses exemplos têm como base a crença em um ser superior sobrenatural.

1 *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, p. 34.

A alquimia, prática derivada da magia natural, é exemplo dos caminhos cruzados entre ciência e religião na Idade Média. Ela se estabeleceu na Europa a partir do século XII com a tradução de tratados árabes nas áreas de ciências ocultas, astrologia e alquimia. Essa prática, no entanto, já era conhecida e estudada entre os muçulmanos séculos antes, particularmente pelo sábio Jabir ibn Hayyan (c. 721- c. 815), conhecido no Ocidente como Geber (KIECKHEFER, 2014, p. 118). "No século XIII, o material trazido da cultura árabe já era tão difundido e tão influente que os intelectuais [europeus] tiveram que reconsiderar fundamentalmente os seus pontos de vista sobre a magia"[1] (KIECKHEFER, 2014, p. 17-18). O caso de Giovanni Fontana (c. 1395–c. 1455), médico e engenheiro italiano do início do século XV, exemplifica a combinação entre conhecimento religioso e científico. Apesar de ter estudado na Universidade de Pádua, onde obteve seu grau em artes e medicina, seus experimentos eram considerados mágicos por muitos. Segundo Kieckhefer, quando Fontana "traçou esquemas para fazer relógios, carruagens mecânicas, fechaduras de combinação, fornos alquímicos e muitos outros dispositivos semelhantes, ele evidentemente se orgulhava da reputação que ele ganhou como um mago conjurador de demônios"[2] (KIECKHEFER, 2014, p. 101). Essa reputação lhe foi concedida pela interpretação popular, que via nos experimentos de Fontana um conhecimento sobrenatural.

Com o avanço do conhecimento científico no século XVI, a luta pelo domínio do conhecimento natural entre a Igreja e a ciência se intensificou. O físico, matemático e astrônomo florentino Galileu Galilei (1564-1642), cujas observações astronômicas desafiaram a crença medieval da imutabilidade dos céus, escreveu em uma carta à Madame Cristina

1 Todas as citações originalmente em inglês foram traduzidas livremente pela autora. Os originais aparecerão em itálico, em notas de rodapé.

By the thirteenth century the material brought in from Arabic culture was so widespread and so influential that intellectuals had to undertake fundamental reconsideration of their views on magic.

2 *When the fifteenth-century physician Giovanni da Fontana laid out schemes for making clocks, mechanical carriages, combination locks, alchemical furnaces, and many more such devices, he evidently took pride in the reputation he gained as a demon-conjuring magician.*

de Lorena, Grã-duquesa da Toscana: "a intenção do Espírito Santo é ensinar-nos como se vai para o céu e não como vai o céu" (GALILEI, 1615, apud BROLLO, 2006, p. 37). A carta de Galileu ilustra a posição do físico de que a igreja deveria fornecer o conhecimento sobre o céu espiritual, mas que o céu como objeto de estudo astronômico deveria ser responsabilidade da ciência. Portanto, a partir do Renascimento Científico, a ciência e a religião seguiram caminhos distintos, deixando a magia no passado medieval.

Kieckhefer explica como a magia na Idade Média se apoiava tanto na religião quanto na ciência, utilizando os termos "magia demoníaca" e "magia natural", respectivamente: "A magia demoníaca invoca espíritos malignos e se apoia em uma rede de crenças e práticas religiosas, enquanto a magia natural explora poderes 'ocultos' dentro da natureza e é essencialmente um ramo da ciência medieval"[1] (KIECKHEFER, p. 2014, p. 1). Porém, traçar o limite entre magia demoníaca e magia natural não é tão fácil, já que esses dois tipos de magia se sobrepõem eventualmente, enfatizando a justaposição entre religião e ciência no pensamento mágico medieval.

Um segundo ponto de cruzamento na magia medieval identificado por Kieckhefer é a encruzilhada entre cultura popular e cultura erudita. Sábios que se utilizavam de uma educação filosófica e/ou teológica tinham seu próprio entendimento sobre magia, baseado na leitura de textos e tratados. Como a maior parte da população da época era analfabeta e, ademais, não tinha acesso aos manuscritos, cabia a pregadores a tarefa de transmitir esse conhecimento popularmente. As crenças eram difundidas oralmente, sofrendo modificações no percurso. Azzurra Rinaldi (2014) identifica a polaridade entre esses dois níveis culturais, a saber, erudito e popular, a partir do processo de cristianização na Europa medieval. Segundo Rinaldi, esse processo seguiu por duas trajetórias dis-

1 *Demonic magic invokes evil spirits and rests upon a network of religious beliefs and practices, while natural magic exploits 'occult' powers within nature and is essentially a branch of medieval science.*

tintas: a institucional e a monástica. "A primeira escolha de conversão era inerente ao espaço urbano e dominado pelas estruturas eclesiásticas de tipo aristocráticas. O segundo rumo foi o principal responsável para a conversão das zonas rurais, longe das cidades" (RINALDI, 2014, p. 6). A escolha monástica resultou em um intercâmbio de culturas, transformando as crenças rurais pagãs populares em superstição. Além do mais, a preocupação da igreja em abolir cultos pagãos era tamanha, que certos elementos pagãos foram modificados para serem incorporados pelo cristianismo, como a figura monstruosa e demoníaca do Diabo, que, como afirma Umberto Eco, apenas "a partir do século XI [...] começa a aparecer como um monstro dotado de cauda, orelhas animalescas, barbicha caprina, artelhos, patas e chifres, adquirindo também asas de morcego" (ECO, 2007, p. 92). Esta representação monstruosa do Diabo é, na verdade, uma mistura das imagens presentes nas crenças cristãs e pagãs.

Finalmente, a magia representa a encruzilhada entre realidade e ficção; distinção esta que é essencial para o presente estudo. Segundo Kieckhefer (2014), a literatura de ficção medieval refletia a realidade da vida comum, mas também a distorcia, fornecendo uma libertação escapista do dia a dia e apresentando versões idealizadas da realidade. De uma maneira similar, a literatura medievalista contemporânea se apoia no passado medieval – ou resquícios dele – como uma maneira de escapar da banalidade e do caos do momento presente. De acordo com o autor, a palavra no inglês *magic*, assim como palavras relacionadas à magia, como *mágico*, *encantado* e *fascinante*, por exemplo, devem a sua conotação positiva à Idade Média e à cultura cortês[1] medieval (KIECKHEFER, 2014, p. 95). Um exemplo são as lendas arturianas transformadas em romances, comuns na Inglaterra, França e Alemanha. Conforme Kieckhefer,

> o mundo arturiano dos romances era menos previsível do que o mundo familiar da experiência comum. Ele era habitado por monstros da mitologia popular, ocasio-

1 *Courtly culture*.

> nalmente por anjos e demônios da tradição cristã e, com bastante regularidade, por fadas emprestadas da literatura celta (2014, p. 106).[1]

Kieckhefer enumera certas características do romance mágico medieval, como o poder mágico de objetos. Por exemplo,

> quando os personagens são feridos, eles são curados por ervas e unguentos maravilhosos, geralmente administrados por mulheres: não necessariamente figuras importantes nas histórias, mas almas amáveis e carinhosas que por acaso estão por perto quando um personagem precisa de um estímulo mágico (KIECKHEFER, 2014, p. 106).[2]

Em segundo lugar, além dos objetos mágicos, há a presença de poções, como a poção de amor que Tristão e Isolda tomam por acidente. Em seguida, "os romances são abundantes em pedras preciosas luminosas e, em outros aspectos, mágicas, frequentemente colocadas em anéis, geralmente usados para preservar os personagens do perigo"[3] (*Id.*). E, finalmente, artefatos com propriedades mágicas, como "pássaros mecânicos, leões, peças de xadrez e anjos que parecem vivos; cabeças mecânicas que conversam com seus fabricantes; espadas que trazem vitória certa; barcos que navegam por conta própria para portos maravilhosos"[4], entre tantos outros (*Ibid*, p. 106-107). Essas características maravilho-

1 *The Arthurian world of the romances was less predictable than the familiar world of ordinary experience. It was inhabited by monsters of popular mythology, occasionally by angels and demons of Christian lore, and quite regularly by fairies borrowed from Celtic literature.*

2 *When characters have been wounded they are healed by wondrous herbs and unguents, usually administered by women: not necessarily major figures in the stories, but nurturing and kindly souls who happen to be on hand when a character needs magical refreshment.*

3 *The romances abound in luminous and otherwise magical gems, often set in rings, generally used to preserve the characters from danger.*

4 *Mechanical birds, lions, chessmen, and angels that appear alive; mechanical heads that talk with their makers; swords that bring sure victory; boats that sail of their own accord to wondrous harbors.*

sas colocam o romance mágico medieval como precursor da literatura de fantasia.

Mesmo ainda pertencentes à era medieval em si, os romances arturianos do trovador francês Chrétien de Troyes (c. 1135–c. 1191) e outros autores da época olhavam para um passado distante, neste caso o mítico reinado do Rei Arthur, para criar uma realidade alternativa, onde magia e cavalheirismo se uniam para oferecer ao leitor um escape, um "lar" temporário. Pesquisas sobre as maneiras com as quais a Idade Média tem sido (re)interpretada em produções artísticas pós-medievais constituem a área de estudos culturais chamada de *Medievalismo*. Tom Shippey, um dos pioneiros nessa área de estudo no ambiente universitário e estudioso das obras de J. R. R. Tolkien, define medievalismo como "qualquer tentativa pós-medieval de repensar a Idade Média, ou algum aspecto da Idade Média, para o mundo moderno, em qualquer uma das diversas mídias, e especialmente na esfera acadêmica, o estudo do desenvolvimento e significado de tais tentativas"[1] (SHIPPEY, 2009, p. 45). O retorno à Idade Média em produções artísticas, literárias, teatrais, ou em qualquer âmbito cultural e em qualquer período desde o fim da Idade Média em si, não é fortuito. Trata-se de uma reação ao momento presente cultural. *Harry Potter* não é exceção.

Quando Harry atravessa a passagem secreta no Caldeirão Furado e adentra o Beco Diagonal, ele deixa para trás a sua realidade como um garoto órfão e maltratado pelos tios, e encontra um universo mágico cuja essência é medieval. Como um local de transição, o Caldeirão Furado se apresenta a Harry como bastante ordinário:

> Para um lugar famoso, o Caldeirão era muito escuro e miserável. Havia umas velhas sentadas a um canto, bebendo pequenos cálices de xerez. Uma delas fumava um longo cachimbo. Um homenzinho de cartola conversava com o

1 *Any post-medieval attempt to re-imagine the Middle Ages, or some aspect of the Middle Ages, for the modern world, in any of many different media; especially in academic usage, the study of the development and significance of such attempts.*

> velho dono do bar, que era bem careca e parecia uma noz viscosa. (ROWLING, 2000a, p. 44)

Porém, depois dos três toques na parede de tijolos com o guarda-chuva de Hagrid, Harry passa pela abertura na parede encantada e tem pela primeira vez contato com o mundo mágico fisicamente: ele vê uma pilha de caldeirões à venda, uma mulher reclamando do preço alto do fígado de dragão (trinta gramas por dezessete sicles!), um empório de corujas "douradas, das-torres, do campo, marrons e brancas", telescópios e estranhos instrumentos de prata, além de "pilhas de barris contendo baços de morcegos e olhos de enguias, pilhas mal equilibradas de livros de feitiços, penas de aves para escrever e rolos de pergaminhos, vidros de poções" e, é claro, uma vassoura voadora (ROWLING, 2000a, p. 45). Todos os objetos que Harry vê e que chamam a sua atenção no Beco Diagonal são artefatos que não fazem parte do mundo prático dos Trouxas modernos. Em contrapartida, caldeirões, vidros de poções e instrumentos de prata fazem referência a uma prática medieval relacionada à magia: a alquimia.

O objetivo principal da alquimia era descobrir o elixir da pedra filosofal, que transmutaria chumbo ou outros materiais básicos em ouro ou prata. A conexão da trama de J. K. Rowling com a tradição alquímica da magia na Idade Média se faz explícita já no título do primeiro volume: *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. No universo de Rowling, o francês Nicolau Flamel (1330-1418) é, na verdade, um mago, amigo próximo do diretor de Hogwarts, Alvo Dumbledore. Hermione Granger, a companheira de Harry e seu amigo Rony Weasley, lê para os colegas de um livro enorme e velho que ela retirara da biblioteca:

> O antigo estudo da alquimia preocupava-se com a produção da Pedra Filosofal, uma substância lendária com poderes fantásticos. A pedra pode transformar qualquer metal em ouro puro. Produz também o Elixir da Vida, que torna quem o bebe imortal. Falou-se muito da Pedra

> Filosofal durante séculos, mas a única Pedra que existe presentemente pertence ao Sr. Nicolau Flamel, o famoso alquimista e amante da ópera. O Sr. Flamel, que comemorou o seu sexcentésimo sexagésimo quinto aniversário no ano passado, leva uma vida tranquila em Devon, com sua mulher, Perenelle. (ROWLING, 2000a, p. 123)

No universo mágico de *Harry Potter*, o alquimista francês conseguiu produzir a pedra filosofal, que não somente transformaria metais em ouro, mas também forneceria o Elixir da Vida, que conferiria imortalidade a quem o bebesse. Flamel, então com 665 anos, era a prova de que seu elixir seria bem-sucedido. Lord Voldemort, o arqui-inimigo de Harry, está à procura da pedra filosofal para que possa retornar a uma vida corpórea e conseguir a imortalidade para derrotar Harry e colocar em prática os seus planos malévolos de supremacia de sangues-puros mágicos.

A mistura entre fato e ficção em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* ilustra o cruzamento da magia entre realidade e ficção apontado por Kieckhefer. A existência medieval de Nicolau Flamel deixa as páginas do livro de Hermione e adentra a realidade mágica de Hogwarts. Rowling reimagina a tradição alquímica medieval na contemporaneidade mágica do universo de Harry Potter, estabelecendo mais uma conexão com o passado da Idade Média.

"ORDEM DE MERLIM, PRIMEIRA CLASSE": NARRATIVAS ARTURIANAS MEDIEVAIS EM *HARRY POTTER*

Como mencionado na seção anterior, Kieckhefer (2014) percebe no romance mágico medieval uma ilustração do ponto de cruzamento entre ficção e realidade da magia medieval. As lendas arturianas mis-

turam a figura de cavaleiros medievais e um rei quase mítico[1], apesar de que muitos acreditavam na sua existência, com o sobrenatural da magia, encantamentos, poções e profecias, assim como figuras mágicas, tal qual o mago Merlim e a sacerdotisa Morgana le Fay. Essas lendas cativaram muitos artistas séculos depois do fim da Idade Média e despertaram a nostalgia medievalista, como a difundida pela Irmandade Pré-Rafaelita, um grupo de pintores e poetas britânicos do final do século XIX fundado por Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), William Holman Hunt (1827-1910) e John Everett Millais (1829-1896) em 1848. Segundo Tison Pugh e Angela Jane Weisl, para os Pré-Rafaelitas, "a Idade Média representou um período ideal caracterizado pelo contato imediato da humanidade com a natureza, quando as pessoas viviam felizes ligadas aos ritmos do mundo natural"[2] (PUGH; WEISL, 2013, p. 69). Esta visão idealizada da Idade Média como um período de conexão com a natureza e da nobreza proveniente do código de honra dos cavaleiros é um dos polos do medievalismo. De um lado, há uma visão do período medieval como bárbaro e ignorante, a chamada *Idade das Trevas* pelos humanistas do século XVI, que se consideravam em um momento de intelectualidade e conhecimento superior à Idade Média. Do outro lado do polo está uma visão romantizada da Idade Média, uma idealização nostálgica do passado idílico em contrapartida ao caos da modernidade. David Matthews explica essa distinção através dos termos Idade Média *grotesca* ou *gótica*, "implicando a suposição de que qualquer coisa medieval envolve ameaça, violência ou sexualidade distorcida"[3] (MATTHEWS,

1 Tison Pugh e Angela Jane Weisl afirmam que "se um Arthur histórico existiu, ele provavelmente viveu em algum momento próximo ou durante o quinto século, e seu status heroico surgiu talvez de seu papel na defesa dos bretões nativos contra guerreiros saxões invasores, quando a terra ficou vulnerável a ataques após a retirada dos romanos das Ilhas Britânicas em 410" (2013, p. 65). No original lê-se: *If an historical Arthur existed, he likely lived sometime near or during the fifth century C.E., and his heroic status perhaps arose from defending the native Britons against invading Saxon warriors when the land was left vulnerable to attack following the Romans' retreat from the British Isles in 410*.

2 *The Middle Ages represented an ideal period characterized by humanity's immediate access to nature, when people lived happily tied to the rhythms of the natural world*.

3 *... entailing the assumption that anything medieval will involve threat, violence and warped sexuality*.

2015, p. 15); e Idade Média *romântica*, "a Idade Média comunitária, pastoral e anti-industrial"[1] (MATTHEWS, 2015, p. 177). Esses dois modos de representação da Idade Média, contudo, não são mutualmente exclusivos; traços de ambos os medievalismos podem se sobrepor em textos, quadros ou qualquer outra manifestação artística.

A Irmandade Pré-Rafaelita, portanto, pendia para a representação *romântica* do passado medieval, realçando o que os membros consideravam características positivas – reais ou ficcionais – daquela época. O poeta Alfred Tennyson (1809-1892), cujos poemas medievalistas tiveram grande impacto na criação da Irmandade, resgatou as lendas arturianas medievais e deu voz poética ao mago Merlim. Segundo Vanessa da Silva (2010), "se, por um lado, Tennyson buscou o passado medieval para forjar uma tradição a altura das grandezas dos valores britânicos; por outro lado, utilizou Merlim como aquele que contribuiu para a constituição dessa sociedade idealizada" (*Ibid*, p. 53-54). Em *Idílios do Rei*, conjunto de doze poemas narrativos publicados entre 1859 e 1885, Tennyson segue a lenda do Rei Arthur e seus cavaleiros desde a coroação do rei até a sua morte, e termina com uma dedicação à Rainha Vitória, que reinou de 1837 a 1901, confiando que ela seria uma monarca que, assim como Arthur, seria lembrada por muito tempo depois de sua morte. No poema intitulado *The Coming of Arthur*, Tennyson escreve:

> E lá eu vi o mago Merlin, cuja vasta inteligência
> E cem invernos são apenas como as mãos
> De vassalos leais trabalhando para seu soberano[2]

O mago, cuja inteligência e experiência são comparadas às mãos de vassalos leais a trabalho do seu soberano, é a personificação da dedicação ao bem maior. Antes de proteger Arthur e de assegurar o seu lugar no trono, Merlim está a serviço de toda a nação.

1 *The communitarian, pastoral and anti-industrial Middle Ages*.

2 *And there I saw mage Merlin, whose vast wit / And hundred winters are but as the hands / Of loyal vassals toiling for their liege.*

Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, Merlim é uma das figurinhas de bruxas e bruxos famosos que Harry encontra nos seus Sapos de Chocolate, juntamente com Morgana, Hengisto de Woodcroft, Alberico Grunnion, Circe, Paracelso e, claro, Dumbledore. Rony confessa a Harry que lhe falta apenas uma figurinha, a de Agrippa. Mais uma vez, Rowling entrelaça realidade e ficção, proporcionando a personagens fictícios, como Hengisto de Woodcroft e Alberico Grunnion, a honra de aparecer em uma das figurinhas dos Sapos de Chocolate, mas também a pessoas reais, como o médico e ocultista suíço-alemão Paracelso, pseudônimo de Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim (1493-1541) e o físico e acadêmico alemão Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535). Paracelso e Agrippa são ambos nomes do ocultismo do final da Idade Média, mais um ponto de cruzamento entre ficção e realidade, e entre o passado medieval e o momento presente em *Harry Potter*.

O nome de Dumbledore é associado ao de Merlim desde o primeiro livro da saga de Rowling, onde o leitor descobre que Dumbledore possui diversos títulos, entre eles a Ordem de Merlim, Primeira Classe. Em contrapartida, o professor temporário de Defesa Contra as Artes das Trevas no segundo ano de Harry em Hogwarts, Gilderoy Lockhart, tem apenas a Terceira Classe da Ordem de Merlim. A Ordem de Merlim é concedida apenas aos bruxos e bruxas que fizeram grandes contribuições ao mundo mágico e é em si uma organização medieval. Segundo Rowling,

> A Ordem de Merlim (às vezes abreviada O.M.) é concedida pelo Wizengamot, uma organização que antecede o Ministério da Magia e hoje funciona como uma combinação de tribunal e parlamento. [...] A Ordem de Merlim, em homenagem ao mago mais famoso de seu tempo, é concedida desde o século XV. (ROWLING, n.p. 2015)[1]

1 *The Order of Merlin (sometimes abbreviated to O.M.) is awarded by the Wizengamot, an organisation that predates the Ministry of Magic and nowadays functions as a combination of court and parliament. [...] The Order of Merlin, commemorating the most famous wizard of his time, has been given since the fifteenth century.*

É um título de essência medieval que honra os membros mais proeminentes da comunidade bruxa.

A aparência do diretor de Hogwarts, de longos cabelos e barba brancos, juntamente com o seu amplo conhecimento e experiência (aliás, ninguém sabe ao certo a idade de Dumbledore), também o vincula à figura de Merlim. Assim como Merlim foi o mago mais famoso de seu tempo, Dumbledore desempenha esse papel durante o ciclo da vida de Harry. É Dumbledore quem preza pela vida de Harry, porém, assim como Merlim vê em Arthur a chave para a prosperidade britânica, a devoção de Dumbledore a Harry tem como objetivo principal não a vida individual de Harry, mas o bem maior das comunidades bruxa e não-bruxa.

Há outros pontos de correlação entre as sagas de Arthur e Harry. Nas lendas arturianas, é Merlim quem se certifica que Arthur tenha posse de Excalibur, a espada mística. Tennyson escreve no poema *The Coming of Arthur*:

> Lá também eu vi Excalibur
> Diante dele ao ostentar sua coroa, a espada
> Que subiu do seio do lago,
> E Arthur remou e a pegou – rica
> Com joias, Urim élfico, no punho,
> Que deixava coração e olhos mistificados – a lâmina é tão brilhante
> Que os homens são cegos por ela – de um lado,
> Gravado na língua mais antiga de todo este mundo,
> "Leve-me", mas gire a lâmina e você verá,
> Escrito na língua que você mesmo fala,
> "Jogue-me fora!" E triste estava o rosto de Arthur
> Quando a pegou, mas o velho Merlim o aconselhou,
> "Pegue-a e ataque! A hora de jogá-la fora
> Ainda está longe". Portanto, esta magnífica espada o rei

Pegou, e com ela derrotará seus inimigos.[1]

É Merlim quem aconselha o jovem Arthur a aceitar a espada e guardá-la para um dia derrotar os seus inimigos. Em *Harry Potter e a Câmara Secreta*, Harry enfrenta um basilisco, uma criatura da mitologia clássica que assume existência no mundo bruxo. Em apuros ao lutar com a enorme criatura que transforma qualquer um que a olha nos olhos em pedra, Harry se surpreende com a aparição de Fawkes, a fênix de Dumbledore, que distrai a besta. Naquele momento, Harry sabe que Dumbledore viera a seu auxílio através da fênix. O pássaro trouxe a Harry o Chapéu Seletor, o chapéu que todo aluno do primeiro ano em Hogwarts experimenta para ser colocado em sua devida casa: Grifinória, Sonserina, Corvinal ou Lufa-Lufa. O Chapéu parecia ser inútil em uma luta contra um basilisco, porém Harry estava enganado: "Com estrelas piscando diante dos seus olhos, ele agarrou a ponta do chapéu com firmeza para tirá-lo e sentiu uma coisa comprida e dura em seu interior. Uma refulgente espada de prata aparecera dentro do chapéu, o punho cravejado de rubis rutilantes do tamanho de ovos" (ROWLING, 2000b, p. 180). Com a espada enviada por Dumbledore através de Fawkes e do Chapéu Seletor, Harry destrói o seu inimigo. Nesse cenário, a espada de Godrico Gryffindor se assemelha, tanto em função como em descrição, à Excalibur do Rei Arthur.

Pugh e Weisl afirmam que uma das razões para a longevidade do legado do Rei Arthur é a promessa de que, apesar de sua morte física, ele continuará a proteger os seus cidadãos. "Arthur é o *rex quondam rexque futurus*, o antigo e futuro rei, conforme proclamado em inúme-

1 *There likewise I beheld Excalibur / Before him at his crowning borne, the sword / That rose from out the bosom of the lake, / And Arthur rowed across and took it—rich / With jewels, elfin Urim, on the hilt, / Bewildering heart and eye —the blade so bright / That men are blinded by it—on one side, / Graven in the oldest tongue of all this world, / "Take me," but turn the blade and ye shall see, / And written / in the speech ye speak yourself, / "Cast me away!" And sad was Arthur's face / Taking it, but old Merlin counselled him, / "Take thou and strike! the time to cast away / Is yet far-off." So this great brand the king / Took , and by this will beat his foemen down.*

ras lendas"[1] (PUGH; WEISL, 2013, p. 79). De maneira similar, Harry é "O Escolhido", o único que conseguiria exterminar Lord Voldemort e sua magia negra do mundo mágico. Apesar de receber o feitiço da morte da varinha de Voldemort durante a Batalha de Hogwarts em *Harry Potter e as Relíquias da Morte*, Harry não morre. Ele tem uma conversa sobrenatural com Dumbledore em uma atmosfera onírica que se parece com uma estação de trem, uma espécie de transição entre a vida e a morte. Depois deste encontro com Dumbledore, o seu guia, Harry sabe que sua missão em vida ainda não está terminada. Ele volta à vida e desempenha o seu papel decisivo na batalha final. Ele pede para que ninguém interfira, porque a luta deve ser somente entre Voldemort e ele:

> O estampido foi o de um tiro de canhão e as chamas douradas que jorraram entre as duas, no centro absoluto do círculo que eles tinham descrito, marcaram o ponto em que os feitiços colidiram. [...] 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. Voldemort estava morto, atingido pelo ricochete de sua própria maldição, e Harry ficou parado com as duas varinhas na mão, contemplando o invólucro do seu inimigo (ROWLING, 2007, p. 406).

Mesmo enquanto os demais ainda acreditavam que Harry havia de fato morrido, Potter se manteve vivo na esperança dos que lutavam em Hogwarts do lado do bem. O sacrifício de Harry os inflou de confiança, assim como os Bretões ainda confiavam no seu único e eterno rei. Harry, no entanto, ao contrário de Arthur, voltou à vida para se certificar da vitória do bem contra o mal em Hogwarts.

Finalmente, segundo Pugh e Weisl (2013), há outra razão para a longevidade do legado de Arthur na posteridade: o seu "modelo de bra-

1 *Arthur is the* rex quondam rexque futurus*, the once and future king, as proclaimed in numerous legends.*

vura, lealdade, honra, cavalheirismo e companheirismo"[1] (*Ibid*, p. 80). Virtudes estas que Harry personifica em todas as suas aventuras desde a *Pedra Filosofal*, e que Voldemort não possui, levando-o à derrota fatal. Além disso, outros elementos arturianos são também encontrados em certos detalhes da obra de Rowling, como, por exemplo, nos nomes da família Weasley: Arthur Weasley leva o nome do rei Bretão; Gina é o apelido de Ginevra Weasley, a versão italiana do nome Guinevere, a rainha de Arthur; e Percival Weasley, nome completo de Percy, remonta a Percival, um dos cavaleiros da Távola Redonda. E a capa de invisibilidade, presente anônimo de Natal de Dumbledore a Harry – e uma das relíquias da morte – foi um dos tesouros mais valiosos do Rei Arthur.

"HOGWARTS É MEU LAR": CONSIDERAÇÕES FINAIS

A saga *Harry Potter*, assim como a magia medieval, é um ponto de encontros. Kieckhefer aponta que a magia medieval é uma encruzilhada entre religião e ciência, entre conhecimento popular e erudito, e entre realidade e ficção. *Harry Potter*, em contrapartida, é também o cruzamento entre o mundo de possibilidades da magia e a tecnologia do mundo Trouxa. Enquanto Harry, novato no universo encantado da comunidade bruxa, se surpreende com os feitiços, encantamentos e objetos mágicos, Arthur Weasley, pai de Rony e funcionário do Ministério da Magia no Departamento de Controle do Mau Uso dos Artefatos Trouxas, se encanta com a criatividade da comunidade não-bruxa em criar soluções tecnológicas para problemas que seriam facilmente resolvidos com a magia.

Em segundo lugar, a saga *Harry Potter* é o cruzamento entre literatura erudita e popular. Apesar de ser uma série de livros destinada ao público jovem e que se tornou incrivelmente popular com as adaptações cinematográficas e para outras mídias, Rowling faz referências ao cânone literário que o leitor sagaz não deixa passar despercebidas, "da mitologia clássica a Shakespeare, de Jane Austen a Chaucer"

1 *Modeling virtues of bravery, loyalty, honor, chivalry, and fellowship.*

(VARNAM, 2020, p. 156). Além disso, o universo de Harry Potter está intrinsicamente entrelaçado ao romance mágico medieval. Como vimos, a atração do romance medieval mágico e a perspectiva positiva que tais romances atribuíram à magia são os primórdios da literatura de fantasia, onde a trama se desenrola em um passado mítico que contrapõe o caos da modernidade presente.

Como Kieckhefer (2014) elucida, a magia do romance medieval é representada pela cura por magia, principalmente por personagens femininas, pelo uso de poções que avançam na narrativa e pela presença de amuletos mágicos, como anéis, ou outros artefatos dotados de poderes mágicos. Em *Harry Potter*, as personagens femininas são as principais responsáveis pelos momentos de cura – mágicos ou não – da trama. O exemplo mais poderoso é o da própria mãe de Harry, que sacrifica a própria vida para salvar a do seu filho. É o amor de Lílian Potter que protege o bebê Harry da maldição da morte de Voldemort. Como Dumbledore explica:

> Se existe uma coisa que Voldemort não consegue compreender é o amor. Ele não entende que um amor forte como o de sua mãe por você deixa uma marca própria. Não é uma cicatriz, não é um sinal visível... ter sido amado tão profundamente, mesmo que a pessoa que nos amou já tenha morrido, nos confere uma proteção eterna. Está entranhada em nossa pele. Por isso Quirrell, cheio de ódio, avareza e ambição, compartindo a alma com Voldemort, não podia tocá-lo. Era uma agonia tocar uma pessoa marcada por algo tão bom. (ROWLING, 2000a, p. 165)

Mesmo não estando presente fisicamente, o amor de Lílian por Harry criou a magia de proteção mais poderosa que existe, que acompanhará Harry durante toda a sua vida. Outro exemplo de personagem feminina que provê cura é mais uma figura materna, Molly Weasley, mãe de Rony. Ao perceber que seus filhos estavam em apuros ao duelarem com a po-

derosa Belatriz Lestrange na Batalha de Hogwarts em *Harry Potter e as Relíquias da Morte*, Molly Weasley passa por tudo e por todos para defender a sua família. Com o poder do amor a fortalecer o seu poder, "o feitiço de Molly voou por baixo do braço esticado de Belatriz e atingiu-a no peito, diretamente sobre o coração" (ROWLING, 2007, p. 402), matando-a de modo que ela nunca mais poderia ameaçar os seus filhos.

Com relação aos objetos mágicos e artefatos encantados, eles existem em abundância no universo potteriano: as peças que se movem por si mesmas no tabuleiro de xadrez de bruxos; o relógio da casa dos Weasley, cujos ponteiros indicam onde cada morador da casa se encontra naquele exato momento; e as *horcruxes*, objetos (ou pessoas) que recebem parte da alma de alguém através de um feitiço de magia negra, impedindo que ela morra enquanto a *horcrux* sobrevive.

As poções também são abundantes no mundo mágico de *Harry Potter*, como a poção polissuco, que transforma quem a bebe em outra pessoa temporariamente; a *Felix Felicis*, ou "Sorte Líquida", que confere boa sorte por um certo tempo a quem a bebe; ou a poção Amortentia, a poção de amor mais poderosa que existe, que, assim como na lenda medieval de Tristão e Isolda, fez com que Rony se apaixonasse perdidamente por Romilda Vane em *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* após comer "caldeirões de chocolate", doces mágicos, destinados a Harry.

Por fim, *Harry Potter* ilustra a encruzilhada entre realidade e ficção, como, por exemplo, a realidade de figuras históricas como Nicolau Flamel e Paracelso, que adentram o mundo ficcional de Rowling. Além disso, a realidade de Harry no início da saga em um subúrbio da Londres moderna, órfão de pai e mãe e criado por seus tios e primo detestáveis, se opõe ao universo bruxo que Harry conhece ao receber a visita de Hagrid, convidando-o em pessoa a se tornar um estudante de Hogwarts e, por conseguinte, um membro da comunidade bruxa. É nesta encruzilhada que está o argumento principal deste capítulo.

O mundo bruxo de Harry, que se torna a sua nova realidade – transformando o mundo moderno no *outro* – é essencialmente medieval, como exemplifiquei ao longo deste capítulo. É um mundo que nasce da prática medieval da magia e alquimia, que mantém tradições medievais, como o uso de vestes longas e chapéus pontudos, e a escrita com penas e tinta em pergaminho; e cujo núcleo se encontra em um castelo medieval, a majestosa escola de Hogwarts. Ao mencionar os membros da Irmandade Pré-Rafaelita e poetas medievalistas, como Tennyson, procurei mostrar como o século XIX, um período de intensas mudanças pós-Revolução Industrial, se amparou em uma visão idealizada da Idade Média, deixando para trás a visão do passado medieval como a Era das Trevas. O passado medieval se tornou uma metáfora, um símbolo da alegria, ordem e conexão com a natureza. Alice Chandler em *A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-century English Literature* (1970) escreveu que "por trás de todas essas diversas expressões [da Idade Média] está um desejo único e central – o de sentir-se em casa em um universo ordenado e organicamente vital"[1] (CHANDLER, 1970, p. 1). Esse "lar" era a Idade Média. Contudo, não a Idade Média histórica, mas uma reinterpretação idealizada e romântica do passado medieval.

Mais de um século depois da Irmandade Pré-Rafaelita, o universo de J. K. Rowling transporta o leitor de volta a esse passado medieval mítico, que, paradoxalmente, existe concomitantemente ao presente moderno. Bruxos e Trouxas dividem o mesmo espaço terrestre, mas há barreiras, como a Plataforma 9¾ na estação de trem King's Cross e a parede de tijolos no Caldeirão Furado, que só permitem a entrada daqueles que possuem o potencial da magia. Juntamente com Harry, o leitor adquire acesso a esse mundo mágico, um lugar no qual – através das páginas – o leitor se liberta do presente caótico moderno.

1 *Behind all these varying expressions of a medievalizing imagination lay a single, central desire – to feel at home in an ordered yet organically vital universe.*

Por fim, volto à epígrafe deste capítulo: "*Hogwarts will always be there to welcome you home*", ou seja, "Hogwarts sempre estará lá para te receber em casa". Harry não se sente em casa no mundo ordinário dos Trouxas. O seu lar, onde Harry percebe que realmente pertence a uma comunidade, é o mundo bruxo. O universo mágico medieval de *Harry Potter* é, assim como a Idade Média idealizada para os poetas ingleses do século XIX, onde o leitor da literatura de fantasia se sente em casa.

Na última cena da adaptação cinematográfica de *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2001), os alunos de Hogwarts estão se preparando para embarcar no Expresso de Hogwarts para voltarem às suas famílias depois de completarem um ano letivo. Harry, no entanto, sabe que ao embarcar no trem, deixará o universo bruxo para retornar ao mundo Trouxa dos Dursleys. Harry, Rony e Hermione dão um último aceno a Hagrid antes de fecharem a porta do trem. Harry, no entanto, decide se despedir pessoalmente do Guardião das Chaves e Terras de Hogwarts, que o presenteia com um álbum de fotografias mágicas. Em uma das imagens em movimento, Harry vê seus pais o segurando ainda bebê – uma recordação a Harry do amor dos seus pais e uma comprovação de que o universo mágico realmente existe. Esta é uma lembrança na qual Harry pode se apoiar quando estiver novamente no universo caótico dos Trouxas. Ao voltar ao trem, Hermione diz a Harry: "É estranho voltar para casa, não é?". Ao que Harry responde: "*I am not going home, not really*", ou seja, "eu não estou voltando para casa, não realmente". O filme termina com o trem seguindo a sua rota, o imponente castelo de Hogwarts aparece ao fundo e a música-tema toca até que o trem desaparece e os créditos do filme surgem na tela, trazendo o espectador do filme de volta à realidade da sala de cinema. O espectador do filme, assim como o leitor do livro ao ler a última frase do último capítulo, tampouco está indo para casa. Seu coração permanece em Hogwarts até o início da próxima aventura mágica.

REFERÊNCIAS

BROLLO, Ana Paula. **Galileu Galilei**: Carta à Senhora Cristina de Lorena, Grã-Duquesa de Toscana. Dissertação (Mestrado em História da Ciência) – Pontifícia Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

CHANDLER, Alice. **A Dream of Order:** The Medieval Ideal in 19th-Century English Literature. Lincoln: University of Nebraska Press, 1970.

ECO, Umberto. **História da Feiura**. São Paulo: Editora Record, 2007.

Harry Potter and the Philosopher's Stone. Dir. Chris Columbus, 2001. DVD.

JURADO, Juan Carlos. Terremotos, Pestes y Calamidades: Del Castigo y La Misericordia de Dios en la Nueva Granada, Siglos XVIII y XIX. **Procesos Históricos:** Revista De Historia, Arte y Ciencias Sociales, Venezuela, No. 5, Vol.III, 2004. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7008195. Acesso em: 19 de out. 2020.

KIECKHEFER, Richard. **Magic in the Middle Ages**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

MATTHEWS, David. **Medievalism:** A Critical History. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

PINHEIRO, Mirtes Emília. Ciência e Magia na Idade Média: Fusão ou Dicotomia?. **Revista Labirinto**, Porto Velho-RO, Ano XIV, Vol. 20, p. 138-148, 2014.

PUGH, Tison; WEISL, Angela Jane. **Medievalisms:** Making the Past in the Present. Londres e Nova York: Routledge, 2013.

RINALDI, Azzurra. A Superstição e a Magia na Religião Cristã da Idade Média. **Revista Labirinto**, Porto Velho-RO, Ano XIV, Vol. 20, p. 5-20, 2014.

