

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS



Tese inédita apresentada como exigência parcial para o Concurso de Livre-Docência na área de Antropologia, Faculdade de Ciências Sociais, Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP)

HARRY POTTER
CAMPO LITERÁRIO E MERCADO,
LIVROS E MATRIZES CULTURAIS

SILVIA HELENA SIMÕES BORELLI
SÃO PAULO
2006

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

SILVIA HELENA SIMÕES BORELLI

HARRY POTTER

CAMPO LITERÁRIO E MERCADO, LIVROS E MATRIZES CULTURAIS

iii

Tese inédita apresentada como exigência parcial para o Concurso de Livre-Docência na área de Antropologia, Faculdade de Ciências Sociais, Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP)

SÃO PAULO

2006

Banca Examinadora

v

Presidente _____

Ao Zé, pela cumplicidade, alegria e tudo mais!

Para Tiago, Lucas, Fernanda, Sofia: por estarem sempre perto, gracinhas e solidários.

E por termos armado, juntos, o espaço da Sapucaia. Nesse lugar, embalada pelo barulho dos ventos e das águas; pelo arrulhar dos cachorrinhos; pelo cheiro da hortelã e da cidreira; pelo sabor das amoras, acerolas e jabuticabas; por muito frio, mas também pelo brilho intenso do sol, escrevi este trabalho.

Os agradecimentos são para:

Nydia, Velho e Batata, porque mantêm acesa a chama do inusitado; Gui, pelas queridas e densas interfaces na vida e na academia; Mônica, Juliana, João e a pequena Sofia, pelo encadeamento dos fluxos e saborosos momentos; Letícia, que aos nove anos me emprestou o primeiro livro de Harry Potter; Bubi e Tião, porque continuam sendo. A todos, obrigada pelo acolhimento nesta casa feliz, “canto do mundo, primeiro universo”¹.

Ian, que, aos seis anos, me “contou” uma fantástica história de Harry Potter, depois de ter assistido ao primeiro filme da série.

viii

Rose e Rita, pelo espaço da troca, leveza e cumplicidade; e porque pesquisamos, produzimos e compartilhamos experiências; e, de resto, porque gosto muito de vocês; Josimey, Gislene, Rosana e Simone, pela convivência no trabalho já realizado. Aos “meninos” bolsistas das variadas etapas – Euzébio e Tais (pelo apoio muito especial), Mariana, Marina, Romero, Cyntia, Pedro, João Paulo; todos e todas, pesquisadores do grupo “jovens urbanos”.

Edgard, referência permanente; Lu, desde sempre e por todos os muiraquitãs; e, ainda, Margarida, Edmilson Felipe e Luiz Rondini, queridos parceiros na PUCSP e também fora dela.

¹ (BACHELARD (1984).

Immacolata, pelos valiosos trajetos, generosa acolhida, afinidades e aprendizados; e porque tudo vai dar certo!

Aníbal Bragança, pelos livros, leituras e dicas diretamente relacionadas à tese e pelas duradouras “coisas em comum”; Sandra Reimão e pesquisadores do NP/INTERCOM sobre “livros e leituras”: afinal, de promessa em promessa o trabalho aqui está!

Equipe de formatação do Mestrado em Design do SENAC-CAS – Priscila (Farias), Daniela, Elaine, Romero, Fernando (Fogliano), Licia – e também Alécio e aos colegas do Senac Scipião – Gley, Myrna, Denise (Camargo), Priscila (Arantes), Chris Mello e Regina, por estarem me introduzindo, tal e qual um aprendiz de feiticeiro, nas artes do design e das imagens.

Alunos e orientandos, fontes contínuas de inquietação e renovação.

ix

Leila Barbara – que privilégio! – Cyntia Calhado, Carmen Costa, Rodrigo Dionisio, pelas traduções, revisões, projeto gráfico e, sobretudo, pela delicada atenção.

Maria Rita Kehl e Gisela Yamauti: porque cada palavra e cada toque valeram a pena!

RESUMO

Este é um trabalho sobre *Harry Potter*, a série de livros da escritora britânica Joanne Kathleen Rowling, publicada originalmente pela editora Bloomsbury Publishing Plc, a partir de 1997; traduzidos para inúmeros idiomas e divulgados e consumidos, mundialmente, pelas estratégias de mercado de bens simbólicos, os livros chegam ao Brasil no ano de 2000, editados pela Rocco.

Os objetivos da reflexão são: 1) compreender o livro em sua dimensão de exterioridade e como parte inclusiva de um sistema mais geral de produção da cultura na contemporaneidade; encará-lo como objeto estratégico dentro do campo literário e do mercado de bens simbólicos; 2) conceber o livro em sua dimensão de interioridade e considerá-lo pela narrativa singular da qual é suporte e portador: que histórias são essas; a que matrizes culturais pertencem; com quais territórios de ficcionalidade dialogam; e como se tornam capazes de reproduzir um espírito do tempo e produzir novas ordens imaginárias; 3) perscrutar o livro acompanhando sua trajetória de migração do campo literário em direção a outras formas culturais: da transformação das palavras escritas em imagens cinematográficas e digitalizadas.