ROWLING, J. K. Order of Merlin. **Wizarding World**, 10 de ago. 2015. Disponível em: https://www.wizardingworld.com/writing-by-jk-rowling/order-of-merlin. Acesso em: 20 de out. 2020.

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

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

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.

SHIPPEY, Tom. Medievalisms and Why They Matter. *In*: FUGELSO, Karl (Ed.) **Studies in Medievalism XVII**. Suffolk: Boydell & Brewer, 2009.

SILVA, Vanessa da. **Alfred Tennyson e o ideal orgânico de civilização**. Dissertação (Mestrado em História)–Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

VARNAM, Laura. A Revelation of Love: Christianity, Julian of Norwich and Medieval Pity in the Harry Potter Series. **Studies in Medievalism XXIX**, p. 155-182, 2020.

O GÓTICO EM *HARRY POTTER* E A SIMBOLOGIA DO CASTELO

Dione Mara Souto da Rosa
Gisele dos Santos da Silva
Regina Helena Urias Cabreira

A história de Potter é simplesmente um conto de fadas moderno que se tornou um épico?[1]
(HALLET, 2012, p. 3)

INTRODUÇÃO

A saga *Harry Potter* (1997-2007) apresenta um universo repleto de aventuras fantásticas e inimagináveis. Os sete livros contam a história da vida de Harry Tiago Potter, um menino órfão que, após passar longos e miseráveis anos sob a tutela dos tios, descobre em seu décimo primeiro aniversário que é um bruxo e que foi convidado a ingressar numa escola de magia e bruxaria. A partir daí é introduzido ao mundo da magia, em que encontra seus pares e amizades, aprende mistérios alquímicos, vivencia aventuras e desventuras, além de travar batalhas contra Lord Voldemort, o bruxo das trevas mais poderoso daquele mun-

1 No original: "Is the *Potter* story simply a modern fairy tale gone epic?" (HALLET, 2012, p. 3).

do e assassino de seus pais. Em cada livro, acompanhamos o amadurecimento e crescimento de Harry que vai obtendo novas informações acerca de quem ele é e de sua história pregressa.

Conforme os livros são lançados, há um desdobramento de vários mistérios, os quais vão se entrelaçando e se tornado cada vez mais complexos, assim como as personagens principais. Dessa forma, o trio formado por Harry e seus amigos, Hermione e Rony, incitam seus leitores, infantis ou adultos, a se depararem com o desconhecido e o enigmático na série, fazendo com que desejem, assim como as personagens, desvendar cada um dos acontecimentos misteriosos. Tal relação talvez explique a razão pela qual os leitores continuem fãs fiéis dos livros, tornando a saga uma das mais lidas e discutidas mundialmente.

Contudo, a série não se desenrola somente para apresentar a infinita luta do bem contra o mal, da luz contra as trevas. Através de sua narrativa, nós, leitores, percorremos e adentramos um intrincado sistema de gêneros literários, como a fantasia, o *bildungsroman*, isto é, o mesmo que 'romance de formação' (TALLY JR, 2012), o romance gótico, a história de amor romântico, a jornada mítica-heroica, a sátira, a aventura, o suspense, o terror, entre outros, que articulam temas contemporâneos, como amor, família, amizade, bem e mal, vida e morte, preconceito, religião, heterogeneidade cultural, entre outros.

Mundo afora, a aceitação e o sucesso do fenômeno *Harry Potter* não estão ligados apenas ao aspecto do entretenimento, mas hoje, a obra e todas as suas ramificações estão sendo vistas como objetos de interesse acadêmico, pois sua temática diversificada a torna um objeto de escrutínio constante sob perspectivas interdisciplinares, literárias, linguísticas, transmidiáticas, educacionais, filosóficas, sociológicas, psicológicas, mitológicas, antropológicas, entre outras (HALLET, 2012).

Tal repercussão nos levou a focar nossa discussão neste capítulo sob a perspectiva literária, em específico de aspectos e elementos da literatura gótica, particularmente sobre a simbologia do castelo, pois

Harry Potter alude ao mundo inusitado de Hogwarts, remete-nos a um tempo remoto, medieval, cujas características estão intrinsecamente conectadas à ideia suscitada pelo castelo bruxo e o mundo mágico e de fenômenos sombrios e inexplicáveis.

O castelo é o mais forte símbolo do gótico, que iremos, a seguir, conceituar e explicitar. Assim sendo, o castelo é característico do romance gótico, apresentando paisagens remotas, na medida em que a literatura gótica se ocupou desses cenários nos séculos XVIII e XIX, trazendo uma forte correlação com a Idade Média, romantizada pelos seus escritores que se encantaram com os castelos, bem como toda uma simbologia acerca do *lócus amoenus*, ou paisagens idealizadas, conforme Serravalle de Sá (2010).

Apresenta-se o castelo como local de refúgio ou santuário nas montanhas, mas também pode ser símbolo de um passado nobre, na medida em que está intimamente ligado ao prazer que pode ser extraído do terror, supostamente a uma distância segura. O castelo é recorrente na literatura gótica, em que imagens emblemáticas encerram associações e identidades de poder, e políticas para demonstrar como símbolos estéticos trazem valores associados a si (SERRAVALLE DE SÁ, 2010).

Desse modo, passaremos a conceituar a terminologia gótica, bem como a representação da imagem do castelo gótico na literatura e na saga, o qual é cenário principal, sendo na narrativa o termo ligado à literatura dos séculos XVII, XVIII e XIX. Segue-se a apresentação da magia em *Harry Potter* e análise do castelo por dentro, bem como outros elementos góticos na narrativa que são as convenções góticas, em que trataremos dos arredores do castelo, na observação da floresta proibida com seus mistérios e medos. Os artefatos mágicos utilizados também serão explicitados, bem como os aposentos do castelo e a representação das figuras que personificam o mal.

O TERMO "GÓTICO": CONCEITUAÇÃO

"Agora é a hora da noite,
Quando todos os túmulos se escancaram,
Cada um deixa seu rancor sair,
Para deslizar pelos corredores da igreja".
(Shakespeare citado em Radcliff, 2015, p. 180)

É importante conceituar o termo gótico para entender as questões relacionadas a essa nomenclatura. O gótico, enquanto literatura, é considerado subgênero da literatura fantástica, sendo que o primeiro abarca o macabro, o vampírico e o sobrenatural e o segundo absorve o sobrenatural, a fantasia, a incerteza do real e do irreal.

A terminologia ligada ao gótico está presente em diversos setores artísticos como arquitetura, pintura, literatura, música, entre outros. Assim como nas reminiscências dos contos de fada, cujos personagens enfrentam o medo, o horror e o terror, a terminologia se une ao sombrio no nosso mundo aparente.

Ann Radcliffe, escritora gótica do século XVIII e uma das precursoras femininas do gênero, é citada no livro *The Gothic Tradition* de David Stevens e ela faz uma distinção entre terror e horror, esclarecendo que o horror não precisa estar necessariamente conectado ao gótico e nem sempre é o elemento principal nesse tipo de texto; assim sendo, ela busca fazer a distinção entre eles no *Ensaio sobre o sobrenatural em poesia* (1816), afirmando que o terror expande a alma, despertando as faculdades para um alto nível de vida e o horror contrai, paralisa e quase aniquila essas faculdades (STEVENS, 2000, p. 53).

Historicamente, o termo "gótico" se liga ao vocábulo *Goths*, remetendo aos povos nórdicos, em especial os godos, visigodos e ostrogodos, conhecidos como saqueadores e destruidores, contribuindo para a queda do Império Romano, bem como de diversos países da Europa nos séculos

III, IV e V. Tal terminologia associou-se à escuridão dos longos invernos sombrios dos povos nórdicos.

Giorgio Vasari (1511-1574), um dos expoentes do Renascimento, foi responsável por cunhar o termo na arquitetura, ligando-o à ideia de monstruosidade e barbárie. O arquiteto e pintor considerou o termo "gótico" como pejorativo por sua alusão aos povos bárbaros. De acordo com Le Goff (2014, p. 23), muito antes, Francisco Petrarca, considerado o inventor do soneto, havia pensado a Idade Média como aterrorizante, pensamento retomado no século das Luzes, invocando preconceito ao termo "gótico".

Seguindo este preceito, Rosa (2017) afirma que

> [...] O estilo gótico arquitetônico dos séculos XIII e XIV suplantou o estilo românico, permitindo a entrada da luz e da brancura nas catedrais, permitindo a observação de abóbadas elevadas apoiadas sobre pilastras e feixes de colunas, e uma série de suportes foram constituídos por **arcobotantes** e **contrafortes**[1] para equilibrar o peso excessivo delas. Deslumbrantes vitrais e rosáceas iluminavam internamente as catedrais e substituíram as grossas paredes do estilo românico. Torres **lanceoladas**[2] inspiraram-se nos tetos das casas *vikings*, bem como nas suas gárgulas – criaturas monstruosas a espantar maus espíritos dentro de moradias –, além de cúpulas e ogivas que deram a expressividade ao gênero arquitetônico desenvolvidas na construção das catedrais. Notáveis exemplos são encontrados na França como as Catedrais de *Notre Dame* e *Saint Dennis*, bem como na Alemanha com a Catedral de Colônia. (ROSA, 2017, p. 53-54)

1 **Arcobotante:** construção, em forma de meio arco, erguida na parte exterior dos edifícios góticos para apoiar as paredes e abóbadas. (HOUAISS, 2009).

Contraforte: pilar de alvenaria na superfície externa de uma parede, para sustentar a pressão de uma abóbada, terraço ou outros esforços que possam derrubá-la. (HOUAISS, 2009).

2 **Lanceolado:** que tem a forma semelhante à da ponta da lança; que tem base larga e se afina em direção à extremidade. (HOUAISS, 2009).

Tal representação arquitetônica das catedrais, ao sabor do estilo gótico, enfatiza a entrada da luz "celestial" dando alusão ao divino, a qual será justaposta ao conceito do castelo medieval que se caracteriza por um interior misterioso e sombrio. No castelo de Hogwarts, em *Harry Potter*, temos a junção dos castelos medievais com suas torres lanceoladas, contrapondo-se à uma arquitetura gótica representada pelos vitrais espalhados pelos corredores externos da edificação com seus arcobotantes e contrafortes.

Todavia, as ideias suscitadas pelo termo "gótico", a partir do século XVIII, serão reinterpretadas, principalmente na literatura, simbolizando os valores da imaginação e da sensibilidade, e não mais como sinônimos de barbárie, atraso e superstição (MONTEIRO, 2004, p. 140). Desse modo, o termo assume nova significação, originando um novo veículo artístico, conhecido como literatura gótica, desenvolvida na Inglaterra, França e Alemanha.

Em reação ao Iluminismo, período marcado por ideias racionais, científicas e coletivas, no século XIX surge o Romantismo, florescendo na França sob a denominação de *Roman noir*, na Inglaterra, *Gothic Fiction* e, na Alemanha, *Schauer Roman*. Albuquerque e Santana, no artigo "Literatura gótica: uma breve apreciação" (2021, n.p.), assim comentam:

> No que tange à literatura, o gótico vincula-se a uma nova modalidade de poesia e prosa de ficção que surge em meados do século XVIII, no contexto do romantismo europeu, quando a cultura romântica vive profundas transformações políticas, econômicas e intelectuais, gerando certo desconforto e inquietação naqueles que buscavam resgatar o patriotismo primitivo, o culto à sensibilidade, à imaginação, à criatividade, ao fantasioso, difundidos pelo ideário alemão, o que gerou uma forte consciência revolucionária, que resultou na abordagem dessa nova estética literária, caracterizada pela inovação, espontaneidade, liberdade de pensamento e de expressão.

> Uma mistura de racional e emocional, de natural e artificial, de perfeição e imperfeição: a literatura gótica.

Em 1764, Horace Walpole publica *O Castelo de Otranto*, levando o conceito "gótico" para o romance ou prosa ficcional, dando origem à primeira novela gótica, tornando o seu autor "verdadeiro fundador da história de horror literária" (LOVECRAFT, 2008, p. 26). Walpole não só inovou os cenários com personagens típicos, mas recriou o terror e inspirou outros autores a seguirem por este caminho.

Tal influência nos remete aos escritos de Rowling e o apelo emocional que exerceram em leitores das mais diversas idades, quando lançados no período de transição entre os séculos XX e XXI, demonstrando que a beleza e o deslumbramento exercidos pelo gótico estão tão presentes na contemporaneidade quanto em séculos passados.

O CASTELO GÓTICO

> *[...] merencório, cheio de mistérios e pavores, esse, o recebera das novelas que tinha lido. Nele a cena começava nas ruínas de um castelo, amortalhadas pelo baço da luz; ou nalguma capela gótica frouxamente esclarecida pela lâmpada, cuja luz esbatia-se na lousa de uma campa.*
>
> *(ALENCAR*[1]*,* apud *SERRAVALLE DE SÁ, 2010, p. 23)*

Através de sua história, percebe-se que a expressão artística gótica passa a ser reconhecida em castelos e fortalezas resistindo à passagem do tempo. No século XVIII, na Inglaterra, escritores europeus, poetas e místicos, mostraram-se fascinados pelos castelos e fortalezas medievais, relacionando-os à presença do insano, do terror, do sobrenatural e da morte.

1 Ver SERRAVALLE DE SÁ (2010) sobre José de Alencar acerca de sua biografia intelectual *Como e Porque sou romancista (*1873), na qual Alencar fornece um depoimento de leitura, através da citação acima, parecendo se tratar de um romance gótico.

Maria Conceição Monteiro, no livro *Na aurora da modernidade: ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa,* afirma que:

> [...] o principal lócus de ação na ficção gótica é o castelo. Decadente, sombrio e cheio de labirintos, ele é geralmente ligado a outros ambientes medievais, como igrejas, mosteiros, conventos e cemitérios. Esses ambientes, também em ruínas ressoavam o passado feudal associado à barbárie, a superstição e medos. (MONTEIRO, 2004, p. 139)

Tendo em vista que é no castelo que se desenrola a ação, ele se torna um dos cenários em que os personagens são desenvolvidos. Seguindo tal concepção, H. P. Lovecraft (2008) discute os vários expedientes cenográficos presentes no castelo: "luzes estranhas, alçapões úmidos, lâmpadas apagadas, embolorados manuscritos ocultos, dobradiças rangentes, cortinados se mexendo, e tudo o mais" (LOVECRAFT, 2008, p. 28). Corroborando tal ideia, Monteiro (2004, p. 90), acrescenta "porões labirínticos, torres iluminadas por relâmpagos que rasgam a madrugada negra, os demônios, os monges, os aristocratas, os esqueletos os quais apenas colaborariam para formular a ambientação em que se pretende imergir o leitor". Assim, o castelo gótico, com sua atmosfera fantasmagórica e assustadora, torna-se o centro da narrativa e o meio pelo qual o leitor será psicológica e emocionalmente envolvido numa trama labiríntica, repleta de ilusões e tensões, tornando-se também o catalisador do efeito que tal literatura almeja causar naqueles que a escolhem, veiculando entretenimento ou objeto de estudo.

Júlio França, em *Espaços tropicais da literatura do medo*: *traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras no início do século XX* (2013), avalia as características do gótico sob o foco do cenário, declarando que "a construção do *lócus horribilis* é essencial para a produção do medo como efeito de recepção" (FRANÇA, 2013, p. 1), tendo em vista que

> [...] o espaço é um elemento central nas narrativas do medo. Quando não é personificado e transformado na própria personagem monstruosa, o espaço narrativo é responsável direto por conferir ao ser monstruoso grande parte de seu poder de provocar o medo e as demais emoções correlatas. (*Ibid*, p. 1)

O castelo, na visão desse autor, então, assume uma

> dimensão geográfica, física, social e mesmo psicológica, na medida em que o *lócus horribilis* pode mesmo ser encarado como um *topos* da literatura do medo, como pode ser comprovado pelas incontáveis narrativas que tematizam locais mal-assombrados. (FRANÇA, 2017, p. 1-2)

Ou seja, a construção espacial influencia no horror criado pelas personagens.

Massaud Moisés em *Dicionário de termos literários* chama a atenção para a finalidade do gótico que "busca envolver o leitor, mantendo-o em suspense, para alarmá-lo, chocá-lo, incitá-lo, provocando-lhe em suma, uma resposta emocional" (2013, p. 216). O importante é a atmosfera ou ambiência em que se pretende imergir o leitor: "a atmosfera pode ser de terror ou de horror, conforme dependa do suspense ou medo, no primeiro caso, ou de o leitor ser atingido 'frontalmente com acontecimentos que o chocam e o perturbam'" (*Id.* p. 216).

Tendo discorrido sobre tais aspectos da literatura gótica, é essencial que apresentemos uma de suas características, que é o sobrenatural, encontrada também na literatura fantástica.

O FANTÁSTICO-MARAVILHOSO

"[...] Se foi fantasia ou verdade
De todo modo, agora é tarde

Tudo o que no íntimo proponho
Não passa de um sonho dentro de um sonho"
(POE, 2018, p.190)

Todorov, em *Introdução à literatura fantástica,* enfoca a particularidade da representação do gênero, destacando que "há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, por tipos de causas naturais e sobrenaturais, ou seja, a possibilidade de vacilar entre ambas, cria o efeito fantástico" (TODOROV, 2010, p. 31). Desse modo, ele alude ao termo fantástico, isto é, a uma certa reação diante do sobrenatural, mas também o sobrenatural, bem como a possibilidade de se escolher entre duas explicações ao acontecimento sobrenatural.

O autor entende que dessa forma "somos transportados ao âmago do fantástico" em que se pergunta "[...] onde está o possível? Onde está o impossível" (TODOROV, 2010, p. 30). E esclarece:

> [...] num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis desse mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis, ou se trata de uma ilusão de sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuarem a ser o que são, ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso a realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. (TODOROV, 2010, p. 30-31)

Podemos dizer que o fantástico ocorre nessa incerteza, ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar em um gênero vizinho, o estranho ou maravilhoso. "Cheguei quase a acreditar", como entende Todorov (2010), "[...] eis a fórmula que resume o espírito

do fantástico. A fé como a incredulidade total nos leva para fora do fantástico; é a hesitação é que lhes dá vida" (2010, p. 36). Como ele mesmo enfatiza "[...] é a primeira condição" (*Ibid,* p. 36).

Em *Harry Potter*, podemos pensar no fantástico-maravilhoso na medida em que animais falam e voam, comunicam-se com os personagens e tudo parece absolutamente normal. Aceitamos o sobrenatural como fato corriqueiro, de uma realidade entre personagens em que se incluem seres humanos e animais. Não temos mais a hesitação, pois, conforme Todorov, "[...] o maravilhoso implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por esse fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes" (2010, p.180). Ou seja, "[...] o sobrenatural se dá, e no entanto, não deixa nunca de nos parecer inadmissível" (*Id*, p.180). E conclui: "[...] É o leitor que sofre aqui o processo de adaptação: colocado inicialmente diante de um fato sobrenatural, acaba por reconhecer sua 'naturalidade'" (*Id,* p. 180).

É o que vemos na saga, pois tudo transcorre num cenário de aceitação do sobrenatural. Vemos animais fantásticos como dragões, basiliscos, centauros, hipogrifos, lobisomens, fênix contracenando com os personagens, bem como aranhas gigantes como Aragogue (acromântula) conversando com Harry Potter na mais absoluta naturalidade. Finalmente, Todorov (2010) nos ensina o paradoxo da literatura que é conciliar o possível e o impossível.

Através dos conceitos explorados passamos, então, à análise da saga no que se refere aos seus elementos fantásticos e maravilhosos, de forma a salientar a importância dos estudos aqui desenvolvidos.

A PRESENÇA DO GÓTICO EM *HARRY POTTER*

> *O Belo Reino é uma terra perigosa, e nela existem armadilhas para os incautos e calabouços para os demasiado audazes.*
>
> (TOLKIEN, 2010, p. 9)

A saga *Harry Potter* (1997-2007) nos remete a um mundo ficcional em que duas realidades colidem – a dos trouxas e a dos bruxos – numa justaposição em que as normas e valores estabelecidos no mundo trouxa, de uma realidade aparentemente normal, vão sendo aos poucos reproduzidas no mundo dos bruxos, pois podemos dizer que há um espelhamento de realidades onde hierarquias, regras de conduta e valores são sobrepostos.

Contudo, *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (ROWLING, 2000a*)* primeiramente nos apresenta Harry Potter, ainda bebê, sendo deixado na casa de seus tios, os Dursleys, num bairro de classe média londrino, onde a criança cresceria até seus 11 anos de idade, sem ter a mínima ideia de sua verdadeira identidade, "o escolhido, aquele que sobreviveu". E aquela vida miserável, de rejeição e preconceito[1], a que Harry foi submetido em seus primeiros anos seria drasticamente mudada no décimo primeiro aniversário, para seu alívio e de nós leitores.

Somos então apresentados ao Beco Diagonal (ROWLING, 2000a, p. 57), o primeiro espaço no romance que podemos considerar como "medieval e gótico", pois em meio a personagens vestidos com roupas esquisitas e de aparência não menos assustadora, somos levados a um mundo de excentricidades, de lojas cheias de surpresas e quinquilharias, a um banco gerenciado por duendes, e em cujas entranhas há tesouros incontáveis e um dragão aprisionado, tudo relacionado ao mundo bruxo. Tanto Harry quanto o leitor ficam estupefatos diante de tamanha transformação, tudo do outro lado de uma parede de tijolos, somos transportados para o mundo bruxo num passe de mágica de Hagrid. Assim, a realidade comum do mundo londrino dá lugar à magia e ao estranhamento num beco que nos remete a lojas e artefatos que não pertencem ao tempo da narrativa, mas a um passado distante e cheio de mistérios.

Dessa forma, a verdadeira identidade de Harry se revela e a vida como conhece se transforma, e adentramos no mundo bruxo, finalmente.

1 Ver EAGLETON (2013) sobre os efeitos emocionais de uma história baseada na vida de um órfão.

A Rua dos Alfeneiros, a vida de privações e humilhações na casa dos tios, dá espaço à experiência de encantamento e descobertas fantásticas sobre o que o futuro reserva para Harry: está dada a largada para a jornada desse herói ainda mirim e com uma cicatriz bem peculiar.

Harry, então, é levado para a Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, cujo isolamento e distância do mundo trouxa nos revela uma característica singular: a do ambiente inacessível, longínquo e envolto em mistério. Assim se apresenta o castelo, isolado pela água, no alto da montanha rochosa, com seus minaretes, gárgulas e pináculos que vão de encontro ao céu.

Hogwarts se revela não só majestoso, imponente e assustador em seu exterior, nas proximidades da floresta proibida, mas um clássico castelo gótico, com seus longos refeitórios e abóbodas altíssimas, escadarias flutuantes, corredores proibidos, salas misteriosas que escondiam grandes segredos, como o Espelho de Ojesed, e as catacumbas com seus monstros vorazes. E como informa Dumbledore, "é preciso avisar que, este ano, o corredor do terceiro andar do lado direito está proibido a todos que não quiserem ter uma morte muito dolorosa" (ROWLING, 2000a, p. 112), enfatizando o aspecto sombrio e assustador daqueles corredores.

Seus habitantes mais antigos também compõem o cenário gótico sombrio, pois com suas vestimentas, capas e uniformes seguem um rigoroso código de conduta. Professores e alunos devem seguir regras que denotam hierarquia, mas a manutenção de hábitos antigos – como o uso da pena para escrever e luzes de velas – revelam não só uma volta ao passado, mas um modo de vida distante daquele deixado no resto do país. Fantasmas flutuantes, duendes, gigantes, criaturas mitológicas mágicas e plantas exóticas acrescentam nuances góticas e trazem para a escola uma característica única e que a coloca numa redoma de proteção contra males externos (MATHESON, 2018).

Podemos nos perguntar qual o sentido de se criar um ambiente sombrio e misterioso para uma escola de bruxaria e a resposta talvez

esteja nas raízes da própria magia que remontam a tempos imemoriais, a tradições longínquas e esquecidas na contemporaneidade e que guardam os segredos de nossas existências mundanas e espirituais (LARRINGTON; PURKISS, 2013). Hogwarts, então, representaria a manifestação concreta de tal mistério pois a vida e os ensinamentos passados dentro daquele ambiente denotam a essência do que é ser bruxo, do que significa dominar e compreender os fundamentos da magia, que por si só já é um mistério: assustadora para aqueles que a praticam e também para aqueles que não compreendem seu sentido intrínseco, de manipular forças da natureza, sejam humanas ou do mundo manifesto (MATHESON, 2018).

O aspecto sombrio do castelo também se manifesta nos conhecimentos ali adquiridos, pois se torna o ambiente em que a formação do iniciando é consolidada. Conhecimentos herméticos como a alquimia são desvendados através do preparo de poções mágicas; a destreza e autoconfiança do mago são testadas no manejo de plantas exóticas e no trato de criaturas mitológicas mágicas. E para completar o mistério e o terror impostos pelo mundo sombrio e gótico da feitiçaria, o iniciando deve saber se defender das artes das trevas, cujo símbolo maior é Lord Voldemort e seus seguidores: Comensais da Morte e Dementadores.

O ciclo de aprendizado dos futuros bruxos e bruxas na arte da magia se renova a cada livro da saga através de provas e aperfeiçoamentos de conhecimentos, completando seu ápice quando chegamos à batalha final (ROWLING, 2007), através do terror e do horror representados por Voldemort e aquilo a que se propõe: uma nova ordem mundial baseada na escuridão das trevas e da morte.

Puramente gótico em sua essência, Voldemort é aquele que não pode ser "denominado" (ROWLING, 2000a), aquele cuja aparência vai paulatinamente se desumanizando; cuja alma foi sendo desmembrada através das Horcruxes e dessacralizada pelas mortes que o ato acarretava, e cuja insensatez é provocada pela mórbida ideia de imortalidade.

Voldemort se caracteriza pela monstruosidade construída através de parâmetros góticos, pois sua humanidade, há muito perdida, vai dando lugar a pensamentos, atos e intenções sombrias e pecaminosas. Sua ganância por poder o coloca na escuridão de si mesmo e daquilo que representava quando criança ou jovem adulto, pois Tom Riddle é fruto de uma união descompensada entre uma bruxa e um trouxa, e dos indesejados efeitos do preconceito e da rejeição por aquilo que representa: um mestiço. Esses fatores o deixam cego em sua vingança contra toda a humanidade.

Assim, o vilão vai se transformando, metamorfoseando-se conforme seus atos hediondos, pois ao tentar matar Harry e ter seu feitiço ricocheteado, perde sua fisicalidade; transforma-se numa sombra, depois em um ser disforme, até recuperar a forma semi-humana num ritual macabro. A sombra que Voldemort representa, o inconsciente doentio de uma comunidade, vai se transfigurando e controlando os demais através da magia tida como "negra", o conhecimento proibido, pois Voldemort, ao reconhecer seus poderes sobrenaturais e obscuros, os desenvolve e manipula não só a morte (através das Horcruxes), mas também aqueles que se tornam seus seguidores. Através do medo, da insegurança, do sadismo doentio, e fascínio e veneração que suscitava nas pessoas, exerce seu controle e ameaça desestabilizar o mundo através das sombras[1].

O personagem de Voldemort, bem como tudo e todos que se relacionavam a ele, então, representariam a essência do mundo tenebroso e gótico, da escuridão dos desejos, das paixões e ações humanas que levam ao caos e à destruição de qualquer coisa ou qualquer um que fosse seu opositor, principalmente Harry Potter, o escolhido.

1 WARNER (1994), em *Boys will be boys: the making of the male,* discute a construção de vilões ou monstros masculinos no que se refere à necessidade masculina de sobrepujar outros através da força e do poder.

A MAGIA EM HARRY POTTER

A magia é um importante aliado do trio, Harry, Hermione e Rony. Dentro do estudo do gótico um dos principais elementos é o sobrenatural e em *Harry Potter* a magia está estreitamente ligada a esse elemento. Daí sua importância no estudo do gótico e da literatura fantástica com ênfase no maravilhoso. Tal característica é percebida pelo fato de nem o leitor, nem os personagens perceberem a magia como algo anormal.

Ao contrário do que a maioria das pessoas imagina, a magia não é algo contra a natureza e, no dizer de Aleister Crowley citada no livro *Enciclopédia da Bruxaria,* magia é "a Ciência e a Arte de causar mudança que irá acontecer em conformidade com a vontade" (VALIENTE, 2009, p. 291), podendo-se dizer que "a magia é o conhecimento mais elevado, mais absoluto e mais divino da filosofia natural, avançada em seus trabalhos e maravilhosas operações por uma correta compreensão da virtude das coisas interiores e ocultas (*Ibid*, p. 292).

Assim sendo, a magia nada mais é que agir por meio das forças da natureza, cujo conhecimento penetra em seu lado escondido dando poder aos que fazem uso dele. No caso de *Harry Potter*, verificamos que os jovens vão para Hogwarts para aprender magia e dominar esse poder oculto.

A palavra magia vem do grego *Magiké tecné* significando "a arte dos Magi, ou sacerdotes da Antiga Pérsia, de onde os gregos acreditavam que provinha a magia, mas sabemos que o Egito Antigo praticava magia muito antes" (VALIENTE, 2009, p. 292). Ou seja, a magia é a antiga religião das pessoas comuns, das mulheres que preparavam ervas e unguentos para aliviar a dor de muitos.

No aspecto da saga *Harry Potter*, percebemos que a magia faz parte da vida dos estudantes de Hogwarts e eles são escolhidos justamente por terem afinidade com esse mundo de poções, intuição aguçada e preparo espiritual. Como apontou Valiente (2009), o objetivo da magia é ser

um meio para se chegar a algo maior. E é isso que Harry Potter faz na sua luta contra o mal, personificado por Voldemort. A magia para ele, Rony e Hermione faz parte de um fim maior, "ao desenvolver seus poderes, o mago ou o bruxo desenvolvem-se a si mesmos" (VALIENTE, 2009, p. 294), ou seja, faz parte da individuação de cada personagem.

Curiosamente, uma das disciplinas ofertadas em Hogwarts é a "Adivinhação", cujos ensinamentos encontram-se no livro *Esclarecendo o futuro*, escrito por Cassandra Vablatsky para tais estudos. Em *O Mundo Mágico de Harry Potter* (2001), Colbert afirma que o nome Cassandra Vablasty é bem pomposo, estabelecendo elos com as profecias e a magia, pois na Antiga Grécia, Cassandra era uma vidente e previa o futuro. Já o sobrenome Vablatsky faz alusão a Elena Petrovna Blavátskaya, conhecida como Helena Blavatsky (1831-1891), uma das fundadoras da Sociedade Teosófica (uma escola de filosofia e disseminadora de doutrinas transcendentalistas).

Outra questão ligada à magia em *Harry Potter* é a concessão de varinhas para os bruxos, transformando-as numa ferramenta de poder. Elas são feitas de uma combinação de matéria-prima obtida de criaturas mágicas – tais como pelos de unicórnios, penas da cauda da fênix, fibras do coração de dragões – com madeira de salgueiro, mogno, teixo, carvalho, faia, bordo e ébano (COLBERT, 2001, p. 170) e, na saga, é a varinha que escolhe a quem pertencerá, ou seja, escolhe o bruxo que será seu dono. Historicamente, as varinhas aparecem nos hieróglifos do Antigo Egito onde sacerdotes seguram pequenos bastões e, na Grécia, Hermes, o mensageiro dos deuses, carregava consigo uma vara especial (caduceu) com asas e duas cobras enroscadas denotando sabedoria e poderes de cura. Na saga, sabemos que tanto a varinha de Harry quanto a de Voldemort são feitas de teixo, o qual tem poder sobrenatural e simboliza tanto a morte quanto o renascimento (COLBERT, 2001, p. 171).

A magia também se apresenta quando os personagens usam vassouras voadoras para jogar, ou em alguma perseguição. A vassoura é um

objeto doméstico e sempre se ligou às mulheres, mas os homens na saga a usam também sem qualquer distinção, dado que os feiticeiros voadores costumavam usar forcados, um tipo de garfo grande usado na lavoura para fazer esses voos.

Tendo discorrido sobre alguns aspectos ligados à magia, elemento gótico intrínseco à experiência de um bruxo, passamos agora às outras manifestações do gótico na saga.

ADENTRANDO HOGWARTS: O CASTELO E OUTROS ELEMENTOS GÓTICOS NA NARRATIVA

Como mencionado, o castelo de Hogwarts é nitidamente configurado conforme as características de um castelo gótico e é, sem dúvida, o *lócus* de ação da narrativa, mesmo que outros cenários apareçam na trama. Outro fato notório é a ambiguidade que envolve a Escola de Hogwarts, uma vez que é o local onde o personagem Harry Potter se sente, pela primeira vez, em casa, porém também é um lugar que lhe oferece certo perigo enquanto protagonista da saga.

Ainda que não seja uma construção notoriamente decadente, encontramos em Hogwarts elementos como as abóbadas elevadas e grandes portas, um enorme salão em que os alunos são recebidos, bem como as escadas que mudam de direção, as armaduras medievais espalhadas pelos corredores, os quadros com imagens que se movem, os fantasmas que perambulam pelos corredores iluminados por candelabros, que atribuem ao cenário certo ar fantástico e fantasmagórico, permeado por muito mistério e magia. Consoante a esses detalhes, a descrição do salão principal corrobora essa percepção da amplitude do local e dos detalhes característicos do castelo de Hogwarts, chamando a atenção o teto do salão, que permitia ver o plano exterior a partir de magia aplicada ao ambiente.

Como se não bastasse, várias passagens secretas são encontradas dentro do castelo de Hogwarts, como é o caso do banheiro em que a per-

sonagem (fantasma) Murta vive, que dá passagem para a câmara secreta, local onde se desenrola parte da trama do segundo volume da saga– *Harry Potter e a Câmara Secreta* (ROWLING, 2000b). Neste, alguns ataques a alunos nascidos trouxas trazem à tona a história da câmara secreta, criada por Salazar Slytherin. De acordo com Burkhar e Stibane (2017, p. 65), "Em *Harry Potter e a Câmara Secreta,* Hogwarts gradualmente se transforma de lar e conforto em um lugar ligado ao perigo e ao medo, uma transformação que já é prevista pelo alerta de Dobby de que Harry correria um perigo mortal". Com a abertura da câmara, dá-se início ao desvelar de alguns mistérios envolvendo o local. Eis então a descoberta de que a câmara secreta esconde nada menos que um basilisco, o qual tinha capturado Ginny Weasley, atraindo Harry e Rony para o local. Curioso é o fato de que a enorme serpente de fogo faz parte dos bestiários medievais e o animal fantástico é considerado indestrutível segundo as lendas, retomando, assim, as figuras medievais presentes na narrativa gótica.

Por trás das masmorras do castelo, diversos seres e objetos estão escondidos ou adentram o local, como é o caso do cão de três cabeças, o Fofo, que é encontrado em uma sala do terceiro andar enquanto Harry e seus amigos tentam se esconder de Filch e Madame Nora. O animal faz alusão ao ser da mitologia grega, o Cérbero, que para ser controlado é necessário que alguém toque algum instrumento musical, como a flauta tocada por Harry. Como era de se imaginar, Fofo é um dos animais fantásticos e assustadores criados por Hagrid. Além de Fofo, ainda em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (ROWLING, 2000a), outro ser que adentra os corredores de Hogwarts é um troll (trasgo, na tradução para o português brasileiro), o qual é enfrentado por Harry e Rony, no dia do Halloween, embora ainda fossem ambos bruxos iniciantes do primeiro ano.

Nesse episódio, o troll montanhês é inserido no castelo pelo professor Quirinus Quirrell, o qual estava a serviço de Lord Voldemort e buscava roubar a pedra filosofal que se encontrava no castelo. Com o

raro talento de controlar trolls, Quirrell leva a criatura a Hogwarts no dia 31 de outubro como forma de distração para pôr seu plano em prática, criando, assim, a primeira prova a ser enfrentada por Harry.

Os arredores do castelo: a floresta proibida

Além dos seres encontrados no castelo e da câmara mantida em segredo, outro cenário de características um tanto exóticas é encontrado já no primeiro e no segundo volumes da saga: a floresta proibida. Além da construção arquitetônica marcadamente gótica de Hogwarts, é comum que um castelo gótico esteja localizado em um ambiente que também envolve elementos tenebrosos e com seres enigmáticos. Como informado por Dumbledore no primeiro dia em Hogwarts: "Os alunos do primeiro ano devem observar que é proibido andar na floresta da propriedade. E alguns dos nossos estudantes mais antigos fariam bem em se lembrar dessa proibição" (ROWLING, 2000a, p. 112).

Paisagens externas, como a floresta proibida e o castelo, personificam a imagem obscura e simbólica, aludindo ao medo e anseio pela morte, mas também incorporam a visão do sublime, ou seja, de arrebatamento pelo poder; outrossim tal imagem "[...] se reveste de certo terror, cujo efeito é alcançado por uma retórica de excesso, uma linguagem hiperbólica com ênfase adjetival que torna o cenário grandioso e intimidante" (SERRAVALLE DE SÁ, 2010, p. 38).

No capítulo intitulado "A floresta proibida", no primeiro volume da saga, Harry, Hermione, Neville e Draco acompanham Hagrid até a floresta para cumprirem suas detenções (haviam sido castigados por estarem transitando pelos corredores da escola em horário inadequado). Neste percurso, elementos descritos no texto, como a brisa que levanta o cabelo dos meninos e as árvores escuras ajudam a construir um cenário aterrorizante e sobrenatural. Nesse capítulo, fica evidente que o local é o habitat de seres sobrenaturais, como os centauros, levando os jovens

bruxos a sentirem tamanho temor, como fica claro por meio das atitudes e do pavor demonstrado principalmente por Draco Malfoy.

No desenrolar da cena, são encontrados outros seres mágicos como o unicórnio e os centauros Firenze, Ronan e Agouro. Na mitologia, os centauros são seres inteligentes que possuem uma natureza selvagem e conseguem predizer o futuro a partir do conhecimento dos astros. Além disso, possuem conhecimento da medicina e da caça e costumam viver em bando. No capítulo, Hagrid é aquele que mantém uma boa relação com essas criaturas fantásticas, e por isso é conhecido como o guardião das chaves e o cuidador desses animais. Em outras palavras, Hagrid seria aquela pessoa que está no limiar entre o mágico e o animalesco, que consegue lidar tanto com os bruxos quanto com seres fantásticos.

No segundo livro da saga, *Harry Potter e a Câmara Secreta* (ROWLING, 2000b), em uma visita sozinhos à floresta proibida, Harry e Rony se encontram com Aragogue, uma acromântula (aranha enorme com oito olhos e dotada de fala humana) ligada a Hagrid, que fora acusada injustamente de ser o monstro pertencente à Sonserina quando, na verdade, tal monstro era o basilisco. Habitat natural de diversos seres fantásticos, a floresta proibida é limitada aos estudantes de Hogwarts, sendo permitido a esses adentrá-la apenas durante as aulas da disciplina de Trato das Criaturas Mágicas e acompanhados por Hagrid. Assim, a floresta representa o desconhecido, o perigo, ao mesmo tempo em que simboliza a natureza e a vida selvagem. A densidade e a escuridão da floresta são traços que também se conectam aos traços góticos na literatura.

Portadora de grande mistério, a floresta proibida esconde alguns outros seres fantásticos que corroboram a presença do gótico na saga. Alguns desses seres mágicos são os testrálios: cavalos alados com corpos esqueléticos, são criaturas invisíveis que só podem ser vistas por aqueles que já presenciaram a morte. São animais raros e considerados perigosos por indicarem presságio de infortúnio. São esses animais que conduzem as carruagens que recepcionam os alunos até a escola e são

vistos por Harry e Luna Lovegood em *Harry Potter e a Ordem da Fênix* (ROWLING, 2003). Suas características físicas e sua conexão com o conceito de morte os tornam exímios exemplos do elemento gótico na obra.

É também na floresta proibida que se encontra o meio-irmão de Hagrid, o gigante Grope. O gigante (porém pequeno para um gigante) tem aproximadamente 5 metros de altura e é irmão de Hagrid por parte de mãe apenas. A primeira vez que Grope aparece na saga é em *Harry Potter e a Ordem da Fênix*, no capítulo 30–O Gigante Grope, já que Hagrid o trouxe das montanhas e o escondeu na floresta proibida. Com o modo de se comportar bastante selvagem e com a pouca habilidade de se comunicar (Grope consegue dizer poucas palavras em inglês), Hagrid acredita na possibilidade de socializá-lo. Porém, em *Harry Potter e a Ordem da Fênix,* Hagrid é expulso de Hogwarts e cabe a Harry, Rony e Hermione cuidar do gigante na ausência do meio-irmão. O que ninguém esperava é que Grope salvasse Harry e Hermione do castigo que os centauros aplicariam a eles ao invadirem a floresta, na tentativa de despistar Dolores Umbridge, que neste ponto da história ocupava a direção de Hogwarts, nomeada pelo Ministério da Magia.

De modo geral, é possível perceber como a natureza selvagem e a brutalidade de Grope são traços ligados à presença do gótico na obra. Quando Hagrid apresenta Grope para Harry e Hermione, a tensão causada pela presença do meio-irmão gigante dá indícios dos problemas que enfrentariam ao mantê-lo escondido na floresta, tanto que Hermione repetidamente diz a Hagrid que seria melhor tê-lo deixado nas montanhas, com o povo dele. A angústia toma conta dos personagens por não saberem lidar com o gigante, mesmo tendo Hagrid tentado sem sucesso ensiná-lo a língua inglesa, e tendo sofrido com ferimentos causados pelo meio-irmão gigante que, por vezes, fugia de seu controle.

Mais uma vez, com a presença de Grope na floresta proibida, a percepção da floresta como um local imprevisível e ameaçador só aumenta, já que a mudança do gigante para o lugar causara tamanho contratempo

ao próprio Hagrid e aos demais habitantes da floresta, como os centauros, que se sentiam ameaçados agora com a presença de todos que lá adentravam. Ademais, é importante lembrar que a figura do gigante costuma ser percebida com certo preconceito, acreditando-se que esses seres, devido ao tamanho, eram perigosos e malvados. E é possivelmente essa a razão por haver aversão dos bruxos em relação aos gigantes, como aponta Colbert (2001) ao abordar a relação do mundo mágico com os temíveis gigantes em *Harry Potter,* já que, segundo o autor, o preconceito é sugerido em meio aos fatos, sendo um deles o caso de Hagrid jamais ter revelado que a sua mãe era uma gigante, temendo qual seria a reação dos outros bruxos. Da mesma forma, madame Maxime, diretora de Beauxbatons, reluta em assumir sua natureza meio-gigante. Ainda que o habitat natural dos gigantes seja as montanhas, Hagrid acredita que seu meio-irmão estaria seguro das ofensas dos demais seres na floresta proibida.

E é ainda na floresta que os unicórnios são encontrados. Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (ROWLING, 2000a), durante a detenção dos alunos do primeiro ano na floresta proibida, Harry acaba presenciando um indivíduo (mais tarde, descobririam ser Voldemort) bebendo o sangue de um unicórnio. Esses seres fantásticos, semelhantes a um cavalo com um chifre na testa e de sangue prateado, fazem parte da mitologia e aparecem em vários escritos, até mesmo de renomados autores como William Shakespeare, em *A Tempestade* (c.1611), e costumam retratar a pureza e a castidade. Além disso, atribuem-se propriedades curativas ao chifre do animal, como ressalta Colbert (2001, p. 166), "O pó extraído desse chifre é administrado numa poção como proteção contra drogas mortais", dentre outras.

Tendo em vista estas propriedades curativas advindas do animal, não é por acaso que Voldemort é visto a beber o sangue de um unicórnio, já que se encontrava em uma situação crítica e de desfalecimento e o sangue de unicórnio é o que o ajudaria a manter-se vivo. Porém, como aponta o centauro Firenze, matar um unicórnio é considerado um crime

horrendo. E essa conexão que o ser representa entre a pureza, o sangue enquanto elixir da vida e o pecado daqueles que o sacrificam estão ligados aos traços do gótico presentes naquele ambiente. Por isso, não é por acaso que a floresta proibida é um espaço que circunda o castelo e que corrobora com a construção do gótico na narrativa.

Os artefatos mágicos

Alguns artefatos que aparecem no castelo também auxiliam na construção do sobrenatural na obra. Dentre tais artefatos, temos o espelho de Ojesed, o diário de Tom Riddle e o Mapa do Maroto. Segundo a narrativa, o espelho de Ojesed tem a capacidade de mostrar o desejo mais profundo e desesperado no coração de uma pessoa. Então, cada pessoa que o olhar verá algo totalmente diferente. No caso de Harry Potter, ao se olhar no espelho, vê ao seu lado seus pais e seus outros familiares, demonstrando o desejo mais profundo no coração do personagem. Já Rony, ao se olhar no espelho, percebe-se como o capitão de quadribol da Grifinória, representando, assim, sua grande vontade de se tornar reconhecido.

Na saga, Harry descobre o espelho de Ojesed no primeiro ano escolar, em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (ROWLING, 2000a), quando tenta se esconder de Filch após sair sorrateiramente da Seção Restrita da biblioteca e acaba descobrindo uma sala onde há tal espelho misterioso. Além de ver seus familiares no espelho, revelando seu maior desejo, é também no espelho que se encontra escondida a pedra filosofal, tão almejada por Quirrell para entregá-la a Voldemort.

É importante frisar o nome atribuído ao espelho: em português brasileiro, o objeto é chamado de Espelho de Ojesed, sendo que, do fim para o início "Ojesed" forma a palavra "Desejo"; em inglês, o artefato é chamado de "*The Mirror of Erised*" e, do mesmo modo, "Erised" de trás para frente forma a palavra "Desire", ou seja, "desejo". Assim, não é

por acaso que há esse trocadilho com o nome do utensílio, já que ele traz essa simbologia do desejo implícito sendo revelado em seu reflexo.

Em acréscimo, no próprio espelho havia entalhada a inscrição: *"Oãça rocu esme ojesed osamo tso rueso ortso moãn"* (ROWLING, 2000a, p. 179) que, ao ser lida ao contrário, indica a seguinte sentença: "Não mostro o seu rosto mas o desejo em seu coração". De maneira astuta, Alvo Dumbledore escondeu a pedra filosofal no espelho, pois assim somente alguém que quisesse a pedra sem a intenção de utilizá-la poderia retirá-la de lá, diferentemente de Lord Voldemort.

Tão intrigante quanto o espelho é o diário de Tom Riddle, o jovem Voldemort. Em *Harry Potter e a Câmara Secreta* (ROWLING, 2000b), o diário é depositado por Lúcio Malfoy entre os materiais escolares de Gina Weasley. A garota aprende a usá-lo, mas não faz ideia de que Tom S. Riddle se trata de Lord Voldemort. Além de ser uma forma de se comunicar com as lembranças de Tom, o diário também é a chave de abertura da câmara secreta que esconde o basilisco de Salazar Slytherin e é uma das horcruxes responsáveis por manter parte da alma do Lord das Trevas viva.

Sendo assim, ao utilizar o diário, o bruxo acabava sendo consumido emocionalmente pelas memórias de Tom Riddle, dando ao diário o poder de controlá-lo. E é dessa forma que a Câmara Secreta é aberta: por meio da persuasão realizada pelo diário de Riddle. Essa representação de parte da alma e do poder emocional exercido pelo objeto enfatiza a ação do sobrenatural em meio a elementos básicos e aparentemente inofensivos. Ademais, o artefato funciona como chave de grande mistério presente no *lócus* de ação que é o castelo de Hogwarts.

De maneira semelhante, há ainda o Mapa do Maroto que é entregue a Harry pelos gêmeos Fred e George Weasley em *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (ROWLING, 2000c). Longe de ser um simples mapa, este foi criado antes da existência de Harry Potter, pelos quatro marotos: Remo Lupin, Pedro Pettigrew, Sirius Black e Tiago

Potter. O Mapa do Maroto traz a representação dos locais do castelo de Hogwarts e possui características mágicas, mostrando a localização exata de cada pessoa dentro do castelo, além de caminhos e passagens secretas nas imediações da escola. Logo, o mapa seria de grande utilidade, além de esconder alguns segredos.

Para ativar a capacidade localizadora do mapa, é preciso dizer as seguintes palavras: "eu juro solenemente que não pretendo fazer nada de bom" e para desativá-lo basta dizer o seguinte comando: "malfeito feito". Os gêmeos deram o mapa a Harry porque ficaram tristes pelo garoto não ter conseguido permissão de ir à Hogsmeade antes do Natal, mas com o mapa, Harry poderia utilizar sua capa da invisibilidade e ir ao passeio por uma das passagens secretas fornecidas no mapa.

Mesmo com tamanha utilidade, o Mapa do Maroto não consegue mostrar elementos criados por serem velados, como é o caso da Sala Precisa e da Câmara Secreta. Ainda assim, o mapa segue sendo um ponto de orientação para o personagem durante a saga e para aqueles que não conhecem as propriedades mágicas do artefato, ele aparenta ser apenas um simples mapa. Em outras palavras, o objeto é portador de segredos e magia que apresentam grande utilidade na narrativa, além de mostrar o castelo e seus arredores sob outra perspectiva.

Alguns aposentos do castelo

Além de objetos, Hogwarts ainda esconde em seus corredores e salas secretas outros segredos que são aos poucos revelados na trama. Logo abaixo do salão principal de Hogwarts, encontra-se a cozinha do castelo, onde muitos elfos domésticos trabalham no preparo da comida e na manutenção da escola. Diferentemente do que pode parecer em algumas passagens da obra, a comida não surge instantaneamente no salão principal na hora das refeições, e sim é preparada pelos elfos que acabam vivendo sob um regime escravocrata dentro do castelo. A localização da cozinha no subsolo lembra uma posição de subserviência

e mesmo de submundo, atribuindo uma simbologia de inferiorização praticada no ambiente.

Quando pertence a uma família, a maioria dos elfos se sente honrada em servir aos seus amos, como é o caso de Winky, e costuma se autopunir quando comete algum erro. Dobby, ex-elfo doméstico da família Malfoy, torna-se amigo de Harry Potter e é responsável por auxiliá-lo em diversas provações a serem enfrentadas e sente-se honrado e grato por ser um elfo livre, distanciando-se do padrão comportamental dos outros elfos domésticos.

Outros locais, em Hogwarts, que escondem alguns mistérios são a seção restrita da biblioteca e a sala precisa. A primeira consiste em uma seção reservada à qual só há acesso aos estudantes mais velhos ou onde se encontram as obras raras e mais valiosas. Nesse caso, para ter contato com esse conteúdo mais profundo, é preciso ter maior conhecimento dos estudos mágicos, por isso só os alunos mais velhos podem ler as obras caso tenham a permissão de um professor. Além disso, o local só pode ser adentrado pelo bibliotecário que entrega o livro ao aluno.

A restrição aplicada à seção da biblioteca gera tanto o mistério quanto a curiosidade daqueles que a rodeiam. Com o protagonista da saga não poderia ser diferente: em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (ROWLING, 2000a), Harry utiliza sua capa da invisibilidade para se embrenhar na seção restrita e pesquisar um pouco mais sobre Nicolau Flamel, o criador da pedra filosofal. Em *Harry Potter e a Câmara Secreta* (ROWLING, 2000b), é a vez de Hermione aproveitar a oportunidade de ir ao local para pegar um autógrafo do professor Lockhart e também procurar a receita da poção polissuco (uma poção de conhecimento mais avançado e inadequada para a idade deles), a qual Harry e Rony usariam mais tarde para entrar na sala comunal da Sonserina.

Já a sala precisa, também conhecida como "sala vem e vai", localizada no sétimo andar do castelo, tem a característica de aparecer e sumir, isto é, só aparece quando realmente alguém precisa. Em *Harry Potter*

e a Ordem da Fênix (ROWLING, 2003), a sala precisa se tornar o campo de treinamento da Armada de Dumbledore, um grupo de alunos recrutados por Harry para ajudá-lo na disputa que estava por vir contra o Lord das Trevas. A sala é indicada a Harry por Dobby, o elfo amigo do protagonista, que inclusive já havia utilizado o lugar quando a elfo Winky havia se embebedado com cerveja amanteigada e precisava descansar até o efeito da bebida passar.

Sendo assim, a sala precisa é um local que aparece àqueles que realmente precisam de um lugar velado para alguma necessidade específica. No caso de Harry, ele acaba encontrando a sala e a utilizando para, junto com seus amigos, praticar defesa contra as artes das trevas, de modo que nenhum professor pudesse descobrir sobre a Armada de Dumbledore, principalmente a professora Umbridge. Além da capacidade de mutabilidade da sala, o fato de o ambiente aparecer provido daquilo que é desejado pela pessoa que a encontra, torna a narrativa ainda mais fantástica, trazendo ao castelo mais um traço do gótico: a união do mistério e da fantasia em um mesmo espaço.

Figuras que representam a personificação do Mal

Como representação do mal que transita no castelo, criando um ambiente ambivalente em Hogwarts, é importante citar as figuras dos dementadores, dos comensais da morte e do próprio Lord Voldemort. Os dementadores aparecem na saga como os guardiões da prisão de Azkaban, a serviço do Ministério da Magia Britânico, pois são não-seres das trevas, obscuros, tenebrosos e letais. Com vestimentas longas e negras, os dementadores são criaturas sem rosto capazes de sugar toda a energia vital de uma pessoa.

Colbert (2001) ressalta que a autora J.K. Rowling afirmou em uma entrevista que os dementadores foram criados com base nos efeitos que a depressão pode causar em uma pessoa: o roubo da paz, da felicidade, da alegria, levando-a à deterioração enquanto sujeito. Por isso

são conhecidos como demônios sugadores de alma, capazes de levar a pessoa a viver em estado vegetativo. Quando o contato com o dementador é breve, para a cura do efeito causado pelo "beijo do dementador" é utilizado o chocolate, uma vez que o consumo do alimento estimula a liberação de serotonina (substância ligada à sensação de prazer e alegria) no organismo.

Além disso, para se proteger do ataque de um dementador é possível utilizar o feitiço do Patrono, uma vez que este feitiço representa a luz, opondo-se à escuridão representada pelos dementadores. Em *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (ROWLING, 2000c), os dementadores são enviados para fazer a guarda de Hogwarts, já que o então temível criminoso Sirius Black havia fugido da prisão e poderia atacar o castelo. Porém, antes mesmo de chegar a Hogwarts, Harry é atacado por um dos dementadores de Azkaban enquanto estava no expresso de Hogwarts no início do terceiro ano letivo na Escola de Magia.

No capítulo cinco de *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (ROWLING, 2000c), faz-se a ilustração de como o ataque do dementador pode ser fatal e rápido, causando a sensação de desespero e morte eminente a quem o sofre, como acontece com Harry em alguns de seus encontros com essas criaturas. A presença dos dementadores nas redondezas de Hogwarts acaba trazendo ao castelo a sensação de insegurança, medo e tristeza, ainda que estivessem fora da escola.

Semelhantemente, os Comensais da Morte também são responsáveis pelo clima maléfico que se apodera de Hogwarts. Os Comensais da Morte representam um grupo de bruxos seguidores de Voldemort, os quais defendem a supremacia puro-sangue no mundo bruxo e são praticantes das Artes das Trevas. Os Comensais servem ao Lord das Trevas e têm como intuito tomar o Ministério da Magia e impor a supremacia puro-sangue. Nesse grupo, encontram-se bruxos de famílias aristocratas, como Lúcio Malfoy, que agem em prol de seus objetivos através do dinheiro e da atuação no governo. Alguns Comensais apresentam

tamanha idolatria e devoção a Voldemort, como é o caso de Bellatrix Lestrange e Bartô Crouch Jr., que veem em Voldemort um líder perfeito, enquanto outros bruxos o servem por medo da possível ascensão de Voldemort ao poder.

Como símbolo de lealdade e servidão, os Comensais da Morte carregam em seus antebraços a Marca Negra. Esta mostra a figura de um crânio com uma serpente saindo de dentro de sua boca, algo semelhante ao local onde o basilisco se escondeu na Câmara Secreta. Quando inativa, a Marca permanece negra; quando ativada, fica vermelha. A Marca Negra também pode ser conjurada no céu por meio do Morsmordre, como acontece em uma passagem do capítulo nove de *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (ROWLING, 2001), a qual traz a aparição da Marca Negra conjurada no céu ao final do Campeonato Mundial de Quadribol, um indício de que o Lord das Trevas estava voltando, causando tremendo pavor, caos e levando o ministro da magia a duvidar e acusar Harry, Rony e Hermione de terem conjurado a marca.

Como lembra Colbert (2001), a Marca Negra pode ser ligada à ideia de Marca do Diabo, comum na Idade Média, a qual marcava aqueles de quem o Diabo duvidava de sua lealdade. Na saga de Rowling, a Marca Negra também representa a lealdade e o poder daqueles que decidem seguir Lord Voldemort, e são os Comensais que acabam se infiltrando no castelo de Hogwarts, ocasionando a morte de Dumbledore.

Por conseguinte, Lord Voldemort é a maior representação do mal na trama[1], sendo responsável por destruir a segurança e a constituição de Hogwarts, transformando o mundo bruxo. Muito bem construído ao longo da narrativa, Voldemort é um vilão que se revela aos poucos, não apenas para o leitor da saga, mas para o próprio protagonista. Normalmente conhecido como "aquele que não deve ser nomeado", Tom Marvolo Riddle, assim como o seu sobrenome sugere (em inglês, *riddle* significa enigma, charada), é um enigma que se contrapõe à vida

1 Discussão sobre a representação do mal ligada a Voldemort está no capítulo de Ingrid Caroline Benatto e Marcia Regina Becker, neste volume (nota das editoras.)

de Harry Potter. Duas existências e destinos cruzados desde o ataque de Voldemort à casa dos Potters, o grande vilão anseia, além de obter a imortalidade, tornar-se o bruxo mais poderoso de sua era. Tamanha ambição torna-o um ser inumano cuja alma é dividida em prol de seu objetivo: o poder da eternidade.

De acordo com Colbert (2001), Lord Voldemort reúne vários atributos dignos de um perfeito senhor das trevas, como o fato de já ter sido derrotado – mas não destruído –, a aspiração a tornar-se o senhor do mundo bruxo, a condição de ser uma força abstrata (menos matéria, mais energia sobrenatural), representar a ideia da queda (o que acontece quando Voldemort não consegue derrotar Harry ainda bebê), e ainda uma forma de degradação moral. Desse modo, um ser talentoso e enigmático se torna cada vez mais inumano, reforçando o aspecto sobrenatural do personagem e o seu pacto com o mal.

Sendo a legítima personificação do mal, com uma aparência repugnante e animalesca, Lord Voldemort traz instabilidade e medo a Hogwarts, ao tentar destruir aquele que profeticamente seria um bruxo mais forte que ele: Harry Potter. E é com a morte de Voldemort que uma nova era renasce no mundo mágico, restabelecendo a ordem na vida de Harry Potter principalmente, bem como abrindo espaço para a reconstrução de Hogwarts como um ambiente mais seguro e longe das ameaças do Lord das Trevas e seus seguidores.

Sem dúvida, Lord Voldemort era o ser sobrenatural que causava o desconforto, a insegurança e o medo naquele ambiente, uma vez que, diferentemente dos fantasmas e demais seres que habitavam o castelo e seu entorno, esses não levavam o terror e o estranhamento àqueles que ali se encontravam. Lord Voldemort configurou-se como a força das trevas que viria a assombrar Hogwarts, reforçando os traços góticos da narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo acabara, então por que a batalha prosseguia,
o horror não silenciara o castelo, e cada combatente
não depusera suas armas?
(ROWLING, 2007, p. 496)

Ao considerarmos as implicações da literatura gótica, com sua tradição medieval (LE GOFF, 2014), consequentemente sombria e misteriosa, para uma saga como *Harry Potter*, podemos inferir que as sombras, o mal e a escuridão foram colocados para o leitor, mesmo que infanto-juvenil, a fim de guiá-lo em sua trajetória de vida e desenvolvimento pessoal, pois é isto que vivencia Harry, o menino que sobreviveu. Assim como num conto de fadas, em que o herói ou a heroína precisam aprender a lidar com seus opositores, ou demônios internos e externos, até que a redenção ocorra e a luz transpasse a escuridão.

Ao fazer uso de elementos sombrios, fantasmagóricos e mágicos em seus escritos, Rowling nos apresenta um mundo em que a magia se faz presente, um mundo maravilhoso e fantástico (TODOROV, 2010) de inúmeras possibilidades, em que banquetes surgem através das mesas, velas flutuam no ar, bruxos voam em vassouras, figuras em pinturas se movimentam, bem como há uma floresta onde habitam animais fantásticos, um universo em que o conhecimento é valorizado em cada detalhe.

Contudo, esse mundo maravilhoso e mesmerizante esconde mistérios, provações e desafios psicológicos, emocionais e físicos que colocarão nosso herói, Harry, como aquele que é escolhido para livrar o mundo – tanto trouxa quanto bruxo – do mal, daquele cujo nome não deve ser pronunciado. Tais provações e provocações vão se intensificando num crescendo, levando o leitor a encarar seus próprios medos, seus pesadelos, suas dúvidas e incertezas, assim como nosso herói (LOVECRAFT, 2008). Então, o mundo de Harry Potter, primeiramente entregue a uma

família arredia e avessa à sua existência, passa a ser habitado não só por pessoas que se tornarão quase que uma família, com amizades resistentes e laços inquebrantáveis, mas também pela força destruidora de Voldemort, sua contraparte sombria.

Para representar esses dois mundos justapostos, o leitor é levado da cinzenta Londres, da casa na Rua dos Alfeneiros, do miserável armário debaixo da escada, para as verdejantes paisagens de Hogwarts, o castelo-escola, situado no limiar entre os mundos – trouxa e bruxo – e onde "quase" tudo é possível para uma criança como Harry.

Hogwarts é a síntese do castelo gótico, com sua arquitetura magistral e suas incontáveis experiências inusitadas conjuradas para promoverem o desenvolvimento desse nosso pequeno-grande herói, pois é lá que suas habilidades serão desenvolvidas, é lá que Harry saberá de sua real identidade e missão. E como se fosse um personagem tirado das páginas de histórias imemoráveis e fantásticas para o leitor comum, o mundo de Harry se descortina e nos ensina, juntamente com ele, a lidar com as vicissitudes da vida.

Apesar de o gótico estar associado a uma visão sombria e repugnante da existência humana, às imagens que remetem aos mistérios de nossa própria existência e dúvidas sobre a mesma, ao enfatizar o castelo, o *lócus* da ação, o poderoso *lócus horribilis*, para discutirmos *Harry Potter* e suas implicações para o leitor contemporâneo, buscamos mostrar que a história criada por Rowling, vinda de uma imagem / inspiração durante uma viagem de trem, transporta-nos para um mundo de fantasia e possibilidades inimagináveis.

Contudo, é um mundo fantástico onde não há o "lugar comum", mas uma forma de instigar a avaliação, a reflexão sobre nossa realidade subjetiva e concreta, assim como o mundo que criamos em nossas sociedades; pois Voldemort(s) pode(m) se transfigurar em várias formas; dementadores e "comensais da morte" podem ser traduzidos em circunstâncias, experiências e atitudes sombrias em nossas sociedades

cada vez mais caóticas e desumanizadas. O gótico nos relembra de nossa condição humana de forma intensa e inegável.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, D. de F. G. da C.; SANTANA, J. M. de. **A Literatura Gótica:** uma breve apreciação. S/A. Disponível em: www.arcos.org.br/artigos/a-literatura-gotica-uma-breve-apreciacao. Acesso em: 25 set. 2021.

BURKHARD, D.; STIBANE. Darkness, Danger and Death: Exploring Gothic Places in *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. *In*: GYMNICH, M.; BIRK, H.; BURKHARD, D. (Eds.). **"Harry – yer a wizard"–Exploring J. K. Rowling's Harry Potter Universe.** Marburg: Tectum Verlag, 2017.

COLBERT, D. **O mundo mágico de Harry Potter**: mitos, lendas e histórias fascinantes. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

FRANÇA, J. **Poéticas do Mal.** Rio de Janeiro: Editora Bonecker, 2017.

FRANÇA, J. **Espaços tropicais da literatura do medo**: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX, em XIII Congresso Internacional ABRALIC, Campina Grande, PB, 2013.

HALLET, C. J. Introduction. *In*: HALLET, Cynthia J.; HUEY, Peggy. J. (Eds.) **J.K. Rowling *Harry Potter***. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p.1-7.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2009.

LARRINGTON, C.; PURKISS, D. (Eds.) Introduction. *In*: LARRINGTON, C. & PURKISS, D. **Magical Tales**: Myth, Legend & Enchantment in Children's Books. Oxford: Bodleian Library, 2013. p.1-12.

LE GOFF, J. **Em busca da Idade Média**. 6a ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014.

LOVECRAFT, H.P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MATHESON, N. **Surrealism and the Gothic**: Castles of the Interior. Londres: Routledge, 2018.

MOISÉS, M. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.

MONTEIRO, M. C. **Na aurora da modernidade:** a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2004.

POE, E. A. **Medo Clássico**. Rio de Janeiro: Darkside, 2018.

RADCLIFFE, A. **Os mistérios de Udolpho,** Vol II. Espírito Santo: Editora Pedra Azul, 2015.

ROSA, D. M. S. **A prosa gótica de Álvares de Azevedo em *Noite na taverna*.** Curitiba: Editora Prismas, 2017.

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

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

ROWLING, J. K. **Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000c.

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 as Relíquias da Morte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SERRAVALLE DE SÁ, D. **O gótico tropical –** o sublime e o demoníaco em *O guarani*. Florianópolis: Editora EDUFBA, 2010.

STEVENS, D. **The Gothic Tradition.** UK: Cambridge University Press, 2000.

TALLY JR., R. T. The Way of the Wizarding World: Harry Potter and the Magical *Bildungsroman*. *In*: HALLET, C. J.; HUEY, P. J. (Eds.) **J.K. Rowling *Harry Potter***. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 36-47.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

TOLKIEN, J.R.R. **Sobre Histórias de Fadas**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

VALIENTE, D. **Enciclopédia da Bruxaria**. São Paulo: Editora Madras, 2009.

WARNER, M., "Boys will be boys: the making of the male," *In*: WARNER, M., **Six Myths of our Time**: Little Angels, Little Monsters, Beautiful Beasts, and More. Londres: Vintage Books, 1994. p. 25-42.

LORD VOLDEMORT E ADOLF HITLER: RETRATOS DO MAL

Ingrid Caroline Benatto
Marcia Regina Becker

INTRODUÇÃO

O principal conflito da saga *Harry Potter* se dá entre Lord[1] Voldemort e Harry Potter, que se deve, principalmente, ao fato do vilão ter assassinado Lílian e Tiago Potter, e inexplicavelmente falhado em eliminar Harry, filho do casal, que, na época, tinha apenas um ano de idade. O vilão, juntamente com seus seguidores que se intitulam "Comensais da Morte", comete diversas atrocidades contra o protagonista e outros personagens no decorrer dos sete livros da saga, até ser derrotado por Harry no último volume.

Em toda a trama, mais especificamente a partir do segundo volume *Harry Potter e a Câmara Secreta* (ROWLING, 2000), percebemos a distinção entre os bruxos nascidos em famílias bruxas, os "puro-sangue", e os que são de famílias nas quais apenas um ou mesmo nenhum membro possui poderes ligados à bruxaria. Os bruxos nascidos nestas famílias são considerados por parte da comunidade mágica como sendo in-

1 Será utilizada a palavra em língua inglesa "Lord", considerando que na tradução para a língua portuguesa da saga, esta foi a forma utilizada.

feriores aos de sangue puro, e frequentemente são chamados de "sangue ruim". A importância da pureza racial é pregada por Voldemort e seus aliados, que afirmam que bruxos de "sangue ruim" deveriam ser proibidos de praticar magia, e creem na superioridade da raça bruxa, e especialmente dos bruxos puro-sangue em relação aos nascidos trouxas (sem poderes mágicos) ou em famílias mestiças.

Essa questão de pureza racial remete aos episódios ocorridos na época do Terceiro Reich alemão (1933 – 1945). Adolf Hitler é lembrado por ser um ícone da política antissemita, e pelo tratamento dispensado aos judeus (e outros indesejáveis) pelo partido nazista na época em que tinha a Alemanha sob seu poder. De acordo com essa ideologia, essa ou qualquer outra raça "inferior" deveria ser eliminada, para o bem do povo alemão, pois também deficientes físicos e outras minorias estavam sujeitos aos programas de extermínio.

É indiscutível o fato de que as ações de Lord Voldemort durante toda a saga Potteriana são más. Também não se pode contrariar o fato de que, apesar de ter reerguido a Alemanha em sua fase mais instável, após a Primeira Guerra Mundial, quando o país enfrentava as humilhantes condições impostas pelo Tratado de Versalhes, Adolf Hitler cometeu atos de tamanha maldade que podem ser considerados as maiores atrocidades vistas pela humanidade no século XX.

Este artigo pretende, tendo como fio condutor os efeitos maléficos das ações perpetradas por estas duas figuras, mostrar sob quais aspectos elas se assemelham ou diferem, passando por alguns pressupostos teóricos ligados ao personagem na ficção e à própria origem e manifestação do mal.

O PERSONAGEM NA FICÇÃO

Segundo Cândido (2009), o personagem é parte essencial de um romance, uma vez que as personagens vivem os fatos do enredo. De acordo com o teórico, "o enredo existe através das personagens; as personagens

vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam" (CÂNDIDO, 2009, p. 53). O autor afirma ainda que é o personagem que permite a adesão efetiva do leitor, através de mecanismos como identificação e projeção, sendo também o elemento mais atuante de um romance, tendo pleno significado apenas quando vinculado ao contexto da obra.

Beth Brait afirma que "as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção" (BRAIT, 2006, p. 11). O problema do personagem, de acordo com a autora, remete primeiramente ao pensador Aristóteles e às suas reflexões literárias publicadas na *Poética*, uma vez que ele foi pioneiro ao tratar dessa questão. A relação entre personagem e pessoa está diretamente ligada ao conceito da *mimesis* aristotélica, relacionado à "imitação do real" e à chamada verossimilhança – sentimento de realidade, aspecto importante numa obra literária. Sobre a questão da verossimilhança, Cândido ressalta:

> Assim, a verossimilhança propriamente dita – que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção *igual* à vida),– acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. (CÂNDIDO, 2009, p. 75) (grifos do autor)

Podemos afirmar que o conjunto de obras da saga *Harry Potter* é um exemplo desta organização estética que é a verossimilhança, uma vez que, além de estar ligada à realidade, também possui coerência interna. O espaço da trama transita entre o mundo bruxo, que está organizado de maneira tal que apresenta toda uma sociedade, com costumes e tradições, e o mundo dos trouxas, o não-mágico.

Sobre a relação entre pessoa e personagem, Cândido (2009, p. 55) ainda ressalta que "o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através do per-

sonagem". Além das semelhanças entre o ser vivo e o fictício, o autor atenta também para a importância das diferenças, que ajudam a "criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança" (*Id).* Cândido afirma também que, graças aos recursos de caracterização utilizados pelo autor para compor o personagem, ele é mais lógico e coerente do que a pessoa real. Isto logicamente se aplica ao personagem Lord Voldemort.

O teórico apresenta ainda a comparação feita por E. M. Forster (1969[1] apud CÂNDIDO, 2009) entre *Homo fictus* e *Homo sapiens*. *Homo fictus,* de acordo com ele, não equivale ao *Homo sapiens*, pois apesar de viver segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, a proporção é diferente. O mesmo Forster reconhece que "a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo" (CÂNDIDO, 2009, p. 64). Deve, portanto, ter relação com a realidade, para que seja, em algum nível, equivalente ao que conhecemos na vida real. Não é possível, entretanto, haver no romance uma cópia integral de um ser vivo. Isso se deve à impossibilidade de se "captar a totalidade do modo de ser duma pessoa" (*Ibid*, p. 65), à importância da criação artística, que neste caso seria totalmente dispensada, e, por último, porque "uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais complexo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção" (*Id).* Sendo assim, é necessário que o autor acrescente ao personagem, no plano psicológico "a sua incógnita pessoal, graças à qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada" (*Id).*

Apesar de haver semelhança entre Voldemort e Hitler, não se pode afirmar que Voldemort é totalmente equivalente à figura histórica. Podemos, como é objetivo deste artigo, traçar uma linha de interpretação do personagem e avaliar em que medida se relaciona com a figura histórica, porém, logicamente, não haverá equivalência total.

Cândido (2009, p. 66) ainda questiona: "no processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para cons-

1 FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

truir a ficção?". Ao responder a essa pergunta, afirma que o personagem oscila entre um ente *reproduzido* ou *inventado,* e que nenhuma dessas alternativas existe em estado de pureza. Sobre essa questão, discorre, de forma resumida, sobre a teoria do romancista François Mauriac, segundo a qual, na construção do personagem, o essencial é inventado – as personagens nascem de pessoas vivas, a partir da memória do autor, mas não correspondem a elas. Daí a importância do chamado "princípio da modificação", no qual o romancista aproveita o real sem, de fato, reproduzir a vida.

Cândido (2009) afirma que, no processo de construção do personagem, o que acontece é um trabalho de criação que envolve memória, observação e imaginação do autor. A natureza do personagem depende das intenções do autor e da concepção que preside o romance. Ele ressalta que a importância do personagem reside antes na sua função no romance do que em sua relação com o mundo real, o que remete à importância da coerência interna de uma obra, muito maior do que a importância da relação do romance com o mundo real.

Lord Voldemort é o principal vilão da saga *Harry Potter*. Entender sua personalidade como personagem, seus atos e seu caráter exige um trabalho de análise, uma vez que a cada livro descobrimos um pouco mais sobre suas origens, ou tomamos conhecimento de outra ação maléfica por ele praticada.

LORD VOLDEMORT

O primeiro contato do leitor com o antagonista da série se dá logo no primeiro capítulo do primeiro livro. As celebrações no mundo bruxo, após a derrota inexplicável do bruxo das trevas mais temido, episódio no qual o vilão assassina os pais de Harry Potter e é inexplicavelmente derrotado pelo filho do casal, são de tamanha proporção que os bruxos esqueceram até mesmo o cuidado em esconder dos trouxas sua magia. Isso pode ser visto no trecho seguinte, retirado do primeiro livro da sé-

rie, *Harry Potter e A Pedra Filosofal*, no momento em que coisas estranhas passam a ser reportadas no jornal trouxa: "não sei lhe dizer, mas não foram só as corujas que se comportaram de modo estranho hoje. Ouvintes de todo o país têm telefonado para reclamar que em vez do aguaceiro que prometi para ontem, eles têm tido chuvas de estrelas!" (ROWLING, 2000a, p 11). A intensidade das festividades dá uma prévia da grandiosidade das atitudes maléficas realizadas pelo lorde das trevas.

Lord Voldemort foi o nome escolhido pelo personagem, após decidir que Tom Riddle, seu nome de batismo, não era digno de alguém com poderes de tamanha magnitude. Ainda, seu nome foi escolhido pela mãe como homenagem ao pai, trouxa, ancestralidade que é, para ele, motivo de grande vergonha. Assim, abandona o nome Tom, que considerava comum demais para alguém tão importante, e o sobrenome Riddle, único legado recebido de seu pai, conforme ele próprio explica para Harry no segundo livro, *Harry Potter e a Câmara Secreta*, quando acreditava estar prestes a matá-lo:

> Eu, conservar o nome de um trouxa sujo e comum, que me abandonou mesmo antes de eu nascer, só porque descobriu que minha mãe era bruxa? Não, Harry, criei para mim um nome novo, um nome que eu sabia que os bruxos de todo o mundo um dia teriam medo de pronunciar, quando eu me tornasse o maior bruxo do mundo. (ROWLING, 2000b, p. 264)

De fato, o nome escolhido era tão temido no mundo bruxo que quase nunca era usado: referiam-se a ele como "Aquele que não deve ser nomeado" ou "Você-sabe-quem", exceto Dumbledore e o próprio Harry, que a exemplo do professor não se deixou intimidar pela mera pronúncia do nome. O significado é apropriado à sua personalidade: "Voldemort" é uma palavra de origem francesa que significa "voo da morte", e a palavra "riddle" traduzida para o português significa "enigma", o que está relacionado ao caráter obscuro do personagem. A relação entre o nome

e seu significado é reafirmada no título do décimo terceiro capítulo do livro *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* – Riddle, o Enigma[1].

Lord Voldemort era filho da bruxa puro-sangue Mérope Gaunt e do trouxa Tom Riddle, criado em um orfanato após a morte da mãe, sem família ou afeto. Desde cedo, dominava a arte da intimidação e dissimulação. Ao descobrir que o pai era de origem trouxa e havia abandonado a mãe, aniquila toda a família paterna que ainda lhe restava. Temos conhecimento deste fato em *Harry Potter e o Cálice de Fogo*, no momento em que Voldemort confessa a Harry o ato, acreditando que este seria o último diálogo entre os dois:

> Ele a abandonou e voltou para os pais trouxas antes de eu nascer, Potter, e ela morreu me dando à luz, me deixando para ser criado em um orfanato de trouxas...mas eu jurei encontrá-lo...vinguei-me dele, desse idiota que me deu seu nome...Tom Riddle... (ROWLING, 2001, p. 513)

Na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, era um aluno brilhante. Desde seu primeiro ano, era capaz de manipular e cativar os professores. Os adeptos da ideologia puro-sangue reconheceram em Tom Riddle um legítimo líder, admirado pelos professores e colegas.

Foram inúmeros os atos maléficos cometidos pelo antagonista e seus seguidores, como o assassinato do casal Potter, de sua própria família e de outros indesejáveis, além da prática de torturas, até ser derrotado, duas vezes, por Harry Potter: a primeira quando Harry era ainda um bebê, em um momento anterior ao tempo no qual o enredo se desenvolve, e depois ao final da saga, após um duelo entre os dois personagens no último livro, *Harry Potter e as Relíquias da Morte*.

1 Em língua inglesa, *THE SECRET RIDDLE,* que escrito em caixa alta dá uma abrangência um pouco maior de significado. Pode remeter apenas ao personagem em si, que é um enigma secreto, pois sua história não é de conhecimento de todos, assim como a um enigma de maneira geral, e que recebe o qualitativo "secreto", isto é, acessível a apenas poucas pessoas. Ou a ambas as coisas...

A IDEOLOGIA PURO SANGUE NA FICÇÃO

Em *Harry Potter*, prevalece como um dos temas principais a distinção entre bruxos puro-sangue e bruxos nascidos em famílias de trouxas ou mistas, chamados, por muitos, de "sangue ruim".

Logo que passa a fazer parte do mundo bruxo, Harry descobre que há entre os bruxos certa hierarquia. Alguns bruxos puro-sangue, cujos ancestrais são todos bruxos, como a família Malfoy, entendem os trouxas como uma raça inferior. Consequentemente, bruxos com parentesco trouxa também estariam num nível hierárquico mais baixo. Harry toma conhecimento desta hierarquia em um diálogo com Draco Malfoy, em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, quando Harry é questionado sobre sua família:

> [...]–Mas eram do nosso povo, não eram?
>
> - Eram bruxos, se é isso que você está perguntando.
>
> - Eu realmente acho que não deviam deixar outro tipo de gente entrar, e você? Não são iguais a nós, nunca foram educados para conhecer o nosso modo de viver. (ROWLING, 2000a, p. 72)

O termo ofensivo é melhor explicado em *Harry Potter e a Câmara Secreta*, num diálogo entre Harry, Rony, Hermione e Hagrid, no qual Rony, familiarizado com o termo, explica aos amigos:

> 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. (ROWLING, 2000a, p. 103)

A crença na superioridade dos bruxos puro-sangue ocorre de forma aberta, como no tratamento dispensado por Draco Malfoy à Hermione Granger, e também de forma sutil, como na situação em que o professor

Horácio Slughorn conversa com Harry sobre sua mãe, Lílian, em *Harry Potter e o Enigma do Príncipe*:

> - Sua mãe, naturalmente, nasceu trouxa. Não consegui acreditar quando soube. Eu achava que devia ser puro-sangue, era tão inteligente!
>
> - Uma das minhas melhores amigas é trouxa[1] – comentou Harry -, e é a melhor aluna da nossa série.
>
> - Engraçado como isso às vezes acontece, não é?
>
> (ROWLING, 2005, p. 59)

O professor Slughorn, em diversos momentos, se diz livre de preconceitos. Porém, sua insinuação de que bruxos puro-sangue estão mais próximos do sucesso é recorrente, como nesta conversa entre ele e o seu então aluno Tom Riddle: "[...] não poderia ser mais evidente que você descende de boa família bruxa, com as habilidades que tem. Não, você irá longe, Tom, até hoje jamais me enganei a respeito de um aluno" (ROWLING, 2005, p. 388).

A crença na primazia dos bruxos de linhagem puramente bruxa serve como gatilho para as duas guerras reportadas nos livros da saga. Quando os adeptos dessa ideologia reconheceram Lord Voldemort como uma figura de autoridade e passaram a tê-lo como representante, os resultados gerados foram catastróficos. Além de Lílian e Tiago Potter, inúmeros personagens foram mortos, e outros tantos foram torturados até a loucura, como Alice e Frank Longbottom, pais do personagem Neville Longbottom, ou até a morte, como a professora de Estudo dos Trouxas Caridade Burbage. Isso sem mencionar os assassinatos de trouxas anônimos no mundo bruxo, noticiados no jornal *Profeta Diário* e que permaneceram inexplicáveis no mundo trouxa.

1 Reconhecemos que o personagem em questão é *nascida-trouxa,* e não propriamente *trouxa.* As citações estão fiéis ao texto literário.

ADOLF HITLER

Segundo o relato de Lukacs (1998), Hitler nasceu em uma pequena cidade, localizada na fronteira entre os impérios austríaco e alemão e, desde pequeno, identificava-se com a comunidade alemã. Perdeu os pais antes dos dezenove anos, e teve uma relação difícil com o pai. Foi um bravo soldado na Primeira Guerra Mundial, e antes de ser conhecido mundialmente como o ditador responsável pelo holocausto, foi um importante político.

Outra importante fonte de subsídio biográfico é a extensa obra de Joachim Fest (1976), considerada por muitos estudiosos a mais completa biografia sobre Adolf Hitler, intitulada *Hitler*. Fest (1976) inicia sua obra com um grande questionamento concernente à pessoa Adolf Hitler: "podemos chamá-lo de grande?". O biógrafo, ao discutir esta questão, opta por deixar de lado questões de ordem moral e relaciona a "grandiosidade" de Hitler ao seu caráter, excessivo e enérgico. Aproveitando-se de sua inquestionável habilidade de orador, na intenção de ganhar a simpatia e a confiança do povo alemão, Hitler inúmeras vezes lembrou o início de sua carreira, e como "tinha se feito sozinho, e era tudo de uma vez: mestre de si mesmo, organizador de um partido, criador de uma ideologia, estrategista e a imagem demagógica de salvação, chefe, estadista, e, durante um decênio, o eixo do mundo" (FEST, 1976, p. 2).

O autor afirma ainda que "nenhum outro, num percurso solitário que durou poucos anos, acelerou o curso do tempo e modificou as condições do mundo de maneira, por assim dizer, inacreditável, como ele o fez: ninguém deixou atrás de si tamanho rastro de ruínas." (*Ibid*, p. 1). Fest (1976) atesta que, se não fosse através da oratória e da empatia emanada de Adolf Hitler,

> os discursos agressivos e Mein Kampf[1], o anti-semitismo e a concepção de hegemonia mundial teriam, presumivelmente, caído no esquecimento, como fantasias dos seus primeiros anos de político, e só por casualidade teriam surgido aos olhos de seus críticos como defesa de uma nação indignada. Seis anos e meio separaram Hitler dessa glória. (*Ibid*, p. 7)

No entanto, graças à reserva de Hitler quanto à sua imagem, jamais saberemos tudo, ou mesmo o suficiente, sobre ele (LUKACS, 1998), pois tinha como uma de suas principais preocupações a criação de um personagem, um "monumento atrás do qual permanentemente procurava ocultar-se" (FEST, 1976, p. 11). O próprio Hitler, na obra *Mein Kampf*, não reserva para si mesmo nenhum futuro que não estivesse relacionado a grandes feitos:

> Outrora eu desejara poder algum dia fazer nome como arquiteto e, em pequena ou grande escala, conforme o destino mandasse, prestar à nação o meu devotado serviço.
>
> Finalmente, eu desejava ter a felicidade de, no local, poder desempenhar o meu papel no país onde o mais ardente desejo de meu coração tinha de ser realizado: a união de meu amado lar com a pátria comum – o Reich alemão.
>
> Muitas pessoas ainda hoje não poderão compreender a grandeza de uma tal ânsia. (HITLER, 2001, p. 95)

Ao assumir a atitude de um grande chefe, encobriu seu passado com um ar misterioso, e envolveu sua origem em "clima de meia-sombra propício às lendas e à aura de uma predestinação particular e que também contribuiu para as angústias, as dissimulações e o caráter tea-

1 *Mein Kampf*, em português *Minha Luta*, a autobiografia de Hitler (2001) foi, segundo ele próprio, uma obra escrita para ser lida por adeptos do nacional-socialismo. O livro é dividido em duas partes: na primeira, ele expõe suas crenças particulares e sua trajetória pessoal antes de se tornar um líder político alemão, ao passo que na segunda, abarca os ideais políticos do movimento nacional-socialista.

tral de sua existência" (FEST, 1976, p. 11). Ao vender em seus discursos a imagem de alguém que construiu seu próprio sucesso do zero, criou para si a personificação de um verdadeiro líder, algo de que a Alemanha–em severa crise pós-guerra, na qual o povo sofria com a inflação e a humilhação imposta pelo Tratado de Versalhes–realmente necessitava. Para Fest (1976), tratava-se de uma estratégia propagandista, na qual o mistério serviu para fomentar o interesse do povo alemão.

A proibição da divulgação de fatos pessoais também está intrinsecamente ligada à história suspeita, por assim dizer, de sua família. Em *Mein Kampf*, Hitler também descreve como, aos onze anos de idade, se opôs aos desejos do pai pela primeira vez na vida: apesar das súplicas do pai para que seguisse seus passos no funcionalismo público, Hitler afirma que, como consequência de sua "teimosia e obstinação", nada o convenceria a entrar para o serviço público. Essa divergência é descrita como sendo o marco de origem de todas as posteriores divergências entre pai e filho. Conforme Fest (1976, p.13), a imagem dos pais de Adolf contida em *Mein Kampf* servia unicamente de "apoio à lenda de sua vida". Hitler (2001) afirma que respeitava o pai, mas amava a mãe. Apesar disso, é ao pai que dedica a maior parte do conteúdo sobre sua família, sempre utilizando palavras e expressões respeitosas, como ao afirmar que o pai era "fiel cumpridor de seus deveres" (HITLER, 2001, p. 9).

Ao considerar seu passado conturbado, parece inconcebível que alguém que fracassou como estudante e artista tenha conseguido atingir tamanho status. Fest (1976, p. 4) afirma que Hitler possui o que Walter Benjamin chama de "caráter social", uma "combinação quase exemplar de todas as angústias, sentimentos de contestação e esperanças de seu tempo", o que permitiu a existência do ditador Adolf Hitler. Sua reputação estava em constante ascensão. Hitler deixou de ser apenas um agitador local, que muitas vezes discursava para plateias desinteressadas. Aspirava "chegar a mais revolucionária ideologia" (*Ibid*, p. 155), e estava empenhado em escapar do anonimato. Era dotado de um "senso intuitivo extraordinário, quase feminino, que lhe permitia dar corpo às aspi-

rações de sua época e explorá-las da melhor maneira possível" (*Ibid*, p. 153). Seu talento para a oratória, aliado à sua "aptidão para aprender, a avidez insaciável com a qual, precisamente nessa época, ele assimilava os conhecimentos dos que o rodeavam" (*Id*), encontraram na Alemanha fragmentada após a Primeira Guerra a oportunidade para sua ascensão, e a do nacional-socialismo.

A IDEOLOGIA PURO SANGUE NA VIDA REAL

De acordo com Lukacs (1998), Hitler considerava o problema dos judeus uma questão inseparável da guerra. Mais importante, acreditava ainda que os judeus eram o principal problema da nação alemã, por ser um povo sem cultura e sem civilização constituída; um povo parasitário da civilização alemã, e que impedia a existência de um estado puramente germânico (HITLER, 2001). Assim, fez da expurgação deste povo da Alemanha, e dos países por ele conquistados, um dos seus mais importantes objetivos: "queria levar a Alemanha à vitória em uma grande guerra e também expurgar a Europa dos judeus, dois objetivos complementares, na verdade inseparáveis em sua mente" (LUKACS, 1998, p. 125).

Em *Mein Kampf*, Hitler afirma:

> O povo judeu, apesar de suas aparentes aptidões intelectuais, permanece sem nenhuma cultura verdadeira e, sobretudo, sem cultura própria. O que ele hoje apresenta como pseudo-civilização, é o patrimônio de outros povos, já corrompidos nas suas mãos.
>
> [...] Nunca houve arte judaica, como hoje ainda não há, e que as duas rainhas entre as artes – a arquitetura e a música – nada de espontâneo lhe devem. O que têm feito no terreno artístico é, ou fanfarronice verbal ou plágio espiritual. (HITLER, 2001, p. 224)

A discriminação contra judeus, nos anos que antecedem a Segunda Guerra Mundial, substituiu a tradicional discriminação de ordem religiosa, e passou a ser política. O preconceito contra os judeus passou a ser "com frequência dirigido contra judeus assimilados, que haviam conseguido conquistar posições importantes em suas respectivas sociedades nacionais" (LUKACS, 1998, p. 131). É possível ainda perceber o grande ressentimento causado pela situação financeira estável dos judeus, enquanto a maior parte do povo ainda estava sofrendo as dificuldades do pós-guerra. Hitler propunha que este problema fosse resolvido de forma racional, fria e científica. Assim, algo que começou com o sutil boicote de 1º de abril[1] foi transformado na "solução final", que visava o extermínio dos "vírus, pragas parasitárias no corpo vivo das nações" (*Id*).

Ainda segundo Lukacs (1998), as razões para tamanha preocupação com o problema judeu permanecem, até hoje, desconhecidas, apesar de a explicação desta "fobia" poder estar na possibilidade de uma ascendência judia de Hitler: "podemos considerar a mera possibilidade – e enfatizo a 'mera possibilidade'–de que Hitler possa ter pensado que seu pai era meio judeu" (LUKACS, 1998, p. 133) (grifos do autor). Fest (1976), por sua vez, considera baixa a probabilidade de esta especulação ser verídica.

A ideia de eugenia é defendida em todo o *Mein Kampf*. É fundamentada, na tese de Hitler de que, se a humanidade pudesse ser dividida nas categorias "fundadores", "depositários" e "destruidores" de Cultura, apenas o Ariano poderia representar a primeira classe. Assim, a mistura racial era algo tão terrível que, para Hitler, poderia ser comparada à perda do paraíso na história bíblica. Ao sucumbir à mistura racial, o ariano perderia sua capacidade civilizatória, "se assemelhando mais aos indí-

1 No dia 1º de abril de 1933, "destacamentos armados das SS postaram-se diante das portas das lojas judias, dos escritórios, convidando fregueses e visitantes a não entrarem. Nas vitrinas foram colocados cartazes incitando ao boicote" (FEST, 1976, p. 496).

genas subjugados do que a seus antepassados, e isso, não só intelectual como fisicamente" (HITLER, 2001, p. 220).

APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS ENTRE VOLDEMORT E HITLER

Para realizar um estudo comparativo entre uma figura fictícia e uma personalidade histórica, é necessário respeitar os limites entre realidade e ficção. Reconhecemos anteriormente neste trabalho que, no que concerne ao personagem Lord Voldemort, o essencial é inventado. A autora da saga *Harry Potter* parece admitir, no entanto, em entrevista à BBC Newsround, mencionada em *Harry Potter and History*, no ano de 2000, que o vilão da saga tem semelhanças com a pessoa real Adolf Hitler:

> Lizo Mzimba: Voldemort também é mestiço.
>
> JK: Assim como Hitler! Viu! Eu acho que este é o caso onde o valentão reúne seus próprios defeitos e os coloca em outra pessoa. (REAGIN, 2011, p. 127)

A influência da pessoa real para a construção do personagem foi aliada aos recursos de caracterização mencionados por Antônio Cândido, que conferem ao personagem fictício maior coerência, e também a possibilidade de total compreensão de caráter, do que a pessoa real.

A figura paterna

Algo comum entre Adolf Hitler e Lord Voldemort é a relação conturbada que ambos tiveram com suas respectivas famílias, especialmente com a figura paterna.

O abandono de Tom Riddle pai, e também da família Gaunt, que negligenciara sua mãe durante toda sua vida, causou irreparáveis danos a Lord Voldemort em sua idade adulta. A imagem negativa pater-

na parece ter gerado em Voldemort o seu ódio aos trouxas, e a crença na sua inferioridade.

Adolf Hitler nasceu em uma família de camponeses, com sérias dificuldades financeiras. Tinha grande amor pela mãe, e pelo pai um respeito que só aparece em *Mein Kampf*, como apoio à imagem que almejava criar para si mesmo. Conforme Fest (1976) e Lukacs (1998), pai e filho tinham uma relação conturbada, marcada pelo autoritarismo do pai, e pelas discordâncias acerca do futuro de Adolf.

Voldemort e Hitler procuraram construir para si uma imagem livre de qualquer passado comprometedor, inspirada em sua vontade de conquistar a grandeza, cada um a seu modo. Lord Voldemort eliminou a família paterna, numa tentativa de apagar os registros de sua ancestralidade "impura". Adolf Hitler, por sua vez, concentrou esforços em manter seu verdadeiro passado em segredo.

Os objetivos

A ambição é um dos pontos de discordância entre a figura histórica e o personagem fictício. Lord Voldemort ambicionava o poder, a glória pessoal, e, acima de tudo, alcançar o estado de imortalidade. Entre os Comensais da Morte, era tido como líder e representante de um ideal sangue-puro. Porém, este ideal era, para Voldemort, de importância secundária. Antes disso, ambicionava ter o controle do mundo bruxo, e derrotar a maior inimiga de todas – a morte, como ele mesmo admite em *Harry Potter e o Cálice de Fogo*, na cena em que retorna à sua forma física: "Em que me transformei, nem eu mesmo sei… eu que cheguei mais longe do que qualquer outro no caminho que leva à imortalidade. Vocês conhecem o meu objetivo, vencer a morte" (ROWLING, 2001, p. 519).

Adolf Hitler, por outro lado, tinha como objetivo maior a reunificação da Alemanha e a reestabilização do país após a enorme crise pela qual passara. Tinha, sim, grandes ambições de ordem pessoal, especialmente se considerarmos que fez de missão a necessidade de reerguer

o país. Porém, sua pátria era sua maior preocupação, e todas as suas ações eram direcionadas para o bem de sua pátria (ou, pelo menos, era o que acreditava). O problema judeu, para ele, era gravíssimo e deveria ser resolvido. Assim, os episódios de boicote aos judeus, os decretos que restringiam seus direitos, a segregação deste povo, e também a tentativa de extermínio, foram realizados para "o bem da Alemanha".

As conquistas

É inegável que Adolf Hitler teve grandes conquistas. Esteve no poder durante doze anos – de 1933 a 1945, e por um período trouxe tranquilidade ao povo alemão, assolado pela crise financeira pela qual o país passara. Durante a Segunda Guerra Mundial, seu exército obteve grandes vitórias, conquistou e reconquistou territórios. Apesar de suas atitudes que levaram a consequências drásticas para as comunidades "indesejáveis", Lukacs não hesita em reconhecer que foram

> extraordinárias as realizações de Hitler – antes internas do que externas – nos seus anos de liderança na Alemanha. Ele não apenas tornou a Alemanha a maior, mais respeitada e temida das potências da Europa e não só reuniu os alemães da Áustria, Boêmia e Morávia, a maioria desejando entusiasticamente aglutinar-se em uma Grande Alemanha – mas deixou longe as realizações de Bismarck. (LUKACS, 1998, p. 77-78)

Já Lord Voldemort, por ter como maior objetivo a conquista pessoal do poder e da imortalidade, concentrou seus esforços nestas buscas e, sendo assim, não foram grandes suas conquistas antes de sucumbir. É apenas no último livro da saga, *Harry Potter e as Relíquias da Morte*, que consegue tomar o Ministério da Magia e agir livremente, de acordo com seus próprios interesses, e entregar o comando a Pio Thickenesse, bruxo que estava sob o efeito da Maldição Imperius. Até mesmo o Registro dos Nascidos Trouxa e a eliminação dos indesejáveis foram deixados

a cargo dos Comensais da Morte, enquanto Voldemort concentrava seus esforços em obter a "Varinha das Varinhas"[1], objeto que concretizaria sua ambição pessoal de se tornar o maior bruxo de todos os tempos.

Ideais de superioridade

Uma semelhança inegável entre Lord Voldemort e Adolf Hitler reside em seus ideais de superioridade. Na saga, esta equivalência pode ser vista com mais clareza em *Harry Potter e as Relíquias da Morte*, época em que Lord Voldemort e os Comensais da Morte tinham controle total sobre o mundo bruxo, e puderam impor seus ideais à comunidade bruxa, bem como aterrorizar a comunidade trouxa.

Na saga literária, bem como no terceiro Reich, diversas medidas foram tomadas pela raça "superior" na intenção de oprimir a "inferior". Segundo Eduardo Szklarz (2014), autor de um estudo sobre a era nazista, entre 1933 e 1939 surgiram mais de 400 decretos e normas que restringiam os direitos e ditavam normas para a vida pública dos judeus. Aos poucos, crianças foram proibidas de frequentar escolas, médicos, advogados e contadores e outros profissionais foram impedidos de exercer sua profissão. A política antissemita do Terceiro Reich era apoiada pelos Decretos de Nuremberg, encarregados de, aos poucos, decretar a morte social do povo judeu.

No mundo bruxo de *Harry Potter*, após o golpe através do qual os aliados de Voldemort passam a ter em seu poder o Ministério da Magia, surgem alguns decretos semelhantes. Algo assim já havia sido feito por Dolores Umbridge em *Harry Potter e a Ordem da Fênix*, porém os decretos ditatoriais eram limitados ao contexto escolar. Os decretos de Umbridge, representante dos interesses do Ministério da Magia em Hogwarts, tinham alto teor ditatorial, o que pode ser relacionado

1 Uma das relíquias da morte. Aliada à Pedra da Ressurreição e à Capa da Invisibilidade, tornaria o bruxo portador dos objetos "Senhor da Morte". Lord Voldemort procurava apenas a Varinha, que aumentaria seus poderes significativamente.

ao controle rígido do regime nazista. Por exemplo, ao suspeitar que a educação da polêmica matéria Defesa Contra a Arte das Trevas estava ocorrendo, de alguma forma, extra-classe, Umbridge proíbe a existência de organizações e sociedades dentro da Escola:

> POR ORDEM DA ALTA INQUISIDORA DE HOGWARTS
>
> *Todas as organizações, sociedades, times, grupos e clubes estudantis estão doravante dissolvidos.*
>
> *Uma organização, sociedade, um time, grupo ou clube é aqui definido como uma reunião regular de três ou mais estudantes.*
>
> *A permissão para reorganizá-los deverá ser solicitada à Alta Inquisidora.*
>
> *O estudante que tiver organizado ou pertencer a uma organização, sociedade, um time, grupo ou clube não aprovado pela Alta Inquisidora será expulso.* (ROWLING, 2003, p. 291)

A preocupação das autoridades quanto à resistência estudantil é outra semelhança encontrada entre a obra ficcional e a história. Sob a tutela de Umbridge, houve ainda o uso de tortura como forma de punição aos alunos, algo que pode ser relacionado às atitudes das autoridades em regimes totalitários.

É em *Harry Potter e as Relíquias da Morte*, que surge o primeiro decreto que teve como objetivo a segregação dos nascidos trouxa, como é mostrado no trecho a seguir, no qual Hermione Granger lê no jornal bruxo *O Profeta Diário* as medidas tomadas pela Nova Ordem:

> Hermione virou as páginas do jornal com a mesma expressão de nojo com que segurava *Os segredos das artes mais tenebrosas*. E leu em voz alta:
>
> *- Registro para os Nascidos Trouxas*

> *"O Ministério da Magia está procedendo a um censo dos chamados 'nascidos trouxas' para melhor compreender como se tornaram detentores de segredos da magia.*
>
> *"Pesquisas recentes feitas pelo Departamento de Mistérios revelam que a magia só pode ser transmitida de uma pessoa a outra quando os bruxos procriam. Portanto, nos casos em que não há comprovação de ancestralidade bruxa, os chamados nascidos trouxas provavelmente obtiveram seus poderes por meio do roubo ou uso de força.*
>
> *"O Ministério tomou a decisão de extirpar esses usurpadores da magia e, com essa finalidade, enviou um convite para que se apresentem a uma entrevista com a recém-nomeada Comissão de Registro dos Nascidos Trouxas".* (ROWLING, 2007, p. 167)

Além da exigência de registro dos Nascidos Trouxas, também passou a ser exigida a frequência de estudantes legitimamente bruxos na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, tendo como objetivo o controle sobre a educação dos jovens bruxos.

Quando Harry, Rony e Hermione invadem o Ministério procurando por uma das Horcruxes de Voldemort, em *Harry Potter e as Relíquias da Morte*, se deparam com uma nova política, baseada na premissa de que "Magia é poder". Estes dizeres se encontravam em uma estátua de pedra, que mostrava um bruxo e uma bruxa sentados em tronos entalhados.

> Harry olhou com mais atenção e percebeu que aquilo que imaginou serem tronos ornamentados eram, na realidade, esculturas humanas: centenas de corpos nus, homens, mulheres e crianças, todos com feições idiotas e feias, torcidos e comprimidos para sustentar os bruxos com belos trajes.
>
> - Trouxas – sussurrou Hermione – No lugar que realmente lhes cabe. (ROWLING, 2007, p. 192)

Ainda nesta mesma visita, vemos registro não apenas de bruxos nascidos-trouxa, mas também de bruxos puro-sangue que, em algum momento, tiveram contato ou vínculo com a raça considerada inferior, como a família Weasley. O trio principal assiste, ainda, ao interrogatório de Maria Cattermole, bruxa nascida-trouxa, que, de acordo com as autoridades, havia roubado sua varinha e sua magia de algum outro bruxo legítimo. O interrogatório utiliza os Dementadores – guardas de Azkaban – como forma de intimidação e tortura. Não existiam Dementadores, criaturas macabras que trazem às vítimas algo pior que a morte – a perda da alma, para interrogatório na Alemanha nazista, mas não se pode dizer o mesmo de outras formas de tortura. Na saga, a presença dos Dementadores causa nas personagens um enorme medo, e grande mal-estar. Fato semelhante ocorria no cenário da Alemanha no Terceiro Reich, no qual o medo das ações da Gestapo, polícia secreta responsável pela ordem e pela captura dos judeus, membros da resistência e "indesejáveis", era algo que se fazia presente em toda a população.

Conforme crescia a segregação na Alemanha, muitos judeus, negros, ciganos e outros "indesejáveis" se viram obrigados a fugir ou se esconder. A obra ilustra esta fuga na situação de Dino Thomas, Ted Tonks e Dirk Cresswell, nascidos-trouxa, e Grampo e Gornope, duendes, também raça considerada inferior aos bruxos e perseguida quando o mundo bruxo estava sob domínio de Voldemort e seus aliados. O grupo é retido por uma quadrilha de sequestradores, que buscava obter lucro pessoal com a captura de fugitivos.

O controle da imprensa

Outra semelhança encontrada entre o regime Nazista e o que vigorava durante *Harry Potter e as Relíquias da Morte* é o controle meticuloso da imprensa. A propaganda nazista era eficaz em manter o povo alemão sob controle, e convencê-lo de que o país progredia, a caminho da vitória na Segunda Guerra. Em *Harry Potter*, o principal jornal bruxo, *Profeta Diário*, imediatamente sucumbe às exigências do novo regime. Xenofílio

Lovegood[1] se propõe a publicar em seu jornal *O Pasquim* um verdadeiro retrato do regime puro-sangue. É o que afirma o grupo de fugitivos Dino, Ted e Dirk:

> - *O Profeta?*–caçoou Ted – Você merece que lhe mintam, se ainda lê aquele lixo, Dirk. Se quer saber dos fatos, experimente ler *O Pasquim*.
>
> [...]
>
> - *O Pasquim,* aquela revistinha delirante do Xeno Lovegood?
>
> - Não está tão delirante, ultimamente. Você está precisando dar uma lida. Xeno está publicando tudo que o *Profeta* tem omitido, e não fez uma única menção a Bufadores de Chifre Enrugado na última edição. Mas entenda, quanto tempo vão deixá-lo livre para fazer isso, não sei. (ROWLING, 2007, p. 237)

De fato, pouco tempo depois, Luna Lovegood, filha de Xenofílio, foi levada pelos Comensais da Morte como garantia de que as publicações não mais contrariariam a nova ordem.

Respeitando os limites entre a realidade e a ficção, reconhecidos pelos teóricos estudados, o estudo comparativo aqui realizado mostra semelhanças entre a pessoa fictícia Lord Voldemort, e a personalidade histórica Adolf Hitler. Ambos tiveram problemas com a figura paterna: Lord Voldemort nem mesmo chega a ter uma relação problemática com o pai ou a família paterna, uma vez que tamanho ressentimento o levou ao assassinato antes mesmo que tivessem a chance de se conhecerem. Adolf Hitler, apesar de manter nos relatos contidos em sua autobiografia um tom respeitoso ao falar do pai, de acordo com Fest (1976) e Lukacs (1998), teve com Alois Hitler uma relação conturbada,

1 Xenofílio Lovegood, é pai do personagem Luna Lovegood amiga de Harry Potter. A Família Lovegood era conhecida no mundo bruxo por sua extravagância no vestuário, e por suas crenças em criaturas que, supostamente, seriam inexistentes, como os Bufadores de Chifre Enrugado, por exemplo.

caracterizada por opiniões adversas e pela dúvida de Adolf com relação aos seus antepassados. A principal semelhança reconhecida entre eles está nos ideais de superioridade: dos bruxos puro sangue, em *Harry Potter*, e da raça ariana, no Terceiro Reich. Seus objetivos e suas conquistas são o principal ponto de divergência, mas ambos tiveram na prática do mal, como uma perda de característica humana, um ponto de contato muito importante.

AS DUAS FACES DO MAL

O mal como desvio do bom caminho

A obra *A consolação da Filosofia* foi escrita por Boécio (1998) no século VI, quando estava na prisão de Pávia, condenado por suposta oposição a Teodorico (que reinava em Roma naquela época), pouco tempo antes de sua execução. Ela é dividida em cinco livros, nos quais Boécio trava um diálogo com a Filosofia, personagem que vem consolá-lo e lhe dar respostas.

No livro III, Boécio afirma que todos os mortais têm como única e maior preocupação a busca pela felicidade, o que segundo ele é um bem que, ao ser obtido, não deixa lugar para nenhum outro desejo.

> E é realmente o bem supremo, que contém em si mesmo todos os bens: se apenas um lhe faltasse, ele não poderia ser o bem supremo, pois fora dele haveria algo ainda a ser desejado. É claro, portanto, que a felicidade é um estado de perfeição, pelo fato de reunir em si mesma todos os bens. (BOÉCIO, 1998, p. 55)

Considerando a importância desta procura, o ser humano age não para atingir o mal, mas para atingir o bem, no caso, a suprema felicidade. Boécio afirma que, muitas vezes, os homens em sua ignorância perseguem o que chama de "falsos bens", que seriam, por exemplo, a riqueza e o poder. Além disso, os meios utilizados para atingir o estado de felicidade almejado podem, muitas vezes, causar o mal.

É o caso de Lord Voldemort, que buscava o poder e a vida eterna, que representavam para ele o estado de felicidade. Entretanto, essa busca ocasionou o mal em muitas situações. Isto se aplica, também, ao caso de Adolf Hitler, que propunha o extermínio de diversas raças, mas acreditava estar fazendo isto para o bem, uma vez que a humanidade estaria melhor se estivesse "limpa", restando apenas a raça ariana, considerada por ele superior.

O filósofo entende o mundo como dirigido por Deus, que tem poder sobre todas as coisas, e reconhece que "Deus é o bem, e o bem é, de certa forma, o piloto e o governante que garantem a estabilidade do universo" (BOÉCIO, 1998, p. 89). Assim, Deus dirige tudo para o bem, sob o comando do bem, o que torna a existência do mal algo impossível. Em seu diálogo com a Filosofia, Boécio reflete: "Poderia acaso Deus fazer o mal? De forma alguma. Portanto, o mal não existe, pois mesmo o que pode tudo não pode fazer o mal" (BOÉCIO, 1998, p. 90). Pontua ainda que a felicidade é "o soberano bem", que reside no "Deus soberano" (*Id*).

No começo do livro IV, contudo, se mostra preocupado com a possível existência do mal, apesar do universo estar sob o comando de um ser bom; mal que, além de existir, possa permanecer impune. Para responder a essas preocupações, a Filosofia afirma que há duas condições para a realização das coisas humanas: a vontade e a capacidade. Se todo o esforço humano é voltado para a busca pela felicidade, e a felicidade é o próprio bem, todos, bons ou maus, estão, na verdade à procura do bem. Afirma ainda que, "se o bem é poderoso, torna-se clara a fraqueza do mal" (BOÉCIO, 1998, p. 98). Ainda neste diálogo, a Filosofia não nega a capacidade de se fazer o mal, mas diz que, se há capacidade de fazer o mal, há também a capacidade para fazer o bem.

Portanto, o poder dos bons e a fraqueza dos maus não podem ser postos em dúvida. Por isso Platão tem razão em pensar que apenas os sábios têm o poder de realizar seus desejos, enquanto os desonestos fazem o que lhes causa prazer, mas não têm o poder de satisfazer

seus desejos. "Na realidade, fazem tudo o que lhes agrada pensando obter o bem que desejam graças ao que o prazer proporciona; no entanto, não obtêm absolutamente nada, pois as más ações não conduzem à felicidade" (BOÉCIO, 1998, p. 102).

Dito isso, Boécio afirma ainda que "jamais as boas ações são deixadas sem recompensa nem as más sem seu castigo" (BOÉCIO, 1998, p. 103). A recompensa às boas ações seria, simplesmente, o alcance do bem. O castigo para quem pratica o mal, por sua vez, seria a perda da natureza humana.

> Se a bondade pode elevar um homem acima da natureza humana, é necessário concluirmos que a maldade rebaixa os que a ela se aplicam para aquém do nível humano. [...] Dessa forma, sucede que, se ele deixa de ser homem por ter dissimulado o verdadeiro caráter do bem, incapaz de ascender à condição divina, transforma-se em besta. (BOÉCIO, 1998, p. 105 – 106)

Isto é facilmente reconhecido nas figuras estudadas. Em Adolf Hitler, tamanho descaso para com outros seres humanos pode ser facilmente interpretado como perda relativa da natureza humana. Já em Voldemort, esta perda é tanta que, na maior parte do enredo, não pode ser encontrada no personagem nenhum traço de humanidade; o personagem não mostra, em nenhum momento, qualquer emoção humana, como amor ou compaixão. A perda da natureza humana, no seu caso, chega a ser física. Já no primeiro livro, Voldemort não possui um corpo próprio – após ser derrotado, perdeu o corpo físico e passou a viver à sombra de outros seres vivos, eventualmente usurpando o corpo do Professor Quirrell. O seu corpo passa a ser animalizado, o que ilustra a perda da natureza humana:

> Mais branco que um crânio, com olhos grandes e vermelhos, um nariz chato como o das cobras e fendas no lugar das narinas...[...] Suas mãos eram como aranhas grandes

> e pálidas; seus longos dedos brancos acariciaram o próprio peito, os braços, o rosto; os olhos vermelhos, cujas pupilas eram fendas, como as de um gato, brilhavam ainda mais no escuro. (ROWLING, 2001, p. 511-512)

A ideia de animalização também se faz presente em *Mein Kampf*. Hitler afirma que "quem, cautelosamente, abrisse um tumor haveria de encontrar, protegido contra as surpresas da luz, algum judeuzinho. Isso é tão fatal como a existência de vermes nos corpos putrefatos" (HITLER, 2001, p. 47). A ideia do povo judeu como verme, ou parasita da cultura de outros povos, perdura por quase toda a obra, em diversos trechos. Tamanho descaso (ou pouco caso) para com outros seres humanos pode ser facilmente interpretado como perda relativa da natureza humana, castigo para a prática do mal.

As reflexões sobre o mal feitas por Boécio são semelhantes às feitas anteriormente por Santo Agostinho. Em sua narrativa *Confissões*, Santo Agostinho, no que diz respeito à origem do mal, afirma que, em um mundo criado e governado por Deus, o mal não existe. Tudo que existe é bom: "Deste modo, vi e me pareceu evidente que criaste boas todas as coisas, e que nada existe que não tenha sido criado por ti" (AGOSTINHO, 2002, p. 192). Também em *O Livre Arbítrio*, Santo Agostinho (1995) assume que uma vez que Deus é bom, e criou todas as coisas boas, não poderia ser criador do mal. Ao questionar se o mal pode ser ensinado, Agostinho afirma que toda instrução é boa. Afirma ainda que: "se a instrução falar sobre o mal, será para nos ensinar a evitá-lo e não para nos levar a cometê-lo. De onde se segue que, fazer o mal, não seria outra coisa do que renunciar à instrução" (*Id*). Ao assumir que o mal não pode ser ensinado, assume que a prática do mal ocorre quando o indivíduo se afasta do caminho da instrução.

O mal, nesta concepção, vem do mau uso do livre arbítrio – concedido por Deus aos homens, que criados à sua imagem e semelhança, são os únicos seres dotados de razão. Ao fazer mau uso desta razão, e se

desviar do bom uso do livre arbítrio, o homem age impulsionado pela paixão, aqui entendida como "amor desordenado por coisas terrenas" (AGOSTINHO, 1995 p. 35). O domínio da paixão sobre a razão no uso do livre arbítrio leva ao mal – ou, segundo Agostinho, ao pecado.

Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, Voldemort nega a existência de "bem" ou "mal", afirmando que "só existe o poder, e aqueles que são demasiado fracos para o desejarem" (ROWLING, 2000a, p. 248). Segundo Lukacs, Hitler, em certa ocasião, afirmou que "a vida é uma amarga e contínua luta entre o fraco e o forte, que na luta o mais forte e mais hábil sempre vencerá, e que a vida não é governada pelos princípios de humanidade, mas pela vitória e a derrota" (LUKACS, 1998, p. 61). Enquanto Voldemort admite apenas a existência do poder, e daqueles que são fracos para o desejarem, Hitler considera a vida uma eterna luta não entre bem e o mal, que são princípios básicos da humanidade, mas entre o fraco e o forte. Ambas as afirmações de Voldemort e Hitler são características do mau uso do livre-arbítrio, movido pelas paixões e não pela razão. Ao fazer mau uso do livre arbítrio, se afastam de Deus–bem supremo, que fez o homem à sua imagem e semelhança.

O mal como banalidade

A Teoria do Mal Banalizado – segundo a qual a prática do mal é encontrada no homem banal, que não reflete sobre as consequências ou os motivos de seus atos, foi elaborada pela filósofa Hannah Arendt, e se encontra na obra *Eichmann em Jerusalém*, publicada em 1963. A obra narra o julgamento de Otto Adolf Eichmann a partir da perspectiva de Arendt. Eichmann foi levado a julgamento na cidade de Jerusalém por sua participação na "solução final" dada ao problema dos judeus na Segunda Guerra Mundial. Após assistir ao intenso julgamento – e condenação – de Eichmann, Arendt (1999) conclui que

> Eichmann não era nenhum Iago, nenhum Macbeth, e nada estaria mais distante de sua mente do que a deter-

> minação de Ricardo III de "se provar um vilão". [...] Para falarmos em termos coloquiais, ele simplesmente nunca percebeu o que estava fazendo. (ARENDT, 1999, p. 192)

Arendt afirma que, na ocasião, Eichmann dizia: "Com o assassinato dos judeus não tive nada a ver. Nunca matei um judeu, nem um não-judeu – nunca matei nenhum ser humano. Nunca dei uma ordem para matar fosse um judeu, fosse um não-judeu, simplesmente não fiz isso" (ARENDT, 1999, p. 19). Ao perceber que Adolf Eichmann, que embarcou milhares de judeus nos trens cujo destino era a morte, não se sentia de forma nenhuma responsável por todas as vidas acabadas quando o trem chegara ao seu destino, Arendt percebe que a sociedade foi responsável por criar indivíduos incapazes de avaliar moralmente suas próprias ações. De acordo com essa teoria, o mal é praticado pelo ser humano comum, que não se sente responsável por esse mal. Foi, de acordo com a teórica, o que aconteceu com Eichmann, que, em sua defesa, afirmou que apenas obedeceu às ordens de embarcar os judeus nos trens que iam para campos de extermínio. Quando, anos depois, foi julgado em Jerusalém, Eichmann não se sentia pessoalmente responsável pela morte dos milhares de judeus que embarcara naqueles trens, nem sequer se considerava um nazista. Ao descrever Eichmann, Arendt afirma que: "apesar de todos os esforços da promotoria, todo mundo percebia que esse homem não era um 'monstro', mas era difícil não desconfiar que fosse um palhaço" (ARENDT, 1999, p. 67).

No entanto, é necessário cautela ao aplicar a teoria de Hannah Arendt ao ditador Adolf Hitler, uma vez que a sociedade que produziu o mal banalizado encontrado em Otto Eichmann estava sob seu domínio. Adolf Hitler não foi criador do antissemitismo. O movimento, que antes era de ordem religiosa, é muito anterior a ele. Segundo o próprio Hitler em *Mein Kampf*, ele se dedicou por muito tempo ao estudo de folhetos antissemitas, procurando entender a questão. Uma vez entendida, tornou-se seu principal defensor, e hoje é conhecido como o principal representante do movimento antissemita. Sobre isso, Hitler (2001) afir-

mou: "hoje me é difícil, senão impossível, dizer quando a palavra *judeu* pela primeira vez foi objeto de minhas reflexões [...] via neles mais o produto de mesquinha inveja do que o resultado de uma questão de princípios, embora falsos" (HITLER, 2001, p. 44-45), e disse que suas opiniões acerca do povo judeu foram a sua "maior metamorfose" (*Ibid*, p. 46). Logo que adquiriu mais conhecimento acerca da questão, Hitler passou a ver o povo judeu como extremamente inferior – tão inferior que é, durante toda a obra, referido como "verme" ou "parasita". Conforme as ideias de Arendt, é possível observar que o mal de Hitler foi, também, produzido pela sociedade. Contudo, não se pode isentar Hitler da responsabilidade de seus atos. Diferentemente de Eichmann, que era apenas um burocrata cumpridor de ordens, Hitler planejou, juntamente com outros aliados, o extermínio de toda uma raça.

A crença no homem mau como produto da sociedade pode também ser reconhecida na saga *Harry Potter*, tanto no personagem Lord Voldemort quando em seus seguidores, os comensais da morte. O antagonista é considerado líder do movimento que considerava bruxos puro-sangue superiores, mas este movimento é anterior a ele. Essa ideologia não se originou com Voldemort, mas com Salazar Slytherin, seu antepassado e um dos fundadores da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, que acreditava que apenas bruxos nascidos em famílias inteiramente bruxas deveriam ter o privilégio de estudar em Hogwarts.

No segundo livro, *Harry Potter e a Câmara Secreta*, entendemos as raízes deste preconceito. Em uma das aulas de História da Magia, o professor Binns, após ser questionado sobre a existência de uma câmara secreta em Hogwarts, dá aos alunos uma breve explicação sobre a fundação da escola. De acordo com o professor, a Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts fora fundada por quatro grandes bruxos, cada um responsável por uma casa. Binns conta que, contrariando os outros criadores, Salazar, criador da casa Sonserina "[...] acreditava que o aprendizado de magia devia ser mantido no âmbito das famílias inteiramente mágicas. Desagradava-lhe admitir alunos de pais trouxas, pois os achava

pouco dignos de confiança" (ROWLING, 2000b, p. 131). Porém os atos de maldade de Lord Voldemort foram praticados também conscientemente, visando alcançar seu maior objetivo – o poder, sobre a morte, inclusive.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideologia de superioridade puro-sangue em muito se assemelha à ideologia antissemita pregada no Terceiro Reich, e também há muitas semelhanças – e diferenças–entre as figuras de Voldemort e Hitler. E retomando a premissa de Boécio de que nenhuma manifestação do mal pode existir sem consequências, podemos observar que tanto Lord Voldemort quanto Adolf Hitler, felizmente, tiveram um fim correspondente à magnitude de seus feitos maléficos, e tanto Hitler quanto Voldemort, ao praticar o mal, renunciaram ao bom uso do livre-arbítrio, e tiveram como consequência a perda da natureza humana, mais claramente vista no personagem Voldemort, através do uso dos recursos de caracterização utilizados pela autora J.K. Rowling.

A Teoria do Mal Banalizado, que considera o mal como produto da sociedade, realizado pelo homem banal que se exime de um julgamento moral de suas ações, elaborada por Hannah Arendt, pode ser vista em Adolf Hitler e Lord Voldemort ao considerarmos que suas ações foram realizadas a partir de ideais já consolidados em suas respectivas sociedades. Contudo, nem Hitler nem Voldemort podem ser considerados exemplos do "homem banal", que, segundo Arendt, não possui consciência do mal que pratica, uma vez que ambos agiram conscientemente. E todos aqueles que estavam à volta dessas duas figuras sofreram as consequências de seus maus atos...

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **O Livre Arbítrio**. São Paulo: Paulus, 1995.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Paulus, 2002.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BOECIO. **A consolação da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2006.

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. *In*: CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, A.; PRADO, Décio de A.; GOMES, Paulo. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 51-80.

FEST, Joachim. **Hitler**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

HITLER, Adolf. **Minha Luta**. São Paulo: Centauro, 2001.

LUKACS, John. **O Hitler da História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

REAGIN, Nancy R. Was Voldemort a Nazy? Death Eater Ideology and National Socialism. *In*: REAGIN, Nancy R. (Ed.) **Harry Potter and History. Hoboken, USA:** John Wiley & Sons, Inc. 2011

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

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

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.

SZKLARZ, Eduardo. **Nazismo.** São Paulo: Abril, 2014.

A SOCIEDADE BRUXA COMO REFLEXO DA REALIDADE: AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA FAMÍLIA EM *HARRY POTTER*

Gisele dos Santos da Silva

INTRODUÇÃO

A saga *Harry Potter*, da escritora britânica J.K. Rowling, é, sem sombra de dúvidas, uma grande referência da literatura infanto-juvenil (ou *young adult,* como a obra é classificada na literatura anglófona) mundial contemporânea. Permeada por diversos temas, desde a mitologia representada em vários aspectos ao longo da narrativa até notáveis elementos da literatura fantástica, a obra apresenta, em meio a tamanha variedade, uma forte representação e sutil crítica à sociedade britânica de maneira geral, principalmente às ideias de caráter conservador que permanecem ainda hoje nos discursos sociais desse povo. Não muito diferente da realidade brasileira em que vivemos, encontramos ainda discursos que prezam pela "pureza de sangue", a hegemonia social, um sistema patriarcal e um tradicionalismo ferrenho ao qual as pessoas devem se encaixar e preservar.

Culturalmente, tais pensamentos e discursos somam-se aos demais elementos que representam uma sociedade. Na teoria das representações, são esses fatores que levam uma pessoa a se perceber como

pertencente a um grupo social ou não, indo muito além de apenas um emaranhado de costumes e crenças. Muitas vezes, essas representações estão internamente arraigadas à nossa existência e acabamos não percebendo que existe um imaginário cultural do qual compartilhamos e que nos classifica, qualifica-nos enquanto sujeitos de determinada cultura. Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (ROWLING, 2000a), deparamo-nos com a história de um menino órfão de pais que vive com os tios maternos e que não se encaixa inicialmente naquela sociedade capitalista burguesa de sua família adotiva, já que são os parentes mais próximos do garoto, ainda que não aparentem uma relação fraterna. Tanto é que o garoto vive em um armário embaixo da escada até seus onze anos de idade, demonstrando como a criança estava longe de se enquadrar naquele contexto social, sendo tratado como um objeto dispensável que só estava ocupando lugar naquela casa. Logo em seguida, Harry Potter descobre que é um bruxo e que deve ir para a Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, vendo então sua vida se transformar completamente ao mesmo tempo em que, aos poucos, ele começa a se sentir pertencente a um grupo social – a sociedade bruxa – encontrando em Hogwarts a primeira representação de lar e possível ambiente familiar. Ainda que o castelo reserve vários riscos e mistérios que pouco a pouco vão se revelando na trama, é em Hogwarts que Harry é afetivamente acolhido, descobrindo amizades verdadeiras e a composição de um lugar fraternal.

Porém, é também em Hogwarts que conhecemos alguns traços que revelam diferentes composições familiares ao longo da saga, como, por exemplo, as famílias de bruxos tradicionais consideradas "puro-sangue" – algumas destas intrinsicamente relacionadas ao desejo da hegemonia da raça e do preconceito racial também presente no mundo mágico, sendo um forte reflexo da sociedade não-mágica. Em contrapartida, neste mesmo universo mágico e ao seu redor encontram-se outras realidades familiares que destoam do clássico imaginário de família tradicional ideal e perfeita, ou mesmo a família não-mágica dos Dursley, representando na obra uma tradicional família de classe média. E é nessa gama diversificada de famílias que nos versaremos durante a análi-

se das representações sociais na saga de Rowling, observando os dois lados que marcam e refletem a sociedade inglesa da época: de um lado, o conservadorismo das famílias tradicionais e "puro-sangue"; de outro, a tentativa de representação da diversidade, cada vez mais frequente nas sociedades globais, no mundo mágico de *Harry Potter*.

SOBRE AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E CULTURAIS

Em geral, as representações sociais são formas interpretativas de estar e de pertencer a um determinado contexto no mundo em que se existe. Todo e qualquer elemento que classifique o indivíduo como pertencente a um grupo em detrimento dos demais grupos sociais é um traço da representação social. É claro que esta é uma sumarização bem simplória do conceito de representações, o qual é muito utilizado na psicologia social.

A terminologia "representações sociais", do século passado, tem sua origem na Europa a partir dos estudos de Serge Moscovici, por volta dos anos 60, o qual traz a ideia de representações como algo que vai muito além de simples crenças sociais, mas como algo mais complexo que diz respeito à condição social de uma pessoa perante o universo que a cerca, sendo assim uma forma de se perceber enquanto um sujeito coletivamente constituído dentro de seu grupo social. Inicialmente, Moscovici (2009) apresenta as representações sociais como uma espécie de totalidade, sendo resultado do engajamento e interação de um grupo de indivíduos em determinado contexto, como se fosse a consciência coletiva desse grupo. Mais especificamente, as representações são responsáveis por construir nossa realidade, isto é, são o prisma pelo qual enxergamos, compreendemos e significamos a nossa realidade.

Assim, Moscovici (2009) afirma que, "[...] no que se refere à realidade, essas representações são tudo o que nós temos, aquilo a que nossos sistemas perceptivos, como cognitivos, estão ajustados" (MOSCOVICI, 2009, p. 32). Isso quer dizer que as representações são todos os aspectos que nos definem enquanto participantes de uma sociedade ou nação. Contudo, essas representações podem ser tanto coletivas quanto indi-

viduais. De acordo com o sociólogo, as representações coletivas seriam como uma consciência conjunta de um povo, assumindo até mesmo certo caráter de homogeneidade e estabilidade, pois suas mudanças levam mais tempo para acontecer e para serem percebidas. Já as representações individuais dizem respeito ao imaginário de cada pessoa conforme a percepção e a consciência particular, por isso costumam parecer mais fluidas e flexíveis. Desse modo, Moscovici (2001) entende as representações como "uma ampla classe de formas mentais (ciências, religiões, mitos, espaço, tempo), de opiniões e de saberes sem distinção" (2001, p. 47). Sendo assim, entende-se que tanto as representações coletivas quanto as individuais agem mutuamente no processo semiótico de significação da realidade, ou seja, uma não exclui a outra, mas sim se complementam. Em *Harry Potter,* por exemplo, temos o protagonista que não se sente parte daquele mundo da família Dursley, configurando-se apenas como um enteado ou mero serviçal naquele contexto. Essa seria a representação coletiva que o contexto familiar atribuía a ele, e mesmo a representação individual do garoto que vivia no armário debaixo da escada. Por outro lado, ao ingressar em Hogwarts, novas representações sociais ganham significação na vida de Harry, que agora sabe um pouco mais da construção social por trás de sua família por meio das representações coletivas (ou narrativas) que passa a conhecer no mundo bruxo.

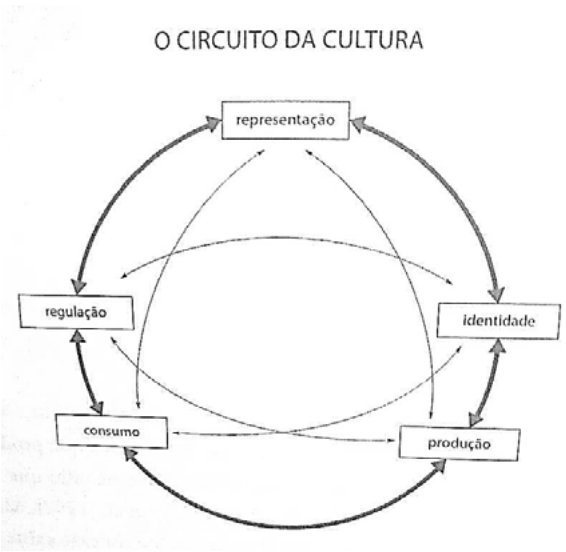
Portanto, é importante pontuar que as representações são muito mais que simples crenças compartilhadas. Elas são construções intelectuais de âmbito coletivo conectadas às emoções existentes em uma sociedade. É o nosso modo de ver e estar em nosso meio social. Sumariamente, é possível dizer que:

> (...) é por meio das representações que também adotamos certas maneiras de agir e viver em grupo, sendo estas modificadas e reformuladas ao passar do tempo conforme a interação de cada pessoa que compõe uma sociedade, ou seja, nada é estanque ou imediato, mas toda a simbologia social é decorrente de um processo histórico e dialógico. Acima de tudo, é necessário pontuar que todo o processo de significação e transfor-

> mação das representações só é possível pela interação e as experiências compartilhadas pelos indivíduos de determinado grupo. (SILVA, 2020, p. 58)

Além da concepção proposta por Moscovici (2009), Stuart Hall (2016), de forma semelhante, compreende as representações a partir da relação existente entre cultura e linguagem. Para Hall (2016), as representações ocorrem como "significados compartilhados" dentro de uma sociedade e tal compartilhamento acontece por meio da linguagem. É na linguagem que a significação é produzida e intercambiada, daí a importância da relação entre a linguagem e as representações. Ademais, esses significados condicionados pela interação via linguagem só são possíveis de acordo com o contexto cultural em que ocorrem, por isso também a conexão com a cultura. Isso quer dizer que as representações acontecem em concordância com a cultura e por meio da linguagem, organizando-se uma tríade composicional das representações. Hall (2016) traz essa relação demonstrada através do circuito da cultura, na Figura 1:

FIGURA 1: O CIRCUITO DA CULTURA



FONTE: HALL (2016, p. 18)

Dessa forma, essa tríade da representação, linguagem e cultura é nada menos que práticas sociais, por isso estão em constante mudança no contexto onde operam, não sendo então um cardápio de elementos culturais disponíveis e prontos para o nosso consumo. Nesse viés, "são os significados culturais que organizam e regulamentam as práticas sociais, atribuindo a nós o senso de pertencimento. Isso significa que as representações de uma cultura são frutos da atuação e da construção dos indivíduos que dela participam." (SILVA, 2020, p. 61). Sendo assim, ao pensar no contexto do mundo bruxo, Harry só se sente pertencente àquela realidade a partir do momento em que participa dela, construindo suas próprias representações culturais que dialogam com as narrativas sobre a história de Harry Potter, conhecida e reproduzida pelo povo bruxo.

Outrossim, Hall (2016) considera a existência de três abordagens que refletem a relação da linguagem com a construção de sentido na teoria das representações, sendo elas a abordagem reflexiva, a intencional e a construtivista. Resumidamente, na abordagem reflexiva, a linguagem tem a função de espelhar o sentido existente no objeto ou no mundo real. Na abordagem intencional, o autor do discurso deposita, por meio das palavras, um significado às coisas que existem no mundo, isto é, o autor atribui à realidade o sentido que faz jus a sua intenção. Já na abordagem construtivista, a linguagem é responsável pela construção do significado conforme a interação do sujeito com o mundo que o rodeia. E é exatamente isso que acontece com Harry, conforme pontuara anteriormente, pois é ao interagir com a sociedade bruxa que Harry se sente finalmente pertencente a um grupo social e tem sua história de vida ressignificada. Isso quer dizer que os significados são frutos de sistemas representacionais, não negando a materialidade do mundo, mas compreendendo que as coisas não produzem sentido por si só, pois dependem da linguagem para serem conceituadas. Dessa forma, as representações são compreendidas como construções sociais simbólicas

que caracterizam elementos considerados pertencentes a uma determinada cultura.

Posto isso, ao refletirmos as representações sociais atreladas à ideia de família, é imprescindível o entendimento de que tais representações são resultantes de um sistema imagético simbólico socialmente constituído, por isso fazem parte do grupo cultural do qual surgiram. Partindo desse pressuposto, olhar para a saga *Harry Potter* sob o viés das representações ligadas à noção de família faz com que possamos compreender como a sociedade mágica da obra se equipara a algumas representações da realidade. Para tanto, na sequência discutiremos com afinco algumas concepções de família na obra.

AS REPRESENTAÇÕES DA FAMÍLIA NA SAGA *HARRY POTTER*

O conceito de família pode variar diacrônica e culturalmente, visto que esse é um termo constituído dentro de cada grupo social. Como já falamos das representações, a ideia de família também pode variar conforme as representações sociais. Na saga *Harry Potter*, é notável como diferentes configurações familiares vão surgindo ao longo da trama. E o quanto isso está atrelado à percepção sociocultural do contexto cultural em que a obra foi desenvolvida.

Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (ROWLING, 2000a), por exemplo, primeiro livro da saga de J.K. Rowling, já encontramos, no primeiro capítulo do livro, alguns traços da família dos tios de Harry, os Dursley. Uma típica família de classe média britânica, que mora na rua dos Alfeneiros, nº 4, "abriga" Harry Potter após o ataque de Lord Voldemort que resultou na morte de Tiago e Lilian Potter. Valter Dursley, também conhecido como o Tio Valter, é diretor de uma firma de perfurações chamada Grunnings. Petúnia Dursley, ou Tia Petúnia, é uma senhora magra e alta que adora espiar a vida da vizinhança. O casal tem um filho chamado Dudley, ou Duda como é chamado, que, para os pais, era o garoto mais maravilhoso da face da Terra. Uma família que tinha tudo, que gosta-

va de chamar a atenção, mas tinha um enorme receio: que o sobrinho enteado fosse percebido pelas pessoas. Por isso, Harry Potter passaria a viver no armário embaixo da escada que se tornara seu quarto, já que não se encaixava no padrão daquela família de classe média que se preocupava com as aparências e já tinha um filho "perfeito". Então, como explicar um garoto "estranho" sendo associado à família Dursley? Seria tamanho absurdo, como é possível constatar no trecho: "Os Dursley tinham tudo que queriam, mas tinham também um segredo, e seu maior receio era que alguém o descobrisse. Achavam que não iriam aguentar se alguém descobrisse a existência dos Potter" (ROWLING, 2000a, p. 7). Além disso, o armário (de despejo) embaixo da escada também demonstra o preconceito e o desprezo que sentem pelo menino: Harry era o sobrinho que trazia vergonha à família, que também é rechaçado por ser diferente (bruxo) e por representar aquilo que Petúnia não havia sido, já que a irmã nascida bruxa tinha sido Lilian. Nesse viés, Harry é tratado como o outro, o intruso na ordem familiar (perfeita) dos Dursley. É a aberração, aquele que, como seus pais, é diferente da realidade trouxa; por isso a vergonha que o garoto causa aos tios.

Nesta breve introdução que Rowling (2000a) faz da família dos tios de Harry, em *Harry Potter e a Pedra Filosofal,* encontram-se alguns traços de uma possível representação de núcleo familiar tradicional, tão comum na sociedade britânica. Na visão de Engels (1984), como família tradicional, normalmente se entende aquela que é monogâmica, enquanto a poligamia costuma ser silenciada em diversas sociedades atuais. Como já fora mencionado, eis a bela ideia de família feliz, trabalhadora, praticamente perfeita e abastada, que serve como um exemplo para a vizinhança da rua dos Alfeneiros.

Mais tarde, descobrimos que Harry Potter é tratado praticamente como um "elfo doméstico" pelos tios, sendo obrigado a utilizar as roupas de segunda mão do primo (este, por sua vez, muito maior que Harry) e que também era odiado pelos amigos de Duda na escola. Enquanto Duda recebia vários presentes de aniversário, Harry tinha que se contentar com a

"boa ação" dos tios de o receberem em sua casa. Pior ainda, esconderam de Harry sua verdadeira identidade, o que faz do menino um pária dentro do próprio grupo familiar enquanto era visto como um serviçal subalterno e sem nenhum valor afetivo; por isso Harry não entende a raiva e o desprezo com que era tratado (até descobrir sua verdadeira identidade e valor). Em outras palavras, temos nos Dursley a representação de uma família "trouxa" tradicional, preocupada com as aparências sociais e a demonstração dos bens materiais dos quais dispunham. Se fosse uma família bruxa, certamente os Dursley se encaixariam na típica família puro-sangue e conservadora.

A família de Harry, quando ainda era bebê e antes do ataque de Voldemort, também se enquadraria em uma família tradicional nuclear, com uma mãe, um pai e o filho, porém estariam longe de ser um núcleo familiar conservador e ligado às aparências. Os laços afetivos que compunham as relações do grupo familiar de Harry incluíam um padrinho, Sirius Black, bem como amigos que compactuavam com aquele estilo de vida despretensioso, diferentemente dos Dursleys. Verdade é que conhecemos a família de Harry na obra através de narrativas daqueles que a conheciam, principalmente pelos discursos frequentes destacando as semelhanças quanto à aparência do menino em relação aos pais e aos incontáveis traços de personalidade que se assemelham, uma vez que não houve tempo suficiente para que Harry pudesse partilhar com seus pais um espaço físico, como um lar, para que fosse possível conhecer melhor o núcleo familiar que os Potter constituiriam. Entretanto, a coragem, o amor e a busca pelo bem comum são refletidos na história dos Potter, uma vez que tanto Lilian quanto Tiago deram suas vidas para salvar o seu pequeno herdeiro, uma prova de amor imensurável que, mais tarde, ajudaria o garoto a sobreviver às maiores provações de sua vida para, finalmente, restaurar a ordem no mundo bruxo, trazendo a salvação para aquele povo e para si mesmo, além de ter a oportunidade de, então, constituir sua própria família.

No tocante às famílias bruxas que se assemelham em vários aspectos às famílias da sociedade britânica, é importante destacar a família Weasley. A famosa família, por vários anos, de bruxos puro-sangue (que mais tarde passaria a ter também membros não puro-sangue) é o núcleo familiar de Ronald, ou Rony, um dos melhores amigos de Harry Potter. Também com um núcleo familiar tradicional formado por pai (Arthur Weasley), mãe (Molly Weasley) e filhos (sete filhos ao total: Guilherme, Carlos, Percy, Fred, Jorge, Ronald e Gina), os Weasley apresentam uma base familiar semelhante à de uma família tradicional de classe média baixa, dado o número elevado de filhos e a baixa renda, já que o salário do pai não era elevado. Com um emprego no Ministério da Magia, que seria um cargo público, Arthur Weasley é o principal provedor de sua prole, enquanto Molly assume a posição de dona de casa, responsável pelo cuidado com os filhos e os afazeres domésticos, o que não diminui seu papel como uma bruxa muito forte.

Aparentemente, os Weasley representam uma típica família patriarcal, uma vez que o marido assume o papel de provedor enquanto a mulher ainda aparece ligada ao lar, ao cuidado com os filhos e à condição matrimonial de progenitora, mesmo que desempenhe o papel de uma matriarca poderosa. Embora haja uma configuração que se assemelha a um ambiente patriarcal na família Weasley, em *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (ROWLING, 2007), Molly Weasley deixa evidente ao leitor que não é somente uma dona de casa, mas principalmente uma matriarca e bruxa muito poderosa, enfrentando energicamente e derrotando Bellatriz Lestranger, uma Comensal da Morte temida por uns e odiada por vários, no momento em que Bellatriz tenta atingir Gina Weasley. Além do poder bruxo, eis também a força matriarcal ao proteger seus entes: Molly instintivamente se impõe em prol de sua filha, custe o que custar, revelando esse afeto maternal que é uma representação muito forte dentro do âmago familiar – a relação entre mãe e filho -, ideia presente em muitas sociedades em que a maternidade é atribuída à mulher como um dom sagrado, uma missão, cabendo à mulher

a proteção de sua prole (mesmo que, às vezes, alguns povos acabem compreendendo a maternidade como uma obrigação da mulher, tornando-se uma imposição social um tanto invasiva em certas ocasiões). Na saga, fica evidente que Molly Weasley se dedica ao lar e à família por escolha, não por imposição social ou obrigação do matrimônio, já que é ela quem determina o que cada membro da família deve fazer e mantém a ordem do núcleo familiar.

Além disso, a casa dos Weasley é conhecida como a Toca, remetendo ao ambiente rústico em que alguns animais vivem, como uma toca de coelho[1], por exemplo, representando a ideia de lar, de cuidado, de aconchego ou mesmo de refúgio – conotação atribuída ao nome da Toca em língua inglesa, *the burrow,* que significa refúgio. Tanto é que o próprio Harry Potter se sente em casa e como parte da família já na primeira visita que faz à Toca, como mostra o fragmento de *Harry Potter e a Câmara Secreta* (ROWLING, 2000b, p. 41):

> – É meio pequeno – disse Rony depressa. – Nada como aquele quarto que você tinha na casa dos trouxas. E estou bem debaixo do vampiro no sótão; sempre batendo nos canos e gemendo...
>
> Mas Harry, com um grande sorriso, disse:
>
> – Esta é a melhor casa que já visitei.

Como podemos ver, ainda que fosse um ambiente pequeno e não muito confortável, a Toca era um ambiente literalmente mágico, cheio de apetrechos mágicos, e um local certamente agradável, que fez Harry se sentir acolhido e em casa logo de início. Indubitavelmente, a família Weasley se aproxima da representação de uma tradicional família de classe média baixa de diversas sociedades ocidentais, sem reforçar o caráter conservador desse núcleo familiar, o que contribui para que muitos leitores se identifiquem com esse grupo familiar bruxo.

1 A toca de um coelho também simboliza a fertilidade, a grande quantidade de filhos, como é o caso da família Weasley que possui um número significativo de filhos.

Por outro lado, temos na obra um exemplo de família aristocrata bruxa de linhagem puro-sangue na figura dos Malfoy. Composta pelo casal Lúcio e Narcisa Malfoy, são responsáveis por Draco, o único herdeiro dos Malfoy. Em sua origem, os Malfoy já se enquadravam na alta sociedade bruxa da Grã-Bretanha e eram conhecidos por suas posses. Mais tarde, com a ascensão de Voldemort, os Malfoy se aliam ao Lord das Trevas e Lúcio torna-se um dos Comensais da Morte. Porém, é visível que essa escolha se deve ao medo da perda de status caso Voldemort realmente assumisse o poder do mundo mágico, ainda que também defendessem a preservação da linhagem de bruxos puro-sangue.

Uma família tipicamente aristocrata e conservadora, chama-nos a atenção o caricato filho do casal: Draco é um garoto mimado, que acredita ser portador de grande poderio dada a posição social que possui, mas sempre que encontra um desafio, acaba recorrendo ao suporte do pai. Tanto é que uma das frases mais icônicas do personagem é quando diz "Meu pai vai ficar sabendo disso" quando é ameaçado. Mesmo com um ar de superioridade exacerbante, o fato é que Draco Malfoy é mesquinho e gosta de debochar de seus colegas, um típico menino de classe alta aristocrata, como vemos na passagem em que o personagem diz que sua família é melhor que outras e que ele pode apresentar a Harry quem seria "boa companhia" no primeiro ano em Hogwarts: "– Você não vai demorar a descobrir que algumas famílias de bruxos são bem melhores do que outras, Harry. Você não vai querer fazer amizade com as ruins. E eu posso ajudá-lo nisso" (ROWLING, 2000a, p. 96). Ademais, Draco é um menino medroso, que compra sua colocação no time de quadribol de sua casa, vive rodeado de seus protetores e dificilmente encara uma situação perigosa com bravura, revelando-se o oposto do protagonista.

É inegável o fato de os Malfoy serem uma família rica e influente, semelhante às famílias de classe alta britânicas ou mesmo à monarquia. Novamente, na família Malfoy a figura da mãe acaba ganhando destaque quando o que está em jogo é a segurança de seu filho. Assim como Molly Weasley, na grande batalha de Hogwarts, Narcisa Malfoy salva Harry

de Voldemort em troca de informações sobre Draco; Narcisa enfrenta o perigo eminente para salvar seu único herdeiro, como é possível constatar no fragmento seguinte:

> – Está morto! – anunciou Narcisa Malfoy para os Comensais. E agora eles gritaram, agora deram berros de triunfo e bateram com os pés no chão, e, entre as pálpebras, Harry viu clarões vermelhos e prateados subirem ao ar, comemorando. Ainda fingindo-se de morto, ele compreendeu. Narcisa sabia que a única maneira de lhe permitirem entrar em Hogwarts e procurar o filho era participar do exército conquistador. Ela já não se importava se Voldemort venceria ou não. (ROWLING, 2007, p. 564)

Mais uma vez, o poder matriarcal vem à tona, comprovando a importância atribuída ao laço materno na defesa da família. Outro exemplo significativo da figura matriarcal de Narcisa encontra-se no pacto que ela faz com Snape, por estar preocupada com o futuro de Draco como um comensal da morte. Embora seja uma tradicional família patriarcal, Lúcio falha em proteger seus entes, mas Narcisa consegue livrar a família de um final trágico, sem temer a força maligna representada por Voldemort. Tal constatação é importante pois, mesmo que essas famílias representem um núcleo familiar semelhante ao considerado tradicional patriarcal por muitas sociedades, o destaque dado às figuras femininas que Rowling traz na obra acaba por quebrar o paradigma da mulher ser simplesmente a dona de casa e progenitora. Pelo contrário, são bruxas corajosas, que agem sem depender da figura masculina do cônjuge, demonstrando a independência delas para com a relação matrimonial. Em nenhum momento essas bruxas matriarcas aparecem como enclausuradas pelo casamento por ser sua única opção.

Isso demonstra que, embora a conotação monogâmica-patriarcal ainda seja forte em inúmeras sociedades, a dinamicidade do sistema social e, consequentemente, do sistema familiar permite que diver-

sas configurações de família surjam ao longo dos tempos. Por exemplo, em estudos mais recentes, como o de Piato, Alves e Martins (2012), um levantamento sobre o conceito de família na pós-modernidade apresenta uma variedade de constituições familiares, a saber: família nuclear consanguínea, família monoparental, família extensa, família adotiva, família com pais homossexuais, família plural, família parental e família que opta por não ter filhos. Exemplo dessa dinamicidade do sistema familiar é encontrado na saga através da família dos Longbottom. Tendo como seu principal representante na história o garoto Neville Longbottom, esta é uma importante família bruxa puro-sangue, que faz parte do grupo chamado de "Sagrado Vinte e Oito", ou seja, as famílias tradicionais bruxas puro-sangue originais. Todavia, é importante ressaltar que, diferentemente da família também puro-sangue dos Malfoy, os Longbottom não rechaçavam as demais famílias bruxas pela não pureza de sangue. Ademais, esse grupo familiar tinha como núcleo, durante os anos em que a saga acontece, Neville e sua avó paterna, Augusta Longbottom, já que os pais de Neville, ex-aurores e membros da Ordem da Fênix, apresentavam insanidade mental após terem sido torturados por Comensais da Morte – dentre eles Bellatriz Lestranger. Desse modo, a família de Neville representa uma estrutura familiar cada vez mais comum: crianças criadas por avós ou por tios, dada a ausência dos pais, como ocorre com o garoto Longbottom:

> – Meu filho e a mulher – continuou ela virando-se com arrogância para Harry, Rony, Hermione e Gina – foram torturados até a insanidade pelos seguidores de Você-Sabe-Quem. Hermione e Gina levaram as mãos à boca. Rony parou de esticar o pescoço para dar uma espiada nos pais de Neville, e pareceu mortificado. – Eles eram aurores, sabem, e muito respeitados na comunidade bruxa. Excepcionalmente talentosos, os dois. (ROWLING, 2003, p. 420)

Como podemos constatar, Augusta Longbottom não esconde sua profunda tristeza pelo que aconteceu com o filho e a nora ao visitá-los no sanatório onde se encontram, no capítulo 23 de *Harry Potter e a ordem da Fênix* (ROWLING, 2003). Também, a avó não esconde a severidade com que trata o garoto, já que o compara com o pai e admite que este era muito mais talentoso que Neville. Mesmo assim, o menino se mostra obediente à sua tutora e não deixa de demonstrar o carinho que sente pelos pais, guardando escondido da avó os chicletes que a mãe lhe entregara quando o encontrou na enfermaria. De forma parecida com Harry, Neville "perde" os pais devido à ação de bruxos das trevas, mas mesmo a perda não o impede de se tornar um grande bruxo e fazer jus aos pais que deram suas vidas para salvá-lo. Aliás, Harry e Neville apresentam muitas outras características em comum em suas vidas, como terem quase a mesma data de nascimento, já que Neville aniversaria em 30 de julho e Harry, em 31 de julho.

É necessário destacar como a família, mesmo quando é desestruturada por algum motivo maior, como é o caso dos Longbottom, segue sendo a base e o apoio para os jovens bruxos, representando, assim como em nossa sociedade, o suporte e o principal amparo para uma criança. Similarmente, vale destacar outra família bruxa que também se distingue do modelo tradicional, caracterizando-se como uma família monoparental, que é a família Lovegood. Na saga, conhecemos mais precisamente Luna e Xenofílio Lovegood, filha e pai bruxos que vivem próximos das famílias Weasley e Diggory. Luna é aluna da Corvinal e uma das amigas de Harry, que o apoia durante sua trajetória, participando da Armada de Dumbledore e da Batalha de Hogwarts junto com o protagonista. Com uma forma de viver e pensar naturalmente despreocupada e despretensiosa, Luna parece uma garota sonhadora e doce, mas que assim como Harry já viu a morte de perto quando perdeu sua mãe, Pandora Lovegood. Pouco se sabe sobre o que aconteceu com a mãe de Luna, porém é perceptível o zelo e o cuidado que o pai mantém pela menina. Essa constituição familiar também representa uma estrutura mais atual,

enquadrando-se na concepção de família monoparental, cada vez mais comum nas sociedades contemporâneas. Nesse caso, um dos motivos para que haja a família monoparental é a viuvez, situação em que o senhor Lovegood se enquadra.

Outra família que se faz importante destacar é a do vilão Lord Voldemort. Nascido Tom Marvolo Riddle, tornando-se mais tarde Lord Voldemort, Aquele-que-não-deve-ser-nomeado é fruto de uma relação um tanto confusa. Tom era filho de um Trouxa de família rica conhecido como Tom Riddle com uma bruxa chamada Mérope Gaunt, portanto um bruxo mestiço, pois foi concebido após Mérope conquistar o trouxa com o uso de uma poção do amor. Sendo assim, Voldemort não era fruto de um relacionamento conjugal em que existia amor, algo que o afeta diretamente, já que nunca chegou a conhecer o amor paternal, uma vez que sua mãe faleceu no parto e o pai o abandonou em um orfanato. A falta da base familiar só contribuiu para a frieza de Voldemort e o fato de detestar sua origem mestiça, desejando ter nascido puro-sangue e odiando, principalmente, o pai, como mostra o seguinte excerto:

> Você acha que eu ia usar o nome nojento do meu pai trouxa para sempre? Eu, em cujas veias corre o sangue do próprio Salazar Slytherin, pelo lado de minha mãe? Eu, conservar o nome de um trouxa sujo e comum, que me abandonou mesmo antes de eu nascer, só porque descobriu que minha mãe era bruxa? Não, Harry, criei para mim um nome novo, um nome que eu sabia que os bruxos de todo o mundo um dia teriam medo de pronunciar, quando eu me tornasse o maior bruxo do mundo. (ROWLING, 2000b, p. 264)

Tendo em vista a grande frustração de Voldemort com a sua origem, para compensar a ausência dos pais, ele se torna um exímio estudante de Hogwarts e, mais tarde, um excelente bruxo, mas que decide usar sua sagacidade para o mal. Isso não significa que a ausência do núcleo familiar é o que despertou a natureza vil em Lord Voldemort, contu-

do é um traço que pode ter corroborado tamanha frieza do personagem. Na família de Riddle, encontramos a representação de um núcleo familiar totalmente desfeito e a história de um jovem que não teve o amparo do pai nem foi adotado por uma família, e é notável como isso também acaba sendo frequente em muitas realidades de nossa sociedade e de várias outras sociedades. Crianças perdem os pais ou são deixadas em orfanatos, onde grande parte passa a infância e a adolescência sem ter a chance de ter uma família adotiva, levando uma vida sem conhecer o que seria uma formação familiar. Alguns desses jovens acabam seguindo um caminho diferente, constituindo suas próprias famílias quando adultos e podendo, então, conhecer o que é fazer parte de um ambiente familiar. É o que acontece com Harry Potter na saga: o menino que viveu sem a presença dos pais, casa-se e constitui uma bela família, dando a seus filhos o amor e a presença que gostaria de ter tido de seus pais.

Posto isso, é notável que Rowling procurou representar sutilmente algumas formações familiares diferentes na obra, assim como encontramos em nossa sociedade, tornando a narrativa bastante verossímil para muitos leitores. Em *Harry Potter* encontramos diversos exemplos de formações familiares, em que muitas representam famílias tradicionais parentais, outras apresentam formatos pouco menos tradicionais, como é o caso das famílias extensas (quando há outros membros da família juntos ao núcleo familiar, como é o caso da avó de Neville, que assume a criação do menino) e monoparentais, ainda que resultante de uma família tradicional (como a família Lovegood, que se torna monoparental involuntariamente). Com esses modelos familiares, a autora tece indiretamente críticas às representações baseadas em padrões conservadores da sociedade britânica, principalmente por meio da relação entre o conservadorismo de algumas famílias puro-sangue do universo bruxo que representa o desejo da pureza de raça presente em parte da sociedade aristocrata inglesa. Além disso, na obra, faz-se presente a crítica à importância de se manterem as aparências sociais na configuração da família tradicional patriarcal, como vemos, por exemplo, repre-

sentada nos Dursley. Por outro lado, Rowling também demonstra que, mesmo em uma família aparentemente tradicional patriarcal, é possível que haja uma dinamicidade em sua configuração, dando destaque à figura e à força feminina, como é o caso dos Weasley. Além disso, ao abordar as mudanças nas concepções de família, Rowling consegue atingir maior identificação por parte do leitor, que se percebe representado dentre esses distintos núcleos familiares, atribuindo à trama maior representatividade social, uma vez que são as representações sociais, segundo Moscovici (2009), que fazem com que nos percebamos pertencentes ou não a determinado grupo social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para os leitores atentos de *Harry Potter* é indubitável que a saga vai muito além do universo fantástico e fantasmagórico de uma simples obra infanto-juvenil (ou y*oung adult*). Muitos críticos insistem em enquadrar a narrativa de Rowling no patamar dos *bestsellers* totalmente comerciais, sem muita profundidade literária. É certo que estejam equivocados, visto que J.K. Rowling consegue apresentar em sua obra um universo com várias referências mitológicas, literárias e, principalmente, sociais. Com críticas a diversos aspectos da sociedade britânica contemporânea nas entrelinhas, há em *Harry Potter* um mundo de representações sociais e culturais que permite a identificação do leitor para com a narrativa.

No âmbito das representações, a concepção de família assume, ainda que sutilmente, variados formatos dentro da saga, assim como também ocorre na realidade da sociedade da Grã-Bretanha, em nossa própria sociedade brasileira e em diversos outros grupos sociais mundo afora. Como aponta Moscovici (2009), as representações sociais são uma espécie de mapa mental constituído individual e coletivamente que faz com que cada indivíduo se identifique como parte ou não de um grupo específico. Do mesmo modo, Hall (2016) acredita que as representações são culturais, estão atreladas à identidade de cada sujeito e, por isso,

são uma construção social. Dessa forma, as concepções de núcleos familiares que adentram a trama são espelhos de modelos encontrados fora da ficção. Uma família bruxa que preza pela hegemonia do sangue "puro", demonstrando total indiferença aos demais bruxos mestiços, traz um traço conservador símil à sociedade não fictícia: basta lembrar um dos motivos que desencadeou a Segunda Guerra Mundial – a tão sonhada hegemonia da raça ariana, dizimando muitos grupos que não se encaixavam nessa ideologia totalitária e pungente.

O que quero dizer é que, em momento algum, as representações sociais em *Harry Potter* são apenas ideias imaginárias díspares do mundo real. Pelo contrário, J.K. Rowling cose indiretamente várias similitudes com o que presencia na realidade de sua sociedade e de outras sociedades globais. No que diz respeito à percepção sobre a família, ninguém melhor que Rowling para trazer em seu texto traços de sua experiência enquanto cidadã britânica, já que a autora se separou do marido em Portugal e foi embora com sua filha ainda bebê para a Escócia, abandonando também seu trabalho. Na Escócia, sem moradia, sem emprego, contando apenas com o auxílio da irmã, Rowling recorreu à ajuda social, enfrentando o preconceito de ser divorciada e ter uma filha para cuidar, durante árduos anos em sua vida. Logo, a autora conhece muito bem o que é ser parte de uma família parental e monoparental e qual é o julgamento social, tendo em vista a sua condição de mãe solteira, podendo escrever com propriedade sobre como a sociedade enxerga os distintos núcleos familiares.

Por isso, não é mera coincidência a presença de figuras maternas fortes e corajosas em sua obra, destacando a independência feminina mesmo quando atrelada a um matrimônio e a uma família de cunho patriarcal, como é possível se constatar nas figuras de Molly Weasley, Narcisa Malfoy e mesmo na avó de Neville, Augusta Longbottom. Do mesmo modo, há também a presença da configuração familiar monoparental em que a criança é criada pelo pai apenas, como no caso de Luna Lovegood. Ainda que haja a representação familiar de núcleos

tradicionais, como a família Malfoy e a Dursley, nestas o que mais se destaca são os traços caricatos, evidenciando que nem sempre o tradicional e mais recorrente é o ideal, ou seja, rechaça-se o puritanismo e conservadorismo arraigados aos valores sociais atrasados de várias culturas.

Em suma, o encanto e o mundo fantástico de *Harry Potter* conquistam o leitor não apenas por sua rica narrativa, mas porque possibilita a cada um perceber-se em diversas passagens da trama. É essa verossimilhança entre o imaginário e o real que leva tantas pessoas a se identificarem com a obra, permitindo-lhes refletir e lidar com a diversidade de nossas sociedades tão individualistas e cruéis através da magia que a obra nos traz. Certamente, muito além da história de um menino bruxo que sobreviveu ao ataque "daquele-que-não-deve-ser-nomeado" e carrega em seu rosto a marca de tamanha crueldade, *Harry Potter* tem muito a nos ensinar e tem ajudado vários jovens a sobreviverem a seus desafios em suas realidades peculiares. E, no quesito representação familiar, fica claro que nem mesmo as famílias bruxas são perfeitas, e muitas vezes aquelas famílias que fogem do padrão social idealizado são as mais felizes e completas. Cada uma do seu jeito.

REFERÊNCIAS

ENGELS, F. A. **Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

HALL, S. **Cultura e representação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Apicure, 2016.

MOSCOVICI, S. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história. *In:* JODELET, D. (Org.). **As representações sociais.** Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 45-66, 2001.

MOSCOVICI, S. **Representações Sociais:** investigações em psicologia social. Tradução: Pedrinho A. Guareschi. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

PIATO, R. S.; ALVES, R. das N.; MARTINS, S. R. de C. Conceito de família na pós-modernidade. *In*: **Anais V CIPSI–Congresso Internacional de Psicologia–** Psicologia: de onde viemos, para onde vamos? Universidade Estadual de

Maringá, 2012. Disponível em: http://eventos.uem.br/index.php/cipsi/2012/paper/viewFile/573/388. Acesso em: 01 nov. 2020.

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

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

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

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

SILVA, G. dos S. da. **Cultura e representações do livro didático de língua inglesa do PNLD**. 195 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

O UNIVERSO DE *HARRY POTTER* PARA LEITORES BRASILEIROS: ASPECTOS CULTURAIS NA TRADUÇÃO DA SAGA

Regina Helena Urias Cabreira
Silvana Ayub Polchlopek

Um tradutor deve ser como seu autor,
não lhe cabe superá-lo.
(MANGUEL, 1997, p. 300)

INTRODUÇÃO

Um menino magro, cabelos insistentemente despenteados como o pai, os olhos verdes da mãe, um par de óculos e uma cicatriz na testa em forma de raio, adquirida ainda bebê e que o fez sobreviver à maldição da morte, a *Avada Kedavra*, lançada por Lord Voldemort. Eis uma descrição simples para um dos personagens de ficção mais amados de todos os tempos. *Harry Potter* (1997-2007), a saga de J.K. Rowling que completa quase um quarto de século a partir da publicação do primeiro livro e que segue arrebatadora com seus 07 volumes, 08 filmes (2001-2011), milhões

de livros vendidos e traduzidos para cerca de 80 idiomas, incluindo latim e grego antigo que, aparentemente, surgiram como exercícios acadêmicos de prática de tradução.

De acordo com Butler (2013), se considerarmos os desenvolvimentos da literatura infantil de fantasia nos últimos cinquenta anos, com relação a termos literários, enredo, personagem e narrativa, além das mudanças no mundo de forma geral, principalmente do mundo experimentado pelas crianças, podemos reconhecer a influência que tais fatores exercem uns sobre os outros. Assim, a literatura infantil de fantasia, talvez influenciada pela ficção infanto-juvenil realista, certifica de forma única que encontros com o fantástico provoquem um crescimento emocional significativo, trazendo mudanças concretas para a vida de seus protagonistas, como ocorre em *Harry Potter* e suas traduções.

De certa forma, a genialidade de Rowling,

> reformulou a literatura moderna infantil de fantasia, [...] A série *Harry Potter* (1997-2007) vai da sátira social ao enredo de fantasia de busca. [Mas, além dessas qualidades, [...] a maior inovação de Rowling no gênero foi a combinação de dois tipos de estrutura de fantasia. Na primeira, a paisagem mundana é secretamente habitada seres mágicos, que fazem as coisas acontecerem debaixo do nariz da população geral [...]. A segunda estrutura de fantasia é aquela do portal de fantasia. Ao ser levado para a escola de bruxos Hogwarts, [...] Harry é transportado para um outro mundo, com seus costumes e história. (BUTLER, 2013, p. 232-233)[1]

1 *reshape[d] the nature of modern children's fantasy. [...] The Harry Potter series (1997-2007) ranges from social satire to plot-token quest fantasy. [...] her main generic innovation lying in the marriage of two familiar types of fantasy structure. In the first of these the mundane landscape is secretly peopled with magical beings, who are carrying on the real business of the world under the noses of the general populace. [...] The second fantasy structures that of the portal fantasy. In being taken to the wizarding school of Hogwarts [...] Harry is effectively transported to another world, with its customs and history.*

Seguindo os passos de uma tradição iniciada com a publicação d'*O Senhor dos Anéis* de J.R.R. Tolkien, na década de 50, a obra que colocou o gênero da fantasia moderna em movimento (JAMES, 2013), Rowling cria uma saga que conversa com leitores infantis e adultos no mundo inteiro. Além disso, o fenômeno *Harry Potter* alcançou também o âmbito acadêmico, fazendo com que estudos nas mais diversas áreas das ciências humanas e sociais, até mesmo às ciências exatas, se desenvolvessem, conforme Hallett (2012, p. 2). As reflexões suscitadas pela saga, disseminadas também por suas versões fílmicas, tornaram-se o centro de fóruns, congressos, convenções, bem como projetos em vários níveis educacionais, desde escolas de educação infantil a cursos de graduação e pós-graduação.

Tamanha abrangência se deu especialmente por redes digitais, caminhos cruciais para o enriquecimento dos debates favoráveis ou contrários à obra, como afirma Ingleton (2012). Tais redes foram estimuladas com a criação de *Pottermore*, em 2011, e que se transformou em *Wizarding World*, em 2018. Rowling ainda publica materiais inéditos nestes meios, o que provocou respostas ainda mais intensas dos fãs, cujo fascínio foi traduzido em *fanfictions* (HUMBLE, 2012), *games* e páginas digitais especializadas sobre a discussão de *Harry Potter*[1]. E, convém pontuar que todos esses caminhos só se tornaram possíveis pelas traduções dos livros e discussões sobre os conteúdos explorados na saga.

Aliás, as traduções têm papel importante junto às narrativas de Potter, especialmente no que diz respeito ao ofício do tradutor, sua leitura diferenciada, suas escolhas e decisões terminológicas. Com efeito, Manguel (1997, p. 294) questiona "até que ponto a leitura de um tradutor [...] afeta nosso conhecimento do original? E o que acontece nesse caso com a confiança do leitor na autoridade do autor?" Nesse sentido é importante lembrar que, em se tratando de literatura, o ato de traduzir é também um ato de criação ou recriação de um original, fato que leva o tradutor a imbuir o texto com suas percepções sobre a história. Assim,

1 Discussão sobre as características de narrativa transmídia e *Harry Potter* estão no capítulo de Marcia Regina Becker, neste volume.

> [o tradutor lê] pelo sentido, decifrando um texto numa língua que não é a sua, mas na qual [é] fluente o bastante para escrever seu próprio [texto]. O sentido é com frequência ditado pela língua que está sendo usada. Algo é dito, não necessariamente porque o autor escolheu dizê-lo de uma maneira particular, mas porque naquela língua específica é preciso uma certa sequência e palavras para constelar um sentido, [...] nela certas construções são evitadas por [...] terem duplo sentido, ou parecerem fora de uso. (MANGUEL, 1997, p. 298)

Reside aí o cuidado do tradutor em trabalhar um conteúdo já autorizado e conhecido pelo público e que será, inevitavelmente, comparado com a sua tradução. Isto sem esquecer a responsabilidade em criar uma espécie de universo paralelo no qual o leitor da tradução pode experimentar sensações próximas ao que teria, lendo a obra em seu idioma original. Sobre essa posição diferenciada do tradutor, como leitor privilegiado do original da obra, Manguel comenta que:

> [A leitura também se dá pelo significado.] Traduzir é o ato supremo de compreensão. [Pois] o leitor que lê com o objetivo de traduzir empenha-se no "procedimento mais puro" de perguntas e respostas pelo qual aquela noção mais esquiva, o significado literário, é recolhida. Recolhida, mas jamais tornada explícita, porque na alquimia particular desse tipo de leitura, o significado é transformado imediatamente em outro equivalente. E o significado do [autor] progride de palavra em palavra, metamorfoseado de uma língua para outra. [...] Como todo leitor [o tradutor] também [lê] mediado por sua experiência. Para além do sentido literal e do significado literário, o texto que lemos adquire a projeção de nossa experiência, da sombra, por assim dizer, de quem somos. (MANGUEL, 1997, p. 298-299)

Esse posicionamento do tradutor como leitor diferenciado, atento, da qual trata Manguel, vai de encontro ao que diz Nord (2016) e Venuti (1995, 2019), cujas reflexões orientam nossa argumentação acerca de decisões e escolhas para alguns dos vários termos (re)criados na tradução da saga *Harry Potter*

Vale aqui o esclarecimento de que, por razões editoriais e de confidencialidade, as traduções dos primeiros livros sempre foram liberadas somente após a publicação dos originais em língua inglesa. Esse processo acabou por gerar lacunas inevitáveis, de meses, para leitores de outras línguas, o que não raro motivou *fandoms* a publicarem suas próprias traduções não oficiais. Por outro lado, os lançamentos dos últimos, bem como suas traduções, ocorreram simultaneamente em diversos países. Nessa operação, questões tradutórias costumam envolver referências culturais, enredos das narrativas, nomes de personagens e elementos do mundo mágico, resultantes muitas vezes da junção de palavras e/ou criações fonológicas realizadas pela autora. Por essa razão, as traduções da saga tornaram-se um desafio para os tradutores literários, exigindo destes praticamente o mesmo nível de criatividade de Rowling, além de desprendimento, experiência de leitura e raciocínio inventivo para hospedar as obras em suas línguas de chegada. Afinal, parafraseando Manguel (1997) e Saramago (1999), reside na tradução uma alquimia particular de leitura, um processo tão mágico quanto o próprio mundo de *Harry Potter*, no qual o texto original passa a ser outro sem deixar de ser ele mesmo, ao mesmo tempo em que passa a ser a projeção dos nossos sonhos, fantasias e expectativas.

Nesse sentido, as traduções da obra de Rowling são motivo para aplausos, mas também são alvos de críticas, por serem repletas de neologismos que vão desde os nomes de personagens até encantamentos, poções e um manual completo para entender *Quiddish* ou Quadribol, como ficou conhecido em português. Segundo Rodrigues (2018), o cha-

mado "vocabulário potteriano[1]", que vai de gírias e nomes próprios a objetos e expressões linguísticas representativos da cultura britânica e de idiomas como latim, grego, búlgaro e inglês arcaico, fascina os fãs e motiva a criação de *sites*, *blogs*, fóruns, glossários e listas terminológicas na internet, constituindo objeto de pesquisa de lexicólogos e tradutores.

Apesar das críticas à saga por seu lugar comum em muitos aspectos, Rowling cria uma história repleta de alusões a vocábulos e preceitos antigos, remetendo o leitor, com sutileza, à historicidade da língua inglesa. É desta perspectiva que discutimos aspectos culturais e a percepção gerada por alguns termos presentes na tradução[2] para o português brasileiro da obra *Harry Potter e a Pedra Filosofal (Harry Potter and the Philosopher's/Sorcerer's Stone* (ROWLING, 2000). Com efeito, ressaltamos que as nossas reflexões não desconsideram o trabalho do tradutor literário, e que valorizamos suas escolhas e decisões, lembrando Berman (2013, p. 25) quando afirma que "a tradução pode perfeitamente passar sem teoria, mas não sem pensamento".

Assim, portanto, e conforme anunciou Dumbledore, depois das escolhas do Chapéu Seletor e antes do início do banquete: "– Sejam bem-vindos! [...] – Sejam bem-vindos para um novo ano em Hogwarts! Antes de começarmos nosso banquete, eu gostaria de dizer umas palavrinhas: Pateta! Chorão! Destabocado! Beliscão! Obrigado" (ROWLING, 2000, p. 109). Estava dada a largada, para sete anos de aprendizados, desafios e aventuras para os alunos e professores de Hogwarts e para nós, leitores e fãs.

CAMINHOS TRADUTÓRIOS EM *HARRY POTTER*

De modo geral, podemos afirmar que toda produção textual, traduzida ou não, converge para um único fim: comunicação. Mediada pelo

1 Para mais curiosidades acerca dos termos, acesse: MuggleNet. https://www.mugglenet.com/2016/09/british-vs-american-english/>. Acesso em: abr. 2021.

2 A questão das edições nos EUA e UK terem títulos diferentes será discutida mais adiante no capítulo.

tradutor na condição de leitor diferenciado e considerando que suas experiências culturais, pessoais e de leitura definem seu percurso tradutório, reforça-se o fato de que o processo de tradução não ocorre de forma linear, nem tampouco é padronizado. Pelo contrário, este processo reverbera efeitos de sentido construídos através de escolhas e decisões de tradutores e revisores. Nas palavras de Manguel (1997, p. 20) "é o leitor que confere a um objeto, lugar ou acontecimento uma certa legibilidade possível (...) é o leitor que deve atribuir significado a um sistema de signos e depois decifrá-lo." E este primeiro leitor é justamente o tradutor. A partir deste contexto, nos valemos do funcionalismo de Christiane Nord (2016) e da agenda política defendida por Lawrence Venuti (1995) para mediar as reflexões que trazemos aqui.

Segundo a concepção funcionalista de Nord (2016), a tradução sofre a influência de fatores externos (contextuais) e internos (linguísticos), que atuam em conjunto para a construção de efeitos de sentido sobre o texto final e o leitor. Este é o caso d'*A Pedra Filosofal* e dos livros subsequentes da saga *Harry Potter*. Os neologismos criados por Lia Wyler, tradutora brasileira da saga, que (re)constroem o universo bruxo e conferem à obra de Rowling uma identidade única em língua portuguesa, impactam a narrativa e fazem do tradutor um agente, inegavelmente, visível no texto traduzido.

Mas, em se tratando do funcionalismo (NORD, 2016), não é apenas a figura do tradutor que recebe atenção. O leitor-final em prospecção, ou seja, à frente do processo tradutório, é o outro agente (in)diretamente ativo no processo tradutório, motivando as escolhas e a tomada de decisões por parte do tradutor. É o leitor final quem determina, por exemplo, decisões estilísticas que podem afetar a escolha de estruturas sintáticas e a orientação terminológica para a obra. Outros fatores dizem respeito também ao conteúdo e mecanismos de coesão, denotações e conotações, além da análise de pressuposições pragmáticas (culturais) e situacionais (contextuais), ou seja, o que o tradutor pressupõe que o leitor já saiba ou o que ele acredita ser importante ressaltar para este leitor.

Nesse contexto, escolhas lexicais são motivadas pela dinâmica existente entre fatores externos e internos com o propósito de "produzir um determinado efeito sobre o leitor" (NORD, 2016, p. 209). Estes efeitos direcionam a percepção da leitura sobre a obra, motivam a recriação do universo de *Harry Potter* para o português brasileiro e orientam, culturalmente, a terminologia que permeia a saga. Nessa perspectiva, Bakhtin (2006) sustenta a ideia de que o sujeito [autor/tradutor] é capaz de criar neologismos por serem elementos integrantes de um contexto discursivo sociocultural, político e ideológico, como o universo bruxo de Hogwarts.

De acordo com Nord (2016), o léxico é, portanto, um nível de descrição linguística carregado de intencionalidade, afinal a palavra sempre vem de alguém e se dirige para alguém, conforme Bakhtin (2006). Sendo assim, a intencionalidade se origina no contexto situacional da obra e revela suas significações internamente, isto é, através do modo como o ator/tradutor escreve, das escolhas que faz ao produzir seu texto. Por essa razão, a competência lexical envolve recursos fonológicos, morfossintáticos, semânticos, pragmáticos, padrões, ou regras de formação que enriquecem o conjunto lexical que pode ser utilizado e (re)criado pelo sujeito, de acordo com Nord (2016), Basílio (1987) e Ferraz (2008).

Foram justamente estas escolhas, que integram a narrativa de *A Pedra Filosofal* (e, por extensão de toda a saga), que conferiram visibilidade à Lia Wyler como tradutora, indo de encontro à agenda defendida por Venuti (1995, 2019). Pertencente aos estudos culturais, Venuti baseia-se na premissa de que o tradutor sempre faz a sua própria leitura e interpretação da obra, aproximando-se das reflexões de Manguel (1997) e Nord (2016), como resultado de suas leituras, suas relações com outros textos, situações pessoais de vida, percepções de mundo e até mesmo de outras obras que tenha traduzido.

A tradução é, portanto, uma produção ativa que se assemelha ao original ao mesmo tempo em que o transforma, pois a ela subjaz a in-

tervenção ativa do tradutor (VENUTI, 1995, 2019) e indiretamente ativa do leitor (NORD, 2016). Porém, em se tratando da realidade da tradução editorial, as interferências no processo tradutório são muitas. A premissa é, geralmente, a criação de um texto final leve, fluido e envolvente, que promova o conforto e a identificação quase que imediata do leitor com a obra, conforme observado por Wyler em entrevista para o *The Enemy* (2007), uma plataforma de *games*, tecnologia e esportes.

Nesse contexto, é necessário esclarecer dois conceitos, ou métodos de tradução, originalmente propostos pelo filósofo Friedrich Schleiermacher, em 1813 (HEIDERMANN, 2001). O primeiro considerava levar o leitor até o autor, isto é, provocar no leitor sensações de estranhamento e confronto com a cultura-fonte, a fim de que esse leitor soubesse que estava diante de uma tradução. O segundo método opunha-se ao primeiro, ou seja, desta vez era o autor quem deveria ir até o leitor. Este propósito era alcançado através de um texto sem estranhamentos ou qualquer outro obstáculo para a leitura, a fim de que o leitor não percebesse estar diante de um texto traduzido.

Posteriormente, na década de 90, estes métodos foram retomados por Venuti (2019) e denominados como 'estrangeirização' e 'domesticação'[1], respectivamente. A estrangeirização, defendida por Venuti, é o método que coloca tradutor e processo tradutório em evidência, uma vez que o leitor percebe facilmente termos e frases que não pertencem à língua de chegada. Entretanto, ao mesmo tempo em que ressalta características sócio-histórico-culturais da língua-fonte, a estrangeirização faz do texto final um terreno com algumas barreiras, estranhamentos e limitações para o leitor, no contexto de chegada. Por essa razão, o mercado editorial e a condição histórica do papel do tradutor, nos levam para o caminho oposto, isto é, para a domesticação, quando a tradução

1 Como referência ao conceito de "domesticação" podemos citar a discussão proposta por Cristina Bacchilega em "*Resituating The Arabian Nights*: Challenges and Promises of Translation" (2013, p. 143-188).

prioriza a língua de chegada e uma leitura naturalizada e fluída, como se a obra tivesse sido escrita originalmente na língua de chegada.

De acordo com Schleiermacher (1992; HEIDERMANN, 2001; VENUTI, 2019), a tradução domesticadora, como observamos na saga *Harry Potter*, busca a fluidez e a naturalidade do texto original em língua alvo. Este é geralmente o modelo esperado nas traduções de obras representativas da cultura anglo-saxã, evitando arcaísmos e privilegiando a norma padrão na escrita e na fala, ao invés de dialetos ou gírias, na língua de chegada. Assim, portanto, mesmo defendendo um método em detrimento do outro, Venuti (2019) afirma que 'domesticar' ou 'estrangeirizar' não deixam de ser processos éticos, por responderem aos contextos culturais vigentes na tradução, bem como suas alteridades. O cuidado que se deve ter é com a tradução de obras literárias culturalmente distantes do universo da língua de chegada. Este é o caso da literatura oriental traduzida para o ocidente e que pode sofrer apagamentos culturais ao perder esta alteridade, priorizando uma leitura sem estranhamentos em língua-alvo.

Este não parece ser o caso do processo tradutório em *A Pedra Filosofal*, visto que a tradutora consegue manter separadas as identidades da obra na cultura fonte e na cultura alvo e é nesse sentido que o universo bruxo, em português, parece se desenrolar de forma paralela ao original em língua inglesa. Logo, podemos dizer que a domesticação em Harry Potter funciona como uma 'escrita de resistência', conforme preconizado por Venuti (1995), na qual o tradutor consegue manter particularidades tais como: quadribol (*Quidditch*), Grifinória (*Gryffindor*), Sonserina (*Slytherin*), Rua dos Alfeneiros (*Privet Drive*), Perebas (*Scabbers*), Comensal da Morte (*Death Eater*), Bichento (*Crookshanks*) e Bicuço (*Buckbeak*), para citar alguns exemplos. Ousamos dizer que a criatividade de Wyler consegue aproximar o melhor dos dois mundos. Em outras palavras, a recriação destes, e de outros termos em português brasileiro, pode ser observada como estrangeirização, no sentido do estranhamento gerado sobre o leitor final. Por outro lado, esse também

pode ser um processo domesticador, considerando questões fonéticas e fonológicas e formação de palavras em língua portuguesa, a fim de podermos ler Harry Potter, com a mesma intensidade e curiosidade do leitor de língua inglesa.

CAMINHOS LITERÁRIOS EM *HARRY POTTER*

Nesse sentido, a narrativa de Rowling consegue manter atentos leitores de todas as idades, através de questionamentos e representações, conforme alguns preceitos sobre a literatura infanto-juvenil (COELHO, 2000). Assim, percebemos que a saga combina dois tipos de obras, isto é, uma que apresenta *questionamentos* sobre o mundo–procurando estimular [o leitor] para modificá-lo, em algum momento e a outra que *representa* o mundo–"procurando mostrar (ou denunciar) caminhos ou comportamentos a serem assumidos (ou evitados) para a realização de uma vida mais plena e justa" (*Ibid* p.150). Características essas evidenciadas pelas provações experimentadas por Harry e que o levam a inúmeros questionamentos sobre a natureza daquilo que vivencia; bem como a representação dos dois mundos encontrados–dos Trouxas e dos Bruxos, visto que Harry transita em ambos e tem a amarga missão de salvá-los da ameaça de Voldemort.

Para que possamos refletir um pouco mais sobre o "questionamento" do mundo proporcionado por uma obra e a "representação" do mesmo, podemos nos lembrar da primeira frase de *A Pedra Filosofal*, Capítulo 1, "O menino que sobreviveu": "O Sr. e a Sra. Dursley, da rua dos Alfeneiros, n. 4, se orgulhavam de dizer que eram perfeitamente normais, muito bem, obrigado" (ROWLING, 2000, p. 8). Esta declaração aponta não só para dois personagens que serão relevantes para a narrativa, mesmo sendo totalmente repulsivos, mas também para o lugar onde moram. Isso nos abre a discussão sobre o que é ser "perfeitamente normal, muito bem, obrigado", no contexto da obra.

Desta maneira, o leitor mais adulto, intrigado por tal sentença, pode vir a perceber que há algo de "estranho" aqui, pois não costumamos sair por aí dizendo que somos "perfeitamente normais", pois ninguém acreditaria em tamanho absurdo. Daí o fato de que Harry Potter, o menino que sobreviveu, tenha sua história apresentada a nós, leitores, pelo prisma de uma afirmação um tanto quanto perturbadora (mas que pode passar desapercebida para o público infantil), pois coloca a veracidade de uma condição humana imbuída da carga de uma pretensa autoassertividade e autoestima exageradas. Em outras palavras, uma falácia, principalmente em se tratando de uma sociedade sobrecarregada pela necessidade de expor uma autoimagem extremamente positiva (para os outros). Está colocada, subjetivamente, e sem percebermos, a ideia de fantasia e realidade discutida em toda a obra.

De início, os Dursleys, então, considerando-se dentro dos padrões de uma perfeita normalidade, fantasiosamente imposta pela autoimagem da classe média britânica, tentam esconder o fato de que são relacionados ao mundo bruxo através de Petúnia, cuja irmã, Lilian, é, além de bruxa (a irmã escolhida), mãe da criatura a ser deixada na porta de sua casa, o bebê que sobreviveu, Harry. Assim, a realidade literalmente bate ou é deixada à porta deles.

Neste momento da história, dois mundos são apresentados: por um lado, a "fantasia", criada por um inconsciente–culpado e preconceituoso -, ao se tentar esconder uma situação ou aquilo que se desejaria ser; enquanto no mundo bruxo ela é representada pela magia, por uma característica ilusória e sobrenatural. Por outro, a "realidade" representada pela negação dos Dursleys, em reconhecer o que são, e a presença "forçada" da criança que não pode ser negada e deve ser acolhida até completar 11 anos. Paradoxalmente, esta realidade também será manipulada para Harry, ao ter sua identidade escondida pelos tios e pela mentira que lhe é contada sobre a morte de seus pais. Somente as cartas de Hogwarts e Hagrid colocarão um fim à farsa.

A complexa situação enfrentada pelo protagonista [Harry] estaria, então, em consonância com a ideia de que

> o que hoje define a contemporaneidade de uma literatura é sua intenção de estimular a consciência crítica do leitor; levá-lo a desenvolver sua própria expressividade verbal ou sua criatividade latente; dinamizar sua capacidade de observação e reflexão em face do mundo que o rodeia; e torná-lo consciente da complexa realidade em transformação que é a sociedade, em que ele deve atuar quando chegar a sua vez de participar ativamente do processo em curso. (COELHO, 2000, p. 151)

Outra característica a ser considerada com relação à contemporaneidade da saga, de acordo com Coelho, é a "voz narradora" que se mostra cada vez mais consciente da presença do leitor, pois "mostra-se atenta ao seu possível leitor ou destinatário, revelando com isso não só o desejo de comunicação [...], mas também a consciência de que desse leitor/receptor depende, em última análise, do alcance da "mensagem"" (p. 153). Tal preocupação nos faz salientar a importância do "ato de contar" que se faz cada vez mais presente e consciente no corpo da narrativa. Isto ocorre pois "em função da crescente valorização que a nossa época dá à linguagem como fator essencial na formação da criança e dos jovens, a literatura contemporânea tem supervalorizado o ato de narrar–compreendido com o ato de criar através da palavra" (p. 153).

Uma peculiaridade temática da literatura infanto-juvenil atual, e que está atrelada aos pressupostos em *Harry Potter*, é o fato de que a "*exemplaridade* desaparece como intenção pedagógica [contudo, há] uma significativa lição de vida. [A] literatura inovadora propõe problemas a serem resolvidos, [estimula] a capacidade de compreensão dos fenômenos; [provoca] ideias novas ou uma atitude receptiva em relação às inovações que a vida cotidiana [propõe]" (COELHO, 2000, p. 154). Assim também faz Harry, que a cada livro é obrigado a agir, pensar e tomar decisões nunca cogitadas anteriormente. Esse herói contemporâ-

neo, mostra ao leitor que suas escolhas, crenças e metas que o colocam na vida de forma produtiva e que sua história, seus desafios são aqueles comuns a cada um de nós, em nossas realidades.

Esse fator remete a outra peculiaridade da literatura em questão: "a intenção de *realismo e verdade* se alterna com a atração pela *fantasia*, imaginário ou maravilhoso" (COELHO, 2000, p. 154). A essência da trajetória de Harry é representada pelo perigo iminente – Voldemort – que o conscientiza de sua vulnerabilidade. Aos poucos Harry compreende que o mundo dos bruxos, da fantasia e do maravilhoso, também está atrelado a forças que transcendem a realidade aparente e que cabe a ele trazer equilíbrio para esse mundo, ainda que isso custe sua própria vida. Reside aí a importância de *Harry Potter* para nossa era, visto que o pequeno bruxo é uma criança-herói, que aos poucos reconhece quem verdadeiramente é, sem perder sua humanidade. Harry se revela um menino como os outros, com dúvidas, medos e anseios, mas que precisa aprender a controlá-los e reconhecê-los, a fim de se tornar senhor de seu destino e cumpridor de sua missão, não só para si, mas também para seus pares.

Para Eagleton (2013), "os romances em *Harry Potter* apresentam uma distinção entre fantasia e realidade, mas eles também nos fazem questionar esta distinção. [...] Os livros mostram um mundo realista em que eventos extremamente improváveis acontecem. [...] Assim, a mistura de realismo e não-realismo é essencial [...]" (*Ibid*, p. 134).[1] Essencial a fim de que o leitor estabeleça as relações necessárias para interpretar ou reinterpretar sua própria realidade/experiência e para que a leitura se torne efetiva enquanto formadora de uma consciência crítica e percepção de mundo. A magia acontece de forma natural, numa sequência de acontecimentos que levam o herói a construir um mundo idealizado, mas próximo à nossa realidade.

1 *The Harry Potter novels thus make a distinction between fantasy and reality, but they also bring this distinction into question. [...]The books portray a realistic world in which grossly improbable events take place. [...] So the mixture of realism and non-realism is essential [...].*

Tendo o autor estabelecido o início de sua narrativa, tendo escolhido determinadas palavras e significados para atrair a atenção de seu leitor, conforme sua bagagem cultural, está dada a largada para um mundo de experiências e circunstâncias que criarão a experiência daquela leitura. Pois,

> Um escritor pode construir um texto de várias formas, escolhendo no estoque comum de palavras aquelas que pereçam expressar melhor a mensagem. Mas o leitor que recebe esse texto não está confinado a nenhuma interpretação. Embora [...], não sejam infinitas–são circunscritas por convenções de gramática e por limites impostos ao senso comum–as leituras de um texto não são rigidamente ditadas pelo próprio texto. (MANGUEL, 1997, p. 212)

Considerando, então, as escolhas feitas por um escritor para a construção de seu texto e, consequentemente, aquelas feitas pelo tradutor, seguimos aos termos escolhidos para a discussão proposta aqui.

O PROCESSO TRADUTÓRIO EM *HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL*

Repleta de sobrenomes com significados profundos, trocadilhos e referências culturais, além de piadas que fazem muito sentido no Reino Unido, mas que soam estranhas em outras línguas, as narrativas de *Harry Potter* constituem um enorme desafio para seus tradutores. Como em todo processo de tradução, seja editorial (obras literárias) ou de especialidade (textos técnicos), às vezes é possível manter o significado e até mesmo encontrar equivalentes próximos ao original para essas ocorrências na língua alvo; porém, outras ocorrências precisam ser modificadas e até recriadas de forma a manter a concepção original da autora e tornar a obra acessível e até mais coerente para os leitores. Consequentemente, neste processo, perdas, ganhos e alguns desencontros são inevitáveis e as escolhas finais nem sempre agradam a todos.

Aliás, escolhas tradutórias respondem não só ao enredo da obra que está sendo traduzida, mas também refletem muito da experiência pessoal de vida, de trabalho e de leitura do tradutor. Em *Harry Potter*, isso não é diferente.

Uma das questões de tradução que se coloca nesta e em outras obras de grande repercussão entre o público reside no fato de que, geralmente, a tradução do primeiro livro é feita sem que se tenha a dimensão da relação da narrativa entre os leitores finais que, eventualmente, se tornam fãs das sagas. É o que ocorre, por exemplo, com as obras *As Brumas de Avalon* (2008), *As Crônicas de Nárnia* (2009), *Jogos Vorazes* (2012), *Outlander* (2018), para citar alguns exemplos. Classificado no Brasil como literatura infanto-juvenil, isto é, para crianças com até 13 anos[1], a decisão da equipe editorial foi a de traduzir ou adaptar boa parte das referências culturais e nomes das personagens, para aproximar ao máximo o ambiente britânico do leitor brasileiro, num claro processo de domesticação (VENUTI, 2019). Em entrevista para o site *The Enemy*, Lia Wyler comenta que jamais teria traduzido o nome das casas de Hogwarts se soubesse que *A Pedra Filosofal* se transformaria em série, em razão das pós-criações da autora como o livro sobre quadribol no qual é mencionado o 'pomorim dourado', o pequeno pássaro com asas rotatórias utilizado no jogo antes de ser substituído pelo pomo de ouro. Este último, é a quarta menor bola do quadribol: uma esfera pequena dourada, com asas de prata e muito veloz, perseguida apenas pelos apanhadores do jogo, de acordo com as regras!

Processo similar se dá com a decisão de traduzir os nomes de batismo (*Katie Bell*–Cátia Bell; *Hannah Abbott*–Ana Abbott; *Oliver Wood*–Olívio Wood; *Sibyll Trelawney*–Sibila Trelawney) e manter os sobreno-

1 THACKER, em "*Playful Subversion*" (2005, p. 139-150), declara que "a linha tênue que separa as barreiras das audiências infantis e adultas também é evidente no fenômeno onipresente *Harry Potter* de J.K. Rowling [e que] a popularidade de Rowling para com o público adulto aponta para uma expressão do período pós-moderno".

The blurring of boundaries between the child and adult audiences is also evident in the phenomenon of the ubiquitous Harry Potter de J.K. Rowling [...]Rowling's popularity with adults points to an expression of the postmodern epoch.

mes conforme o original, tornando inteligíveis as referências culturais para os leitores. Porém, como Wyler faz questão de lembrar, são muitas as pessoas na editora que interferem na tradução e que não atentam para as tomadas de decisão do tradutor e seus glossários, provocando discrepâncias e a necessidade de correções terminológicas. É uma padronização necessária.

Por outro lado, a expressividade, a reflexão, a criatividade inerente à obra literária são aspectos que também devem ser contemplados no universo da tradução. Assim, no que diz respeito aos processos tradutórios que permeiam a saga, podemos dizer que auxiliam leitores de diversas culturas a compor a trajetória de Harry Potter e fazer uso dessas informações para avaliar suas próprias realidades e sociedades. De certa forma, as escolhas estilísticas e estruturais feitas por tradutores, seguindo o caminho pré-definido pelo autor, permitem que as sensações, emoções, e experiências de uma obra sejam recriadas e transmitidas para o público-alvo; afinal, mais do que contar uma história, a preocupação maior é normalmente a maneira como esta história será apresentada ao leitor.

REFLEXÕES SOBRE AS ESCOLHAS NO PROCESSO TRADUTÓRIO

Compreendendo, portanto, a tradução como processo construído social, histórico e culturalmente, entendemos o tradutor como um leitor diferenciado, crítico, não isento, cuja leitura é atenta, detalhista, pausada, a fim de apreender, o sentido, o estilo, a estética, a musicalidade, a alquimia do texto, nas palavras de Manguel (1997) e Saramago (1999). Essa é a maneira de o tradutor estabelecer uma relação tão próxima com a obra como se fosse ele mesmo o autor (ou coautor) desta, na língua de chegada. Isto ocorre pois,

> Quando lemos um texto em nossa própria língua, o próprio texto torna-se uma barreira. Podemos penetrá-lo

> na medida em que as palavras o permitem, abarcando todas as suas possíveis definições; [...] mas não podemos fugir do fato de que a língua é o limite do nosso universo. A tradução propõe uma espécie de universo paralelo, outro tempo e espaço no qual o texto revela outros significados extraordinários possíveis. No entanto, para esses significados não há palavras, uma vez que existem na terra intuitiva de ninguém entre a língua do original e do tradutor. (MANGUEL, 1997, p. 309)

Nesse sentido, o processo tradutório sofre a influência direta de condicionantes culturais e subjetivas que permeiam as escolhas lexicais, sintáticas, pragmáticas e discursivas do tradutor, de forma a tornar possível a existência de Hogwarts em português, como um mundo paralelo àquele previsto em língua inglesa, além da revelação desses significados extraordinários dos quais nos fala Manguel (1997), no imaginário e na realidade do leitor. Afinal como disse a própria Lia Wyler em entrevista para o site *The Enemy* (2007) "[...] sentar todos os dias diante de um livro e de um computador só é possível se o livro fizer você rir, chorar, lembrar, se enraivecer, enfim, se fizer você se emocionar".

Venuti[1] (1995, p. 18) ratifica essa questão comentando que "a viabilidade da tradução é dada por sua relação com as condicionantes culturais e sociais que atuam sobre sua produção e leitura". Por extensão, o teórico discute a questão da autoria em tradução e a consequente visibilidade do tradutor, algo que Lia Wyler conquistou inegavelmente com as traduções de *Harry Potter*. Em certa medida, os tradutores são (co)autores dos originais que traduzem, visto que cabe a eles–tradutores–expandir o alcance da obra, permitir seu (re)conhecimento por parte de novos leitores, garantir essa passagem alquímica entre as palavras. É como se Lia Wyler fosse a "autora brasileira" da saga. Curioso é o fato de que Wyler consegue sua visibilidade como tradutora domestican-

1 *the viability of a translation is established by its relationship to the cultural and social conditions under which it is produced and read.*

do e não estrangeirizando a obra. Sobre isso, Venuti (1995,2019) afirma que a tradução tem força para construir representações de culturas estrangeiras, adaptando-se a valores estéticos locais, que condicionam nossa experiência de leitura das obras traduzidas. Por extensão, Manguel (1997) afirma que as escolhas tradutórias se tornam uma experiência única, imediata e capaz de redefinir o mundo e tornar esse leitor mais perspicaz e sensível.

No contexto dessa lógica, Wyler não subverte o cânone local, ou qualquer conjunto de regras ou guias de estilo, a fim de alcançar visibilidade para si ou para sua tradução. Pelo contrário, sua visibilidade se dá justamente por adequar as particularidades do original de Rowling não só para o leitor e para a língua-alvo, mas também para grupos socialmente excluídos, como Hagrid e seu sotaque e Hermione Granger e sua ascendência de pais não bruxos. Por outro lado, essas escolhas podem também acarretar perdas de sentido, ou provocar reflexões acerca de significados velados sobre a terminologia da obra. É nesse sentido que encaminhamos nossas reflexões acerca de outras significações possíveis para alguns dos termos presentes na tradução, reiterando sempre o respeito pela experiência e decisões da tradutora.

PERCEPÇÕES SOBRE A TERMINOLOGIA

A necessidade de (re)criação de muitos dos termos idealizados por Rowling, para o universo da obra, funciona para ativar o imaginário do leitor na faixa etária prevista, visto que estrangeirizar poderia obter efeito contrário, o de afastamento desse leitor mais jovem da narrativa. Não raro, os que preferem ler *Harry Potter* ambientado em língua inglesa são conhecedores do idioma e encontram algum conforto com a leitura em língua inglesa. Por essa razão, não existe apagamento cultural na tradução em questão, consequência inerente à domesticação, em razão de esta ser uma obra fictícia, inspirada, mas não atrelada a lugares do mundo real. A recriação dos termos no português brasileiro

não apaga, mas realça, faz emergir as peculiaridades linguísticas da obra de Rowling.

Porém, isso não isenta o tradutor de questionamentos acerca de leituras alternativas possíveis para alguns termos integrantes da narrativa de *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Tratamos aqui de alguns termos selecionados aleatoriamente, mas que impactam a recriação do universo Potter para os leitores brasileiros, a saber: trouxas (*muggle*), nuque (*knut*), automexediço (*self-stirring*); caldeirão furado (*the leaky cauldron*). Apresentamos a seguir, algumas percepções sobre a construção desses termos para o inglês e o português brasileiro.

O primeiro termo que abordamos é um dos mais discutidos dentre as escolhas da autora e da tradutora, uma vez que designa os que não se enquadram no universo bruxo ou os que não têm sangue bruxo–os trouxas ou *muggles*[1]. Faz-se aqui a diferença com outro semanticamente próximo, '*muggle-born*' ou *'mudblood'*, mais ofensivo que o anterior e que serve para designar pessoas com habilidades mágicas, mas cujos pais são 'trouxas'.

Segundo a própria Rowling, *muggle* deriva de *mug*, termo que designa pessoas que podem ser facilmente enganadas. Para que a sonoridade fosse menos humilhante e mais suave, Rowling adicionou o sufixo '-gle'. Já Lia Wyler, na entrevista concedida ao site *The Enemy* (2007) afirma que a opção por 'trouxa' se deu por ser mais forte do que 'tolo' e menos grosseira do que 'otário', e que a sonoridade da consoante 'x' ajudaria a estabelecer um paralelo com o termo 'bruxo'. Dito isso, pensamos em como o termo se instaurou no imaginário do leitor brasileiro.

Na obra original, os não bruxos são sempre retratados como tolos, abobados, ignorantes sobre o mundo de magia que os cerca. Nesse sentido, 'trouxa' é quem se deixa enganar ou que é enganado e iludido com facilidade, porém o termo pode ser ainda sinônimo de 'fardo', algo

1 Para outras curiosidades sobre o significado da palavra '*muggle*', acesse: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1908200019.htm. Acesso em: nov. 2020.

difícil de se carregar, pensando em como Harry era, de fato, um fardo para os tios. Considerando que a primeira obra da série tende a determinar a padronização terminológica, através de glossários, para as publicações subsequentes, o termo repercute bastante entre os fãs.

O termo 'trouxa' foi incorporado ao vocabulário do leitor-fã possivelmente como ironia, algo mais pejorativo, sem que o leitor percebesse que ele mesmo se enquadra nesta categoria, por não ser bruxo. Outra possibilidade é a tentativa da autora de marcar pessoas que não seguem seus sonhos, que não admitem ser diferentes, que se recusam a ver o mundo mágico ao seu redor e que são carregadas de preconceitos, fraquezas, inseguranças.

Semanticamente falando, 'trouxa' é quem se deixa ludibriar, quem carrega os outros nas costas, e que por ser tão tolo, pode nem perceber o que lhe acontece à volta. Os Dursley, por exemplo, sabem que Harry é bruxo, pelo histórico dos pais, mas insistem em ignorar essa característica. Dentro do universo de Rowling, e partindo da percepção dos bruxos, 'trouxa' remete à falta de esperteza em perceber o que está diante dos olhos, à inaptidão para viver a magia e compreender feitiços e poções, e, por que não, ao desejo de querer ser um bruxo.

Culturalmente, porém, essa escolha pode instigar os leitores mais jovens a desdenhar de quem não tenha determinadas habilidades, neste caso, fora do universo ficcional. Para os fãs, que já internalizaram todo o universo de Hogwarts, qualquer conotação negativa do termo pode não fazer sentido, mas o termo traz consigo uma associação pejorativa e nada 'afetiva'. Em nossa cultura a palavra 'trouxa' acarreta e atribui uma sensação/atitude de menosprezo pelo outro, além de o colocar numa situação subjetiva na qual desenvolve credulidade e desatenção gratuitas. Caso Wyler tenha escolhido o termo por remeter ao mundo bruxo, e razão da sonoridade proporcionada pela consoante "x', como afirmado em entrevista, podemos considerar que este possa ser um entendimento remoto para o leitor comum, isto é, ao ler a palavra 'trouxa',

o leitor tende a associá-la primeiramente com uma carga semântica pejorativa, atribuída àquela parte da sociedade, na saga.

A mesma percepção envolve a expressão *a great muggle* ou 'trouxão', quando utilizada por Hagrid para se dirigir ao tio de Harry (ROWLING, 2000, p. 50). Essa escolha nos faz pensar sobre sentimentos implícitos quando verbalizada. No momento em que é empregada na história, Hagrid estava de certa forma salvando Harry de sua família trouxa e abusiva, daí a hostilidade com que se refere ao Sr. Dursley, colocando no termo 'trouxão' uma conotação exagerada e acusatória sobre a qualidade daquele que pretende impedir Harry de ser resgatado e colocado em seu lugar de direito, o mundo bruxo.

Outro termo selecionado é *Knut* (ROWLING, 2000, p. 58; 62), ou 'nuque' na tradução para o português, e que designa moedas de bronze. Esse termo designa a moeda de menor valor no sistema monetário do mundo da magia. Ao redor da borda de cada moeda tem-se uma sequência de números que se refere ao *goblin* que a cunhou. Diversos países para os quais a obra foi traduzida, segundo o site *Fandom*[1] mantiveram a grafia do termo traduzido próxima à do original; noutros o termo foi recriado e a grafia alterada, a exemplo de 'nuque', em português brasileiro.

Há que se considerar neste caso que *Harry Potter* é uma obra ficcional, de fantasia, o que exige do tradutor a (re)construção de termos sempre condicionados ao seu contexto de uso da obra, ou seja, entendemos que a terminologia determinada pela tradutora dependa muito da cognição do leitor para que faça sentido e seja crível. A construção semântica desses termos, portanto, só é válida no universo ficcional da obra e não precisam efetivamente determinar algo ligado ao mundo real ou a experiência real do leitor.

Por outro lado, 'nuque' pode, culturalmente, remeter a ideia de 'níquel' e tornar-se tão real quanto a moeda de *gringots*. Isto porque,

1 POTTER, Harry Wiki: /https://ha/rrypotter.fandom.com/wiki/Knut. Acesso em: abr. 2021.

no nosso sistema monetário há alguns anos, níquel era o material utilizado para moedas de pequeno valor, cerca de 50 centavos ou 1 cruzeiro, bastante similar ao valor da moeda no universo bruxo. Podemos inferir, portanto, que Wyler tenha criado um termo foneticamente próximo àquele empregado em língua inglesa, de forma a manter o significado previsto por Rowling. Assim, 'nuque' guardaria as mesmas características estilísticas de *knut*, facilitando a identificação do leitor brasileiro com a moeda, sem maiores estranhamentos com relação ao termo.

Nesse sentido, lembramos o que afirma Benveniste (1988, p. 27) sobre a linguagem: "[...] o poder fundador da linguagem, que instaura uma realidade imaginária, anima as coisas inertes, faz ver o que ainda não existe, traz de volta o que desapareceu", em outras palavras, torna crível e real o mundo da fantasia em *Harry Potter*. Essa questão nos faz refletir ainda sobre os termos "tradução técnica ou especializada" e "tradução literária". A relevância dessa questão reside diretamente no poder criativo da literatura e da própria tradução para fazer com que o termo *knut* pareça ter sido pensando, criado diretamente em língua portuguesa como 'nuque'. Nesse sentido, a divisão entre tradução técnica e literária persiste nos estudos da tradução, em alguns momentos, com finalidade meramente didática e para questões de mercado, visto que há muito de literatura na tradução técnica e muita técnica na tradução literária.

Um terceiro termo, *self-stirring* (ROWLING, 2000, p. 65; 71), traduzido por 'automexidiço', designa um caldeirão que mexe seu conteúdo sozinho. Vale ressaltar que na obra traduzida a palavra aparece grafada com 'i /mexi-', mas que no dicionário *on-line* de português contemporâneo, Dicio (2021), o termo aparece como a junção de 'mexer + diço', grafada com 'e/mexe-' e é classificada como adjetivo, trazendo o significado 'que amiúde se mexe, inquieto, movediço'. Em português, o sufixo '-iço', é verbal e derivacional determina diversas palavras como: movediço, quebradiço, corrediço, postiço, mestiço, para citar alguns exemplos. Esse sufixo motiva uma sonoridade leve, engraçada e adequada ao univer-

so de leitores previstos (15 a 29 anos), além de conferir uma qualidade a esse objeto mágico.

Podemos inferir ainda que a motivação da tradutora para 'mexidiço' esteja novamente relacionada com a sonoridade dos termos 'bruxo' e 'trouxa'. Contudo, é possível inferir ainda que o termo *self-stirring*, quando atrelado a um artefato, crie uma sensação de estranhamento e brincadeira no que se refere ao mundo mágico dos bruxos. O caldeirão que mistura poções sozinho e uma colher que gira magicamente formam uma imagem fascinante na mente do leitor, motivando a criação de um termo igualmente fantasioso e instigante à imaginação.

Vale lembrar que a imagem de uma colher que se mexe sozinha dentro de canecas, por exemplo, é uma constante em filmes que tratam de magia, como por exemplo em *Practical Magic* [Da magia à sedução], de 1999. Neste, a personagem de Sandra Bullock segura uma colherzinha para mexer uma xícara de café que passa a mexer sozinha quando a personagem sai do enquadramento.

Para o público adulto, e outros nichos de leitores não previstos, o termo criado por Wyler reitera o universo ficcional infanto-juvenil, brincalhão, criativo, de acordo com uma concepção de cultura que envolve conhecimento, ou seja, todas as formas que as pessoas têm em mente, seus modelos de perceber, de relacionar e interpretar sua existência, o que dizem e fazem. Todas essas condicionantes, segundo o antropólogo Ward Goodenough[1] (1964), são produtos ou coprodutos de um meio sociocultural.

Assim, portanto, a terminologia pertence tanto ao texto literário quanto ao de áreas especializadas de forma a designar um contexto de uso próprio e convergente para os termos. Por essa razão, pensar

1 *A society's culture consists of whatever it is one has to know or believe in order to operate in a manner acceptable to its members.... Culture Is not a material phenomenon; it does not consist of things, people, behavior, or emotions. It is rather an organization of these things. It is the forms of things that people have in mind, their models for perceiving, relating, and otherwise interpreting them* (GOODENOUGH, 1964, p.36).

em outra alternativa como, por exemplo, 'auto-mexível', uma vez que o que fora definido pela tradutora já havia sido internalizado pelos fãs, não se enquadra no universo da obra, podendo ainda remeter a outros termos como 'imexível', típico do cenário político brasileiro, afastando-se por completo da proposta de Rowling.

Outros termos interessantes criados pela autora são *Leaky Cauldron* que, na versão traduzida, é 'caldeirão furado' (ROWLING, 2000, p. 63). O termo *cauldron* segue uma tradução previsível em língua portuguesa brasileira, já o adjetivo *leaky* suscita algumas interpretações possíveis. Em *Harry Potter,* o termo designa um bar (um *pub* inglês), bastante popular e que também funciona como hospedaria para bruxos. O pub é a entrada para o Beco Diagonal e, indiretamente, a Travessa do Tranco.

Provavelmente a escolha pelo termo 'furado' se deu por ser um bar, local onde os frequentadores costumam jogar conversa fora ou bater papo furado. Neste caso, o leitor pode associar o nome do bar a um local alegre, agitado, o que não seria possível com escolhas semanticamente mais literais, tais como: 'vazante; vazador; pingante' que não são envolventes e nem tampouco seriam associados a reuniões festivas.

Por outro lado, *leaky* (aquilo que vaza/algo com vazamento) passa por um processo de adaptação, para que a composição do nome do artefato siga aquela da língua inglesa. Assim, aquilo que vaza por 'estar com um furo' ou 'furado', passa a ser resignificado através da forma verbal/adjetival 'furado'; diferentemente da forma na língua inglesa (que remete ao esgotamento de um líquido) ao invés de uma imperfeição no recipiente.

Um quinto termo utilizado pela tradutora é o *put-outer*, na tradução para o inglês norte-americano ou o *deluminator*, no original britânico e 'apagueiro' (ROWLING, 2000, p.13), na tradução para o português brasileiro. Esse objeto mágico, similar a um isqueiro, suga e depois devolve a luz em qualquer local e é utilizado pelos bruxos para escurecer as ruas e passar por elas sem serem vistos, quando estão na terra dos trouxas.

Neste caso, se optarmos pela letra, ou seja, pela literalidade, conseguimos algo como 'deluminador, desiluminador', de acordo com a versão britânica ou 'colocador para fora; retirador; apagador de luz, apagador de iluminação', pela versão norte-americana. E, mais uma vez, considerando o público previsto e as características da literatura fantástica, 'apagueiro' mostra-se como opção mais adequada ao manter o caráter lúdico da narrativa e a empatia com os leitores jovens. Além disso, o sufixo '-eiro' é bastante produtivo em língua portuguesa, sendo utilizado para formar adjetivos e substantivos, por derivação denominal, a exemplo de cinzeiro, camiseiro, roupeiro.

Assim, as demais opções poderiam dificultar uma identificação do leitor com o objeto, pois 'apagador' remete a sala de aula, enquanto 'desiluminador' como sugerem vários sites dedicados a *Harry Potter*, sugere algo negativo como desilusão, em razão do prefixo 'des-'. Por fim, 'retirador [de luz]' pode gerar ambiguidade ou não sintetizar a função do objeto que é a de sugar e devolver a luz. Em outras palavras, 'apagueiro' parece seguir o mesmo intento perceptível em língua inglesa, ou seja, um termo criado para designar um objeto mágico não existente anteriormente à escritura da saga. Neste caso, Wyler mantém uma linha de raciocínio interessante, atribuindo ao objeto sua característica mágica através de um termo inexistente na língua de chegada e exótico ao mesmo tempo.

A questão é que 'desiluminador' é um termo mais difícil de ser lido e pronunciado, além de incorporar o tom negativo que não se adequa à ideia da autora. Já 'apagueiro' tem uma sonoridade leve, fluída, é de fácil assimilação, desperta a curiosidade e cria proximidade do leitor com a narrativa e com um objeto tão inusitado para os não-bruxos.

Por fim, chegamos ao título da obra: *Philosopher's Stone,* no original britânico; *Sorcerer´s Stone,* na versão norte-americana e *Pedra Filosofal,* para o português brasileiro. Aqui vale um breve esclarecimento sobre a palavra 'título'. Do latim 'titulus', significa inscrição/marca. Lonardoni

(1999) relata que na antiguidade o termo designava uma etiqueta presa a uma extremidade de um bastão chamado *umbiculus* sobre o qual se enrolava a faixa de um papiro. Sua função era dispensar a leitura do papiro, pois trazia informações sobre o assunto ou a autoria da obra.

O termo pode designar ainda o que se põe no começo de um livro, capítulo, artigo e está associado à ideia de rótulo, letreiro, nome, designação, qualidade, predicado, objetivo, causa, intuito. Por essa razão, podemos considerá-los como fios condutores da leitura e elementos responsáveis pela construção narrativa. Por essa razão, a tradução do título de obras literárias é tão importante quanto em qualquer outra área de conhecimento, visto que é o primeiro elo entre o leitor e a narrativa. Entretanto, lembramos que tradutor não é o responsável pelos títulos de obras literárias. Essa tarefa é geralmente designada à equipe de marketing ou de revisores que, eventualmente, solicita ao tradutor algumas opções que podem nem ser consideradas.

No caso de *A Pedra Filosofal*, temos dois títulos para língua inglesa: *The Philosopher´s Stone*, na versão britânica original e *The Sorcerer´s Stone*[1], tradução para o inglês norte-americano. O sentido de *sorcerer* remete ainda a alguém com poderes mágicos e que é auxiliado por espíritos malignos, segundo o dicionário *Oxford online*. Esse mesmo caminho é indicado pelo *The free online dictionary* que adiciona ao termo a ideia de 'alguém que deseja controlar e usar forças mágicas' e que, na época medieval, descrevia o praticante de ciência ou quem tivesse um laboratório, razão pela qual o termo era empregado para descrever 'magia negra'. Provavelmente resida aí a associação equivocada, por parte do público, de que *Harry Potter* tratava-se de uma obra sobre magia negra. Nesse sentido, *A Pedra Filosofal* designa um legado alquímico e místico, além de ser uma opção mais bem recebida no primeiro livro da saga por um público infantil, cuja compra/escolha seria feita pelos pais, e por jovens

1 No caso da obra em questão, Dengate (2016) comenta que a escolha por *Sorcerer´s Stone* foi dada por Arthur Levine, editor norte-americano de Rowling, com a justificativa de que 'a pedra filosofal' poderia fazer alusão a algo muito aventureiro, ao estilo Indiana Jones, e mais esotérico do que a história é, de fato.

e adultos que também poderiam atribuir uma perspectiva mais aprazível e motivadora ao adquirir ou se interessar pelo mesmo.

Ao analisar, portanto, os significados dos termos acima procuramos salientar não só a produção cultural que envolve o processo tradutório, mas também como tais produções são pautadas em escolhas que colocam a obra original e a traduzida numa dimensão em que profissionais das letras percebam não só as múltiplas escolhas que um termo pode acarretar, mas o cuidado com que tais escolhas são feitas e a repercussão que darão para uma determinada obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

George Mounin, linguista, tradutor e semiótico francês, em sua obra *Les Belles Infidèles* (1955), ou as Belas Infiéis, nos apresenta uma pergunta desafiadora: é possível traduzir? O próprio Mounin responde que sim e que a tradução é cada vez mais necessária.

No caso das criações lexicais, dos neologismos semânticos (re) criados na saga *Harry Potter*, a tradução criativa, a exemplo da estética de Rowling, era mais do que necessária. A dinamicidade da linguagem da obra original precisava ser resgatada, a fim que o público leitor brasileiro pudesse ter a oportunidade de experimentar sensações 'quase' idênticas, para contrariar Mounin (1955) àquelas dos leitores de língua inglesa. Dizemos 'quase' pensando em uma afirmação de Eco (2007, p. 19) sobre o processo de negociação na prática tradutória que culmina no 'princípio de que não se pode ter tudo', ou seja, perdas e ganhos fazem parte da tradução em razão das diferenças linguísticas, culturais e contextuais entre a obra original de Rowling e a sua tradução.

Um tradutor traduz textos, enunciados proferidos em um contexto situacional específico, de onde adquirem sua significação (ECO, 2007). Nessa lógica, atribuímos significados às palavras e elas passam a revelar um mundo, repleto de poções, feitiços, objetos mágicos e aventuras. Destes significados associados às nossas experiências e expectativas

pessoais com a leitura, (re)criamos efeitos de sentido, ou seja, temos a possibilidade de (re)viver experiências, percepções e sensações (NORD, 2016; BRITO, 2020) que, nas palavras de Eco (2007, p.107) são "quase a mesma coisa" do que vivenciou o leitor da obra em seu original. É bom que se diga que isso não tem a ver com a qualidade do texto traduzido, mas sim com a criatividade, envolvimento e respeito do tradutor para com o autor, a obra e o leitor.

Exemplo disso é a incorporação de sufixos e a criação morfossintática e fonética dos termos da saga, como nos exemplos abordados e que demonstra como a linguagem literária é flexível e sensível à composição estética de variantes, elementos e regras da língua, utilizados na elaboração e composição de termos que se transformam de maneira funcional para criar universos ficcionais. Segundo Rónai (2012), os propósitos estéticos e comunicativos na obra traduzida, que motivam a recriação da linguagem literária de Rowling, descrevem um mundo distante da nossa realidade e que, por isso mesmo, é arrebatadoramente inteligente, divertido, criativo, envolvente e produtivo.

Rónai (2012, p. 24) comenta ainda que "o tradutor deve conhecer todas as minúcias semelhantes da língua de seu original a fim de captar, além do conteúdo estritamente lógico, o tom exato, os efeitos indiretos, as intenções ocultas do autor". Mas as escolhas e decisões têm um preço junto aos efeitos de sentido criados sobre o imaginário do leitor, visto que determinam sua relação com a obra, assim como as leituras que a obra pode suscitar e as relações possíveis entre a obra e a realidade não ficcional. Assim, ao traduzir criações lexicais para a língua de chegada, as decisões do tradutor o levam à produção de sentidos que encontram, na totalidade da obra traduzida, meios para representar o universo descrito pela obra, em seu original. Neste caso, como diz o autor (2012, p. 24), temos um tradutor "que sempre desconfia das armadilhas escondidas na etimologia do termo, na palavra polissêmica, dos falsos cognatos, dos neologismos criados pelo autor". É nesse contexto, inclu-

sive, que o tradutor se torna uma figura visível (VENUTI, 2019) e central (NORD, 2016) no processo tradutório.

Fato é que, a literariedade do texto (BRITTO, 2020), isto é, a combinação do seu valor estético, os termos e seus significados, a teia de neologismos e o estilo da narrativa e das personagens, presente na obra original, reproduzem no leitor brasileiro, através da tradução, efeito estético análogo ao original. Essas criações encontram na tradução literária um campo privilegiado para os termos do mundo mágico da escola de Hogwarts. Em contexto, essas sensações proporcionam uma experiência de leitura com tal nível de envolvimento e sedução que, ao final de *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, o leitor se vê completamente tomado pela narrativa e aventuras do pequeno bruxo. É como se fizesse parte daquele universo originalmente criado por Rowling e de repente estivesse, ele mesmo, leitor, aguardando uma carta de Hogwarts.

É inevitável, portanto, que a percepção do leitor, para além do léxico e da sintaxe, promova reflexões acerca de aspectos políticos, sociais, religiosos, de relacionamentos, por exemplo, e construa uma narrativa própria que não só conquista o imaginário coletivo, mas também o envolve no mundo ficcional. Questionada em entrevista para o site *The Enemy* (2007) sobre se iria reler todo o volume de uma das obras traduzidas ou se aguardaria até o lançamento do próximo, Wyler responde que "a curtição é o *durante*–o durante é que dá colorido à vida de um tradutor". Talvez ela estivesse pensando no que diz Saramago (1999, p. 320) quando este afirma que a tradução é "uma passagem alquímica em que o que é precisa se transformar noutra coisa, para continuar a ser o que havia sido".

Em se tratando de *Harry Potter*, temos, portanto, uma história instigante que se desenvolve de forma intrincada, uma vez que Rowling desvenda seus mistérios paulatinamente, proporcionando uma narrativa que vai se tornando cada vez mais complexa não só em termos estruturais, mas com um conteúdo que acompanha o desenvolvimento

de nosso herói e leva o leitor–da infância à maturidade–pelo mesmo caminho (COELHO, 2000). Por sua natureza complexa e abrangente, a saga também nos possibilita um leque de discussões interdisciplinares–que vão das ciências humanas e sociais às exatas–fazendo com que a obra seja apreciada em várias esferas acadêmicas e bem como de leitores comuns. Pois, "o escritor [é] um fazedor de imagens, criador de signos, mas esses signos e mensagens precisam de um mago que os [decifre], que [reconheça] seu significado, que lhes [dê] voz. Escrever [exige] um leitor" (MANGEL, 1997, p. 207).

É o que acontece na saga. Essa transformação nos abre as portas para o mundo de *Harry Potter* e nos convida a chegar à Plataforma 9 ¾, entrar no expresso de Hogwarts, comer alguns sapos de chocolate e tortinhas de abóbora e embarcar numa das sagas mais deliciosas de todos os tempos.

REFERÊNCIAS

BACCHILEGA, Cristina. Resituating *The Arabian Nights*: Challenges and Promises of Translation. *In*: BACCHILEGA, Cristina. **Fairy Tales Transformed?** Twenty-First Century Adaptations & the Politics of Wonder. Detroit: Wayne State University Press, 2013. p. 143-188.

BASÍLIO, Margarida. **Teoria Lexical**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Florianópolis: Copiart/PGET-UFSC, 2013.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literári**a. 3ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

BUTLER, Catherine. Modern Children's Fantasy. *In*: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah. (Eds.) **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**. Cambridge: CUP, 2013. p. 224-235.

COELHO, Nelly N. **Literatura Infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

Da Magia à Sedução. Direção: Griffin Dunne. Estados Unidos: Village Roadshow Business, 1999. 1 DVD (103 min.).

DENGATE, Eleanor Harrison. **"Harry Potter" Books**: British vs. American English. 2 de setembro de 2016. Disponível em: https://www.mugglenet.com/2016/09/british-vs-american-english/. Acesso em: abr. 2021.

EAGLETON, Terry. **How to Read Literature**. New Haven: Yale University Press, 2013.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa:** experiências de tradução. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.

FERRAZ, Aderlande Pereira. Neologismos no português brasileiro contemporâneo: aplicação ao ensino de português para estrangeiros. *In*: **Colóquio Diálogos com a Lusofonia:** um encontro na Polônia**.** Varsóvia, 2008. Akta Konferencji. Varsóvia: Universidade de Varsóvia, Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2008. p. 114-132.

GOODENOUGH, Ward. Rethinking "status" and "role": Toward a general model of the cultural organization of social relationships. *In*: BANTON, M. (Ed.). **The relevance of models for social anthropology.** London: Tavistock, 1964. p. 1-24.

HALLET, Cynthia J. Introduction. *In*: HALLET, Cynthia J.; HUEY, Peggy. J. (Eds.) **J.K. Rowling *Harry Potter***. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p.1-7.

HEIDERMANN, Werner. (Org.) **Antologia Bilíngue:** Clássicos da Teoria da Tradução. Vol.1, Alemão-Português. NUT-Núcleo de Tradução, UFSC, 2001.

HUMBLE, Nicola. The reader of popular fiction. *In*: GLOVER, David; MCCRACKEN, Scott. **The Cambridge Companion to Popular Fiction**. Cambridge: CUP, 2012. p. 86-102.

INGLETON, Pamela. "Neither Can Live while the Other Survives": *Harry Potter* and the Extratextual (After)life of J.K. Rowling. *In*: HALLET, Cynthia J.; HUEY,

Peggy. J. (Eds.) **J.K. Rowling *Harry Potter***. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 175-193.

JAMES, Edward. Tolkien, Lewis and the explosion of genre fantasy. *In*: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah. (Eds.) **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**. Cambridge: CUP, 2013. p. 62- 78.

LONARDONI, Marines. Aconteceu, virou manchete – um estudo dos vetores de manchetes jornalísticas. *In*: VASCONCELLOS, Silvia Inês C.C. de. (Org.). **Os discursos jornalísticos.** Itajaí: Editora da Univali; Maringá: Eduem, 1999.

MANGUEL, Alberto. **Uma História da Leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MEXIDIÇO. **Dicio – dicionário on-line de português contemporâneo**. Disponível em: https://www.dicio.com.br/sobre.html. Acesso em: maio 2021.

MOUNIN, Georges. **Les Belles Infidèles**. Paris: Cahiers du Sud, 1995.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução:** bases teóricas, métodos e aplicação didática. Tradução e adaptação de Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

RODRIGUES, Tiago Pereira. **Uma análise das criações lexicais mais frequentes na tradução da série Harry Potter para o português brasileiro**. 171p. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2018.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores.** 7ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

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

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarotte II**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. On the different methods of translating. *In*: LEFEVERE, A. *et al*. **Translation/ History/ Culture:** a Sourcebook. Tradução de Andre Lefevere. London and New York: Routledge, 1992.

SORCERER. ***In*: Oxford Dictionary**. Disponível em: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/. Acesso em: abr. 2021.

THACKER, Debora C. & WEBB, Jean. **Introducing Children's Literature**: from romanticism to postmodernism. Londres: Routledge, 2005.

THACKER, Debora C. Playful Subversion. *In*: THACKER, Debora C.; WEBB, Jean. **Introducing Children's Literature**: from romanticism to postmodernism. Londres: Routledge, 2005. p. 139-150.

WYLER, Lia. Entrevista concedida ao site The Enemy. Disponível em: https://www.theenemy.com.br/games/omelete-entrevista-lia-wyler-a-tradutora-de-harry-potter . em 22/02/2007. Acesso em: set. 2021.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility.** A history of translation. London; New York: Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**: por uma ética da diferença. Tradução: Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Vilellam, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo com revisão técnica de Stella Tagnin. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

HARRY POTTER, *WIZARDING WORLD* E A NARRATIVA TRANSMIDIA

Marcia Regina Becker

INTRODUÇÃO

A saga *Harry Potter*, da escocesa J. K. Rowling, composta por sete livros publicados de 1997 a 2007 constitui-se, sem dúvida, num sucesso ímpar na área editorial, e traz consigo uma legião devota de fãs. Mas, mesmo sendo o núcleo de cristalização de toda a franquia que dali se originou, foram esses fãs que em grande medida fizeram com que esse sucesso se espalhasse por diversas mídias: o *fandom* (reino dos fãs, o fã-clube) de *Harry Potter* – os *Potterheads* – é uma dedicada e atuante comunidade global.

Segundo o site da franquia[1] – *Wizarding World* – que pode ser considerada uma das de maior sucesso na história midiática recente, vinte anos após o lançamento do primeiro e mais vendido livro da série (*Harry Potter e a Pedra Filosofal*) – especificamente numa edição de 1º de fevereiro de 2018 publicada no então ativo *Pottermore* – haviam sido vendidos mais de 500 milhões de unidades ao redor do mundo, em 80 línguas diferentes, o que na época, equivaleria aproximadamente a dizer que um

1 Franquia, segundo Jenkins (2009a, p.381) é a "operação coordenada para imprimir uma marca e um mercado a um conteúdo ficcional, no contexto dos conglomerados de mídia."

a cada 15 habitantes do planeta possuía um livro relacionado ao bruxo (WW1, 2018).[1]

A partir dos livros impressos, uma gama bastante diversificada de produtos midiáticos tem aparecido. É uma característica das últimas décadas esse fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia – o fenômeno da convergência: "as velhas e as novas mídias colidem, onde a mídia corporativa e a mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis" (JENKINS, 2009a, p. 29).

O objetivo deste capítulo é mostrar um pouco desta rede que se desenvolve continuamente em torno da saga original de Rowling, e que se tem chamado de narrativa transmídia, "uma nova estética que surgiu em resposta à convergência das mídias – uma estética que faz novas exigências aos consumidores e depende da participação ativa de comunidades de conhecimento" (*Ibid*, p. 49). Jenkins servirá como base teórica para essa discussão, com o detalhamento do universo transmidiático em/de *Harry Potter* através de princípios construídos em torno da teoria. Também serão abordados detalhes de alguns desses produtos midiáticos que contam com a participação ativa do *fandom* potteriano, incluindo a extensão fílmica ligada ao livro *Animais Fantásticos e Onde Habitam* (ROWLING, 2017), publicado por Rowling em 2001 sob o pseudônimo de Newt Scamander, que vem a ser o "magizoologista" protagonista dos três filmes até agora lançados pela Warner, de uma série de cinco programados.

A CULTURA DA CONVERGÊNCIA NO UNIVERSO POTTERIANO

Quando se fala em "cultura da convergência", o teórico que vem à mente é Henry Jenkins. Desde o início deste milênio, ele tem trazido à discussão um volume considerável e rico de material teórico e prá-

1 Levou-se em consideração nesse total os sete livros da série, na forma impressa e de e-book, mais os três volumes que os acompanhavam então: *Quadribol através dos Séculos*, *Os Contos de Beedle, o Bardo*, e *Animais Fantásticos e Onde Habitam*,–na forma impressa e de e-book.

tico, base para inúmeros outros estudos em andamento. Em "Cultura da Convergência", seu livro de 2006, ele apresenta três conceitos básicos que nós, já na terceira década do milênio, vivenciamos como algo praticamente parte de nosso dia a dia: *a convergência dos meios de comunicação*, isto é o fluxo de conteúdos através das múltiplas plataformas de mídia, *a cultura participativa*, que salienta a participação ativa dos consumidores de mídia, e que faz com que haja circulação desses conteúdos, e *a inteligência coletiva*, que ele argumenta seja o resultado do incentivo coletivo para que conversemos sobre o que consumimos – inclusive a mídia, considerando que a quantidade de informações a que estamos sujeitos impossibilita que guardemos todas elas na nossa memória (JENKINS, 2009a).

Jenkins havia já elaborado a ideia de narrativa transmídia em 2003, mas desenvolveu-a com a obra de 2006. Para ele,

> uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal da narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, revista e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado em atrações como um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida através de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo. (JENKINS, 2009a, p. 138)

A Figura 1 explicita visualmente este conceito. Nela, fica claro o papel das diversas mídias que interagem e colaboram entre si, cada

uma de sua forma, com o novo texto, para formar o universo transmidiático em questão.

FIGURA 1- A FORMAÇÃO DO UNIVERSO TRANSMIDIÁTICO

FONTE: BENOLIVEIRA (2010)

Pratten (2015, p. 2), por outro lado, enfatiza que os conceitos tradicionais, se é que esse termo se aplica a um fenômeno tão recente, descrevem a produção do conteúdo, o "como" ocorre a narrativa transmídia, mas não enfatizam o seu consumo, a participação da audiência, o "porquê". Neste sentido, sua definição tenta posicionar o público consumidor como central: "... a narrativa transmídia poderia ser descrita como: levar o público numa viagem emocional que ocorre de momento a momento".[1] O autor enfatiza ainda a diferença crucial entre narrativa transmídia e narrativa multiplataforma, sendo a primeira "a tentativa de criar sinergia entre o conteúdo e um foco na experiência emocional, participativa do público"[2] (*Ibid*, p. 3). Isso nos leva novamente à segunda das três características de Jenkins, isto é, a cultura participativa, como fulcral na narrativa.

1 *taking the audience on an emotional journey that goes from moment-to-moment.*

2 *...the attempt to create synergy between the content and a focus on an emotional, participatory experience for the audience.*

Estas colocações nos fazem visualizar diretamente diversas franquias atualmente, mas a de *Harry Potter* salta aos nossos olhos. Inácio (2020) deixa isso claro:

> Sete livros, oito adaptações para filme, exposições itinerantes, espetáculos de teatro, jogos de consola [video-games], plataformas online, aplicações móveis e muitas, muitas comunidades de fãs espalhadas pelo mundo depois, "Harry Potter" é um fenómeno avaliado, à data de junho de 2020, em 25 mil milhões [bilhões] de dólares." (INÁCIO, 2020, p. 2)

O site oficial da franquia – *Wizarding World* – traz um diagrama com uma linha do tempo e as inovações digitais (*Digital Innovations*) que se somaram aos originais sete livros (WW2, 2019). Outros paratextos ligados ao universo são também mencionados, como, por exemplo, a abertura de parques temáticos, além do desenvolvimento de outras tecnologias como elementos comparativos (como o lançamento do primeiro *Iphone*), mas a ênfase é dada ao universo potteriano digital, agora ampliado com *Animais Fantásticos*:

> ... aqui está uma retrospectiva de como a magia de *Harry Potter* e os *Animais Fantásticos* foi trazida à vida com a tecnologia, enquanto olhamos para o futuro. [...] Embora tenha sido atribuído aos livros tornar a literatura infantil popular novamente (conhecido coloquialmente como "o efeito Harry Potter"), não demorou muito para que as histórias começassem a ser discutidas e dissecadas em uma era digital florescente. Embora os livros reinassem supremos, a relação do Wizarding World com a tecnologia–tanto em como os fãs a usam para se unir em seu amor pelo Wizarding World, quanto em como novas criações, de jogos a dispositivos, têm sido usadas

> para inovar e contar novas histórias–começou a andar de mãos dadas também.[1] (WW2, 2019, n.p.)

Mesmo tendo *Animais Fantásticos* ganho *status* quase que similar ao da saga original, esta continua sendo a nave mãe – *mother ship* – termo que, segundo Jenkins (2009b, n.p.) designa "o trabalho primário que ancora a franquia".[2]

Melle e Pardo (2016, p.172) trazem em seu trabalho quadro bastante completo do universo transmídia de *Harry Potter* e suas extensões, assim como uma cronologia, ano a ano, a partir de 1997, com o lançamento de *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, quando apareceram os primeiros eventos não oficiais e sites de fãs, até o início de 2017, com a reedição aumentada de *Animais Fantásticos* (*Ibid*, p. 173-176). São 20 anos de cobertura, em que se pode verificar o aumento do movimento transmídia a partir do ano de 2001, com o lançamento do primeiro filme pela Warner Bros: *Harry Potter e a Pedra Filosofal.*

Os sete princípios da narrativa transmídia em *Harry Potter*

Jenkins (2009b, 2010) propôs sete princípios da narrativa transmídia, cujas bases de interesse estão engajadas com a comunidade formada pelos fãs no mundo transmidiático. Eles são: potencial de compartilha-

1 *…here's a look back at how the magic of Harry Potter and Fantastic Beasts has been brought to life with technology, while taking a gaze into the future. […] While the books were attributed to making children's literature popular again (known colloquially as 'the Harry Potter effect') it wasn't long before the stories began to be discussed and dissected in a blossoming digital age. While the books reigned supreme, the Wizarding World's relationship with technology – both in how the fans use it to unite in their love of the Wizarding World, and how new creations, from games to gadgets, have been used to innovate and tell new stories – began to walk hand in hand too.*

Na tradução deste excerto, o nome da franquia foi mantido em língua inglesa. Não há, inteligentemente, nenhuma marcação no original para delimitar o nome da franquia com o "mundo mágico" que a saga evoca, e preferiu-se aqui, deixar as palavras no original em inglês.

2 *the primary work which anchors the franchise.*

mento x profundidade, continuidade x multiplicidade, imersão x extração, construção de universos, serialidade, subjetividade, performance.[1]

Potencial de compartilhamento, como o próprio nome indica, tem a ver com a facilidade e motivação que faz com que o conteúdo circule em diversas mídias, ao passo que a profundidade – ou a capacidade de ir a fundo (do inglês *drill* – perfurar), constitui-se em explorar em profundidade as extensões narrativas que se apresentam. Por continuidade entende-se a consistência do universo narrativo, isto é, se um fã explorá-lo em profundidade, não poderá haver "furos" na história, o que, dependendo do universo em questão, como o de *Harry Potter*, não é algo simples ou fácil. A multiplicidade, a dimensão que se contrapõe à continuidade, se refere a recontagens de histórias alternativas ou em universos paralelos, o que para os fãs significa uma perspectiva revigorada e nova ao que já lhes é familiar. O terceiro par, imersão x extração, tem relação com experiências cotidianas: na imersão, há a imersão propriamente dita do fã (ou consumidor) no universo da franquia, por exemplo, através da ida a parques temáticos, e a extração quando o universo é que é trazido para o dia a dia do fã, através de consumo de materiais que o façam dele lembrar, como roupas ou objetos de decoração.

Até esse ponto, consegue-se já verificar que os princípios se aplicam quase que didaticamente ao universo potteriano. O potencial de compartilhamento é alto por conta do imenso *fandom*, que é capaz de analisar em profundidade a narrativa – e o faz com frequência. Esse mesmo *fandom* é capaz de esmiuçar detalhes relativos às histórias, e, salvo algumas alardeadas e pouco expressivas exceções, há consistência inclusive na multiplicidade de histórias alternativas que cercam a saga, como por exemplo, *Animais Fantásticos*. A *fanfiction* produzida tendo como fonte inspiradora a saga é também um exemplo desta multiplicidade. Com relação à vinda do universo para a experiência cotidiana

1 *Spreadability vs. drillability, continuity vs. multiplicity, immersion vs. extraction, world building, seriality, performance.*

Foram utilizados os termos traduzidos por Gruszynski e Sanseverino (2016) e Sanseverino (2016). Note-se que os quatro primeiros desses princípios aparecem notados em duplas com sinal de "x" entre eles, o que não significa que estão em oposição, mas sim como se fossem eixos perpendiculares num gráfico.

dos fãs (imersão), isso é altamente por eles desejado, e se não é possível a visita aos parques temáticos já existentes por fatores diversos, o consumo de memorabília potteriana (extração) é visivelmente elevado: qual fã não gostaria de ostentar a camiseta de sua "casa" em Hogwarts, por exemplo?

A construção ou criação de universos ficcionais também a partir de extensões da narrativa transmídia é algo bastante claro na narrativa potteriana. Temos o universo bruxo, do qual o fã-consumidor quer fazer parte, e o universo das pessoas normais – o universo trouxa[1] – que convivem em relativa paz, considerando que o universo trouxa desconhece a existência do outro.

Então, "esta busca dos bruxos de se manterem escondidos dos trouxas, permite que os fãs da série possam imaginar que é possível que o universo de Harry Potter seja real" (GRUSZYNSKI; SANSEVERINO, 2016, p. 13). O *Wizarding World* instiga o *fandom* a interagir com o universo mágico quando, por exemplo, convida os fãs a participarem do primeiro dia de aula em Hogwarts – a escola fictícia, por enquanto – que acontece no início de setembro. E não é, então, apenas questão geográfica em termos meramente espaciais, pois Jenkins argumenta que: "a construção do mundo também depende da geografia cultural – nosso senso dos povos, suas normas e rituais, suas roupas e falas, suas experiências cotidianas, que muitas vezes também é o prazer de ler uma narrativa de fantasia ou ficção científica"[2] (JENKINS, 2010, n.p.).

A serialidade ocorre quando uma narrativa mais longa é quebrada em capítulos, episódios ou outra forma, e que são satisfatórios individualmente, mas que nos incitam a voltar para experimentar mais. No caso de *Harry Potter*, têm-se sete histórias individuais – os sete livros da série – que constroem a saga, cada uma relativamente independente, e que

1 Trouxa é a palavra escolhida para a tradução em língua portuguesa de *muggle*, utilizada em inglês.

2 *world building also depends on cultural geography–our sense of the peoples, their norms and rituals, their dress and speech, their everyday experiences, which is also often the pleasure of reading a fantasy or science fiction narrative.*

fazem parte do arco da história trazendo detalhes que auxiliam o desenvolvimento e a fruição do todo.

O princípio da subjetividade busca olhar os mesmos eventos através de diversos pontos de vista – tipicamente de personagens secundários, que expressam seus pontos de vista em outras plataformas. É o caso também de analisarmos os três outros livros que compõem, inicial e paralelamente, o arco da história – *Quadribol através dos Séculos*, *Os Contos de Beedle, o Bardo*, e *Animais Fantásticos e Onde Habitam*, que ganham importância e vida própria, e no caso do último, que gera novos produtos – o roteiro do filme, por exemplo, vendido impresso e em que já se define o encaminhamento para uma serialidade própria para a mídia do cinema. O próprio site *Wizarding World* traz histórias adicionais produzidas por Rowling na maioria das vezes para o site antecessor, o *Pottermore*, que enriquecem a narrativa ao trazer novos detalhes para o consumo dos fãs. E existem ainda as construções de narrativa que desenvolvem muitos dos "fatos" da saga apresentada nas mídias relacionadas aos *fandoms*, e da própria *fanfiction*, que é riquíssima em relação ao universo potteriano.

O último dos sete princípios postulados por Jenkins é o da performance, que se refere à habilidade ou extensão com que os fãs contribuem para o mundo da narrativa, em qualquer plataforma. Além de exemplificar o princípio da multiplicidade, e até o da subjetividade, a *fanfiction* aqui também se encaixa muito bem. Por essa razão, esse fenômeno será posteriormente apresentado com mais detalhes.

DE *POTTERMORE* A *WIZARDING WORLD*

Em 23 de junho de 2011 aconteceu um pronunciamento de J. K. Rowling sobre a criação da plataforma *Pottermore* (FIGURA 2), que buscava claramente alimentar o *fandom*, que desde a publicação do último livro em 2007 estava se ressentindo da ausência de material "oficial" sobre a saga. Seria *Pottermore* apenas um novo site? Verificou-se, com o tempo, que iria bem mais além.

FIGURA 2 - LOGO DO *POTTERMORE*

FONTE: HARRYPOTTER. FANDOM (2020)

Jenkins, que mantém até hoje um ativo blog, no dia seguinte ao pronunciamento fez o seguinte post: "Este pode ser o projeto transmídia mais visível até hoje–afinal, *Harry Potter* é uma grande franquia de mídia como provavelmente veremos em breve"[1] (JENKINS, 2011, n.p.). E temos, sem dúvida, visto...

Jenkins não considerava, até aquele momento, que *Harry Potter* fosse um projeto transmidiático ("Relativamente pouco da mídia oficial de *Harry Potter* produzida até agora foi transmídia no sentido que uso o termo" [2](*Id.*)). Porém, o anúncio do surgimento de *Pottermore* foi, para o autor, uma mudança de rumo:

> Tenho sugerido recentemente que podemos identificar projetos transmídia por meio da combinação de dois fatores–intertextualidade radical (isto é, o complexo entrelaçamento de textos por meio da troca de informações relacionadas à história) e multimodalidade (isto é, a mistura de diferentes mídias e suas possibilidades no desen-

1 *This may be the most highly visible transmedia project to date — after all,* Harry Potter *is as big a media franchise as we are likely to see anytime soon.*

2 *Relatively little of the official Harry Potter media produced to date has been transmedia in the sense that I use the term.*

> rolar da história). Pottermore funciona em ambos os níveis. [1] (*Id*)

Era no *Pottermore* que se conseguiam os livros no formato eletrônico – audiobooks e e-books, naquele momento indisponíveis até para gigantes como a Amazon, e na plataforma eram distribuídos conteúdos adicionais relacionados à saga. No início, houve uma limitação no número de usuários para um milhão, quantidade ínfima comparada ao tamanho do *fandom*, mas já em 2012 – ano em que efetivamente o site foi aberto ao público – o acesso ficou liberado mediante um registro. Campos (2017) pontua que o *Pottermore* funcionava como uma verdadeira rede social para os fãs.

No ano de 2015, o site sofreu uma remodelação, e em 2016 foi lançado o canal snapchat *Wizarding World*. Em 12 de março de 2018, originalmente no *Pottermore*, foi veiculada a notícia que o *Wizarding World* tinha um novo logotipo e *Pottermore* um novo visual (FIGURA 3). O detalhamento da logomarca é bastante impactante, e já aponta para uma nova extensão, ou mesmo franquia, no universo mágico – *Animais Fantásticos*:

FIGURA 3 - LOGO DO *WIZARDING WORLD*

FONTE: WW3 (2018)

1 *I've been suggesting lately that we might identify transmedia projects through the combination of two factors–radical intertextuality (that is, the complex interweaving of texts through the exchange of story-related information) and multimodality (that is, the mixing of different media and their affordances in the unfolding of the story). Pottermore works at both levels.*

> O novo logotipo do Mundo Mágico é um livro aberto, refletindo suas origens literárias, e contém elementos emblemáticos dos personagens amados de Harry Potter e Animais Fantásticos. Fãs astutos irão notar instantaneamente o icônico relâmpago [mais aparente na letra W], bem como um aceno sutil para criaturas mágicas, embutido no logotipo [mais aparente na letra O]. Além disso, as "páginas" abertas do livro são, na verdade, varinhas, cada uma pertencendo a um dos lendários bruxos ou bruxas das duas franquias. A ordem das varinhas também é simbólica: refletindo a evolução dos filmes, elas começam com aquelas escolhidas para os personagens de Harry Potter, seguidas por personagens-chave de Animais Fantásticos. Da esquerda para a direita, elas são as varinhas pertencentes a Voldemort, Ron Weasley, Hermione Granger, Harry Potter, Alvo Dumbledore (a varinha das varinhas), Newt Scamander, Tina Goldstein, Queenie Goldstein e Gellert Grindelwald (a varinha que ele possuía antes de reivindicar a varinha das varinhas). Todas as varinhas apontam para dentro, convidando tanto fãs devotados como os novos, bem como as gerações futuras, a descobrir mais da magia e aventura do Mundo Mágico [*Wizarding World*].[1] (WW3, 2018, n. p.)

Bastante curioso também notar a diagramação do novo logotipo, se compararmos com a Figura 1, inquestionavelmente lembrando, através das varinhas apontando para o centro, a criação de um (novo)

1 *The new Wizarding World logo is an open book, reflecting its literary origins, and contains elements emblematic of the beloved characters from both Harry Potter and Fantastic Beasts. Astute fans will instantly notice the iconic lightning bolt, as well as a subtle nod to magical creatures, embedded in the logo. Additionally, the book's fanned-open 'pages' are actually wands, each belonging to one of the legendary wizards or witches from the two franchises. The order of the wands is also symbolic: reflecting the evolution of the films, they begin with those chosen for the Harry Potter characters, followed by key characters from Fantastic Beasts. From left to right, they are the wands belonging to Voldemort, Ron Weasley, Hermione Granger, Harry Potter, Albus Dumbledore (the Elder Wand), Newt Scamander, Tina Goldstein, Queenie Goldstein, and Gellert Grindelwald (the wand he possessed before claiming the Elder Wand). All of the wands point inward, inviting both devoted and new fans, as well as future generations, to discover more of the magic and adventure of the Wizarding World.*

universo transmidiático. Igualmente interessantes são as questões relacionadas aos direitos da marca *(trade mark)* (FIGURA 4). J. K. Rowling manteve os direitos de publicação e teatro, ao passo que a Warner Bros tem os direitos relacionados a entretenimento (possibilidade bastante aberta, apesar de inicialmente remeter a filmes) e personagens, nomes e correlatos[1].

FIGURA 4 - MARCAS REGISTRADAS DO *WIZARDING WORLD*

WIZARDING WORLD™ is a trademark of Warner Bros. Entertainment Inc.
WIZARDING WORLD™ publishing and theatrical stage rights © J.K. Rowling
WIZARDING WORLD™ characters, names and related indicia are TM and © Warner Bros. Entertainment Inc. All Rights Reserved

FONTE: WW3 (2018)

O papel de Rowling transcendeu o da autoria tradicional, mantendo estreita associação com a franquia durante todo o seu desenvolvimento, desempenhando um papel chave no seu contínuo sucesso (BRUMMIT, 2018).

O PAPEL DOS FÃS: A CULTURA (BEM) PARTICIPATIVA

Os fãs e fã clubes, de modo geral, com o advento da internet, ganharam um fôlego impressionante, pois a rede permitiu que as discussões, antes limitadas – até geograficamente – aos aficionados, se tornasse pública, global, e com isso ganhasse mais adeptos: "ao final da década de 90 e no início dos anos 2000, o *fandom online* de *Harry Potter* se tornou ele próprio um fenômeno – os fãs, através de comunidades na internet, organizaram-se em uma escala mundial, criando linguagens, culturas e práticas particulares aos *Potterheads*" (SANSEVERINO, 2016, p. 66).

1 A palavra *indicia*, de origem latina, significa indicações, marcas indicativas. No caso, qualquer "indício" que leve a qualquer das duas franquias cobertas pela marca. Bastante abrangente, sem dúvida.

A propagação desses fã clubes ao redor de todo o mundo foi realmente avassaladora, e no Brasil, por exemplo, desde 2002, o Potterish (POTTERISH, 2021) constitui-se (segundo ele próprio) no "maior portal dedicado à série *Harry Potter* da América Latina" e já registrou um milhão de acessos num único dia.

A participação ativa dos fãs/consumidores tem sido a base de qualquer narrativa transmídia bem-sucedida, e isso não seria diferente com os da saga *Harry Potter*.

Fanfiction

A *fanfiction* ou *fanfic* é uma narrativa ficcional usualmente escrita e divulgada pelo *fandom* de determinada obra. O universo da *fanfiction* tem sua metalinguagem própria, mas o importante é que o universo ficcional pode ir muito além daquele da obra que foi a origem: surgem universos alternativos.

Rowling, desde o início da formação dos primeiros fã clubes (que ancoram boa parte da *fanfiction* criada em torno da saga) – e isso ocorreu já logo após o lançamento do primeiro livro, em 1999, com MuggleNet[1] e The Leaky Cauldron – sinalizava bastante apoio, especialmente aos fãs escritores, os autores das *fanfictions*. Porém, com a compra dos direitos de filmagem pela Warner Bros, em 2001, a situação alterou-se bastante, pois o estúdio "seguia uma antiga prática de procurar websites cujos domínios usassem frases protegidas por direitos autorais ou marca registrada" (JENKINS, 2009a, p. 259). Isso infringia diretamente os direitos dos fãs na produção de *fanfiction* ligada à saga, e levou ao conflito por eles denominado como uma das "Guerras de Potter"[2]. Mas a força

1 O MuggleNet se autointitula o número 1 em recursos do mundo mágico desde 1999 *(the #1Wizarding World resource)*, um site de fãs com muitos recursos, como o próprio nome indica, desde notícias até fóruns de discussão. Há também um *podcast* a ele associado.

2 A outra "Guerra de Potter" foi deflagrada nos Estados Unidos quando ocorreu o lançamento dos primeiros livros da série, pois fundamentalistas cristãos passaram a acusá-la de incentivo à bruxaria e práticas ocultas. Se a publicação do último livro da saga acalmou a ala mais radical, acenando com uma possibilidade mais clara de leitura cristã – a "ressureição" de Harry Potter–o preconceito ainda persiste.

dos fãs conseguiu sobrepujar até mesmo o colosso da mídia, que teve que reconhecer o poder da "inserção dos fãs na propriedade" (*Ibid*, p. 265), apesar de declarar que isso ainda se constitui um desafio.

Muitas são as plataformas da internet que abrigam *fanfiction*:

> As maiores plataformas da internet dedicadas à *fanfiction* listam *Harry Potter* como o livro [série] com a maioria dos trabalhos nele baseados: o mais antigo (criado em 1998) FanFiction.net tem 791.000 deles (https://www.fanfction.net/book/; [acesso em:] 15.07.2018) e Archive Of Our Own [AO3], lançado em 2009, mais de 171.000 (https://archiveofourown.org/media; [acesso em:] 15.07.2018)[1]. (CIESIELSKA, 2018, p.179)

A *fanfiction* atua como uma espécie de comentarista dos eventos atuais. Em suma, "os escritores de *fanfiction* estão fazendo *Harry Potter* relevante para eles e para seus leitores, usando os assuntos míticos dele para discutir assuntos contemporâneos, ajustando a história às suas visões da realidade na qual vivem e suas experiências pessoais"[2] (CIESIELSKA, 2018, p. 182). E não podemos esquecer de extensões da *fanfiction*: *fan arts*, *fan videos* e *fan films*, criadas para o compartilhamento nos sites e nas redes sociais.

Wrock

Menos visível ou com menos repercussão que a *fanfiction*, a série *Harry Potter* foi até capaz de criar um gênero musical nela inspirada: o *wrock*, ou *wizard rock*.

1 *Both of the biggest internet platforms devoted to fan fiction list Harry Potter as the book with the most works based on it: the older one (created in 1998) FanFiction.net has 791,000 of them (https://www.fanfction.net/book/; 15.07.2018) and Archive Of Our Own, launched in 2009, over 171,000 (https://archiveofourown.org/media; 15.07.2018).*

2 *Fan fiction writers are making Harry Potter relevant to them and their readers, using mythical matter of it to discuss contemporary issues, adjusting the story to their view on reality they live in and their personal experiences.*

O gênero foi fundado formalmente pela banda *Harry and the Potters* em 2002*,* e outros grupos musicais que influenciaram o *wrock* trazem nos próprios nomes a devoção à saga e uma mostra de grande criatividade: *The Parselmouths*, *Draco and the Malfoys*, *The Whomping Willows*, *The Remus Lupins*, *The Moaning Myrtles, Detention with Dolores* são alguns exemplos. O site *Harry Potter Fandom* lista 78 dessas bandas de *wrock,* a grande maioria sendo do Reino Unido ou dos Estados Unidos.

Vídeo Games

De acordo com informações do *Wizarding World* (WW2, 2019), adaptações oficiais para vídeo games começaram com os filmes, em 2001.

Um dos primeiros vídeogames ligados à saga foi *Lego Creator: Harry Potter*, também o primeiro jogo da Lego baseado em uma propriedade licenciada. Nele, os jogadores tinham que construir sua própria versão de Hogwarts a partir de blocos Lego.

Portkey Games é atualmente o selo de jogos do próprio *Wizarding World*. Segundo o próprio site (WW2, 2019, n.p.),

> Assim chamado porque *Portkeys* transportam bruxos e bruxas, Portkey Games foi criado para os fãs de Harry Potter se transportarem em suas próprias aventuras e fazerem suas próprias escolhas narrativas–tudo inspirado nas histórias originais de J. K. Rowling. Enquanto os jogos antigos do PlayStation 1 e 2 nos faziam jogar como Harry, a Portkey Games dá aos jogadores a oportunidade única de estar no centro de suas próprias histórias.[1]

Nada mais apropriado numa época de plena participação dos leitores/fãs, que abraçam a cultura participativa...

1 *So named because Portkeys transport wizards and witches, Portkey Games was created for Harry Potter fans to transport themselves into their own adventures and make their own narrative choices–all inspired by J.K. Rowling's original stories. While the old PlayStation 1 and 2 games had us playing as Harry, Portkey Games gives players the unique opportunity to be at the centre of their own stories.*

Parques temáticos

O sucesso dos parques temáticos e do *Warner Bros Studio Tour* sem dúvida está entrelaçado com a iconografia visual gerada pelos filmes (BRUMMITT, 2018). Portanto, não há como falar dos parques temáticos sem ao menos citar a franquia de filmes da saga (2001-2011), imenso sucesso tanto financeiro quanto cultural, e sem dúvida grande impulsionadora do sucesso editorial, ao menos incialmente[1]. Foi através da adaptação fílmica que muitos futuros fãs tiveram o primeiro contato com a série, especialmente fora do eixo Reino Unido – Estados Unidos. O impacto gerado pelos filmes foi para muito além das telas, se espalhando por paratextos dos mais diversos como, por exemplo, DVDs, cartazes, trailers, que serviram de porta de entrada para o mundo mágico de uma multidão que acabou se tornando "devota".

The Wizarding World of Harry Potter é uma cadeia de parques temáticos da Universal Parks and Resorts, que adapta elementos tanto da série de filmes, como de características dos livros, com licença exclusiva da Warner Bros Entertainment. Atualmente, a rede conta com três parques, dois deles nos Estados Unidos, Orlando – Flórida e Hollywood – Califórnia, e um em Osaka, no Japão. Apesar de ser o sonho de todo o fã, Brummitt (2018, p. 89) aponta aspectos bastante ligados ao consumismo à cultura de parques temáticos:

> o *Wizarding World* [parque temático] é em alguns sentidos, o exemplo quintessencial do hiperreal: ele está comprometido com uma reprodução intensamente detalhada de cenários inerentemente ficcionais dos filmes de Harry Potter, mas o consumismo está indelevelmente embutido em sua estrutura.[2]

1 Falar apenas dos oito filmes da saga Harry Potter (sem citar as extensões – *prequels*, no caso, *Animais Fantásticos*) seria já uma tarefa hercúlea – e não se configura no objetivo deste capítulo.

2 *the 'Wizarding World' is in some senses the quintessential example of the hyperreal: it is committed to an intensely detailed reproduction of inherently fictional settings from the Harry Potter films, but consumerism is indelibly embedded in its structure.*

O *Warner Bros Studio Tour – The Making of Harry Potter*, por sua vez, promove uma experiência única de conhecer *in loco* algumas das locações dos filmes. O complexo situa-se em Leavesden, sudoeste da Inglaterra, e é local extremamente procurado pelo *fandom*, em busca de detalhes que possam ter passado despercebidos nos filmes, e também poder comprar um souvenir ligado à produção da série, ou mesmo a um de seus personagens favoritos: "os parques temáticos são, portanto, um método valioso de licenciamento de marca"[1] (Ibid., p. 95).

Mídias "tradicionais"

Essa constante e vigorosa interação entre os fãs não pode deixar de ocorrer sem as mídias "tradicionais" como *Facebook*, *YouTube*, *Instagram* e *Twitter* visitadas independentemente ou através da intermediação do *Wizarding World*, sobre a participação do qual Inácio (2020, p. 10) pontua: "as redes são extremamente bem exploradas e apresentam uma linha editorial com uma comunicação cuidada, imagens consistentes com os conteúdos veiculados em outras plataformas e são extremamente úteis no lançamento de novos produtos como jogos, filmes e merchandising."

Enfim, a comunidade de fãs de *Harry Potter* tornou-se um espaço global de conversas e trocas, e isso ocorrendo entre diversas gerações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este capítulo não pretendeu desenvolver – ou sequer mencionar – todas as possibilidades – algumas ainda desconhecidas, ou não (suficientemente) exploradas, da narrativa transmídia no universo ficcional de *Harry Potter*. Isso ainda considerando apenas tangencialmente a nova franquia emergente – *Animais Fantásticos* – extensão clara da saga original, mas que tende a trilhar um caminho de igual sucesso. *Harry Potter* é, sem dúvida, um verdadeiro estudo de caso de sucesso no universo

1 *Theme parks are therefore a valuable method of brand licensing*

da narrativa transmídia (INÁCIO, 2020), fato já previsto por Jenkins (2011) há uma década.

O que se observa é que o sucesso é derivado da qualidade da história, da narrativa, e esse fato é inegável, pois um público – bem heterogêneo, no caso – responde positivamente quando há qualidade, mesmo que isso possa gerar desconforto em alguns setores. J. K. Rowling tem o seu grande valor aí. Mas não apenas... Ela tem conseguido, com sua autoridade autoral, somada a boas doses de consciência de marketing, empatia com seu público e criatividade, produzir um fenômeno com o qual jamais deve ter sonhado, nem nos delírios mais "mágicos". Ao redor de si, conseguiu trazer o mito da pedra filosofal à realidade.

E nós, os fãs, seguimos, tentando descobrir novas possibilidades, abrindo novas portas para este universo, mas também contribuindo para que elas apareçam e se desenvolvam; nós, participantes ativos dessa nova paisagem midiática.

Alohomora!

REFERÊNCIAS

BENOLIVEIRA. **Transmídia Storytelling**. 2010. Disponível em: http://www.benoliveira.com/2010/05/transmedia-storytelling.html. Acesso em: 13 nov. 2020.

BRUMMITT, C. **'Harry Potter and the Trasmidia Wizarding World'**: Paratexts of the Harry Potter Franchise: 2011-17. Tese. 257 f. De Montfort University, U.K., 2018.

CAMPOS, R.R. Pottermore.com: Experiência de leitura interativa online. **Revista Entrelinhas**. Vol. 11, n. 1, p. 49-64, jan./jun. 2017.

CIESIELSKA, D. The birth of a contemporary myth – fan fiction as a myth-making practice accompanying the Harry Potter phenomenon. Jagiellonian University. **Maska**, 40, p.175-184, 2018.

GRUSZYNSKI, A.C.; SANSEVERINO, G. Dos livros às telas: Harry Potter como uma história transmídia. **Lumina**. UFJF. v.10, n.2, p. 1-19, agosto 2016.

HARRY POTTER FANDOM. Disponível em: https://harrypotter.fandom.com/pt-br/wiki/Pottermore. Acesso em: 17 nov. 2020.

INÁCIO, V. **Harry Potter** – Uma viagem pela sequela através do *transmedia storytelling*. 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/43640294/Harry_Potter_UMA_VIAGEM_PELA_SEQUELA_ATRAV%C3%89S_DO_TRANSMEDIA_STORYTELLING. Acesso em: 31 jul. 2020.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009a.

JENKINS, H. **The Revenge of the Origami Unicorn**: Seven Principles of Transmedia (Well, Two Actually. Five More on Friday). Confessions of an aca-fan. [S.I.], 12 dec. 2009b. Disponível em: http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html. Acesso em: 07 nov. 2015.

JENKINS, H. **Transmedia Education**: the 7 Principles Revisited. Confessions of an aca-fan. [S.I.], 21 june. 2010. Disponível em: http://henryjenkins.org/2010/06/transmedia_education_the_7_pri.html. Acesso em: 07 nov. 2020.

JENKINS, H. **Three reasons why *Pottermore* matters.** 2011. Disponível em: http://henryjenkins.org/blog/2011/06/three_reasons_why_pottermore_m.html:. Acesso em: 16 nov. 2020.

MELLE, M.; PARDO, A. **Las Narrativas Transmedia en Harry Potter**. Trabajo de fin de grado. 290f. Universidade de Santiago de Compostela, Espanha, 2015-2016.

MUGGLENET. Disponível em: https://www.mugglenet.com/. Acesso em: 05 fev. 2021

POTTERISH. Disponível em: www.potterish.com. Acesso em: 11 fev. 2021.

PRATTEN, R. **Getting started with transmedia storytelling** – a practical guide for beginners. 2nd ed. 2015. Disponível em: https://talkingobjects.files.wordpress.com/2011/08/book-2-robert-pratten.pdf. Acesso em: 17 nov. 2020.

ROWLING, J.K. **Animais Fantásticos e Onde Habitam**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

SANSEVERINO, G.G. Accio Fandom: Harry Potter – de livros para a história transmídia com o engajamento dos fãs. **Vozes e Diálogo**. Itajaí. v.15, n.1, p. 61-75, jan/jun 2016.

THE LEAKY CAULDRON. Disponível em: http://www.the-leaky-cauldron.org/. Acesso em: 05 fev. 2021.

WW1. **500 million Harry Potter books have now been sold worldwide.** 2018. Disponível em:https://www.wizardingworld.com/news/500-million-harry-potter-books-have-now-been-sold-worldwide. Acesso em: 12 out. 2020.

WW2. **From early internet trends to virtual reality**: how the Wizarding World keeps innovating. 2019. Disponível em: https://www.wizardingworld.com/news/from-early-internet-trends-to-virtual-reality-how-the-wizarding-world-keeps-innovating. Acesso em: 12 out. 2020.

WW3. **New logo marks an exciting year ahead for the Wizarding World**. 2018. Disponível em: https://www.wizardingworld.com/news/wizarding-world-brand-logo-launch. Acesso em: 17 nov. 2020.

SOBRE AS AUTORAS

Dione Mara Souto da Rosa é formada em Direito pela UEPG/PR, atuando na advocacia, e pós-graduada em Direito Processual Civil pelo IBEJ/PR, licenciada em Letras Português pela UNISEB/PR, mestre em Teoria Literária pela UNIANDRADE/PR e doutoranda pela UNIANDRADE/PR. É escritora com vários trabalhos publicados entre poesias, e-books, contos fantásticos, romances, participação em artigos e revistas literárias. É pesquisadora da vida e obra de Álvares de Azevedo e do Gótico, e desde o início da saga *Harry Potter*, fascinada por suas criaturas fantásticas como a serpente, símbolo da casa Sonserina.

Contato: dirosa19@gmail.com

Fernanda Korovsky Moura é doutoranda em estudos literários na Universidade de Leiden, na Holanda. Sua paixão por livros e fascinação pela Idade Média iniciou com sua primeira jornada através da plataforma 9¾. Vinte anos depois, continua se sentindo em casa em Hogwarts e usa seus conhecimentos acadêmicos para se aprofundar na obra de Rowling.

Contato: fernandakm@gmail.com

Gisele dos Santos da Silva é licenciada em Letras Português-Inglês pela UTFPR, mestre e doutora em Linguística Aplicada pela UFPR. É professora na rede municipal de ensino de Curitiba e trabalha na produção de materiais didáticos. Desde a infância é apaixonada por literatura, por *Harry Potter* e pelo mundo mágico. Já participou de grupo de estudo, cursos e eventos voltados à saga *Harry Potter*, com algumas pesquisas realizadas sobre a obra.

Contato: giselesilva2604@gmail.com

Ingrid Caroline Benatto é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UTFPR-PB. É licenciada em Letras Português-Inglês pela UTFPR, com especialização em Língua Inglesa: metodologia e tradução, pela PUCPR. Atua como professora de língua inglesa para alunos do Ensino Fundamental 1. Suas áreas de interesse são ensino-aprendizagem de língua inglesa, literatura e tradução. É leitora da saga desde a infância, e desenvolveu o Trabalho de Conclusão de Curso "Lord Voldemort e Adolf Hitler", que deu origem ao seu capítulo deste livro.

Contato: carolinebenatto@gmail.com

Marcia Regina Becker possui graduação, mestrado e doutorado em Letras pela UFPR. Concluiu o pós-doutorado com projeto relacionado a Shakespeare e educação no Shakespeare Institute, University of Birmingham, UK. Professora da UTFPR na graduação e na pós-graduação, tem como áreas de interesse em literatura, o teatro shakespeariano, incluindo sua aplicação na educação, transmidialidades e, é claro, a saga *Harry Potter* e suas extensões.

Contato: marciabecker@utfpr.edu.br

Regina Helena Urias Cabreira é pós-doutora pela Universidade Harvard, EUA, na área de Mitologia e Folclore, com ênfase em literatura infantil, contos de fadas e história das mulheres. Doutora – Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas – UFSC e mestre em Literaturas de Língua Inglesa – UFPR. Professora de graduação nas áreas de língua inglesa e literaturas de língua inglesa em Curitiba na UTFPR. Pesquisa os temas: estudos femininos; história das mulheres; literaturas de povos de língua inglesa, literatura infanto-juvenil, que inclui estudos sobre contos de fadas e a saga *Harry Potter*, sobre a qual já coordenou um grupo de estudos.

Contato: rhcabreira@gmail.com

Silvana Ayub Polchlopek é doutora e mestre em Estudos da Tradução pela PGET – UFSC. Professora de língua inglesa e tradução em Curitiba. Líder do grupo de pesquisa TradLin (UTFPR-CNPq) e membro do grupo de pesquisa TRAC (UFSC). Atua nos seguintes temas: tradução técnica, tradução jornalística, teoria e história da tradução, processos de retextualização. Foi e ainda é leitora, fã e pesquisadora sobre Harry Potter e seu mundo mágico!

Contato: sil-in-sc@uol.com.br