PALAVRAS-CHAVE

Harry Potter

best-seller, campo literário e mercado de bens simbólicos
matrizes culturais, narrativas e territórios de ficcionalidade
formas culturais, texto literário e imagens
imagens e imaginários
juvenilização e intergeracionalização

ABSTRACT

This is an essay about Harry Potter, the series of books of the British writer Joanne Kathleen Rowling, published originally by the Bloomsbury Publishing Plc, since 1997, translated to countless idioms and divulged and consumed, world-widely, by the market strategies of symbolic goods, the books arrived in Brazil in the year 2000, edited by Rocco.

The aims of this reflection are: 1) to understand the book in a dimension of exteriority, which includes a more general system of cultural production in the contemporaneity; to face it, as a strategic object inside the literary field and the symbolic goods market; 2) to conceive the book in your dimension of interiority and consider it from its singular narrative in which it is support and porter: what stories are these; which cultural matrixes they belong; which fictional territories they dialog; how they become capable of reproducing a time spirit and capable of producing new imaginary orders; 3) to scan the book following its trajectory of literary field migration towards other cultural forms: from the transformation of the written words in cinematographic or digitized images.

xi

KEY-WORDS

Harry Potter

best-seller, literary field and symbolic goods market

cultural matrixes, narratives and fictional territories

cultural forms, literary text and digitized images

images and imaginary

juvenescence, inter-generation

SUMÁRIO

LIMIARES	17
1) CAMPO LITERÁRIO E MERCADO DE BENS SIMBÓLICOS	25
1.1. <i>BEST-SELLER</i> E ESTRATÉGIAS DE DIVULGAÇÃO E CONSUMO	26
1.2. OS AGENTES DO CAMPO E A QUERELA QUE ENVOLVE CRÍTICA E CRÍTICOS	56
HAROLD BLOOM E OS GUERREIROS CANÔNICOS	62
UMBERTO ECO E OS ALQUIMISTAS	82
JOVENS E JUVENTUDE	91
2) ERA UMA VEZ... CONTE OUTRA VEZ! PRODUÇÃO DA NARRATIVA, MIGRAÇÕES	99
2.1. MATRIZES CULTURAIS E TERRITÓRIOS DE FICCIONALIDADE	106
CONTOS DE FADAS, HISTÓRIAS MARAVILHOSAS	112
AVENTURA	123
MÁGICOS E MAGIAS	143
2.2. TEXTOS E IMAGENS: FORMAS EM MOVIMENTO	158
LIVROS, FILMES, INTERNET E JOGOS ELETRÔNICOS	172
EXTREMIDADES	185
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, WEBGRÁFICAS E FILMOGRÁFICAS	193
SÉRIE <i>HARRY POTTER</i>	193
LIVROS, CAPÍTULOS DE LIVROS E ARTIGOS EM REVISTAS ACADÊMICAS	195
MÍDIA IMPRESSA E WEBGRÁFICA	204
WEBGRAFIA: SITES CONSULTADOS	214
FILMOGRAFIA	216
ANEXOS	219
ANEXO 1 – PERSONAGENS, OBJETOS E LUGARES	219

Não há, pois, razão de duvidar da eficácia de certas práticas mágicas. Mas, vê-se, ao mesmo tempo, que a eficácia da magia implica na crença da magia [...] sem essa eficácia, os usos mágicos não teriam podido conhecer a vasta difusão que os caracteriza, no tempo e no espaço.
(LÉVI-STRAUSS, 1973:194 e 208)

Assim, feita de modo estético, a troca entre o real e o imaginário é, se bem que degradada (ou ainda que sublimada ou demasiado sutil), a mesma troca que se fazia entre o homem e o além, o homem e os espíritos ou os deuses, por intermédio do feiticeiro ou do culto.
(MORIN, 1984:82)

LIMIARES

Esse universo imaginário adquire vida para o leitor... Há um desdobramento do leitor nos personagens, uma interiorização dos personagens no leitor, simultâneas e complementares, segundo transferências incessantes e variáveis. Essas transferências psíquicas que asseguram a participação estética nos universos imaginários, são ao mesmo tempo infra e supra-mágicas... Em outras palavras, não defino estética como a qualidade própria das obras de arte, mas como um tipo de relação humana muito mais ampla e fundamental.
(MORIN, 1984:82)

Este é um trabalho que versa sobre *Harry Potter*, a série de livros da escritora britânica Joanne Rowling (ou Joanne Kathleen Rowling, de acordo com a estratégia de marketing de seu editor), publicada originalmente pela editora inglesa Bloomsbury Publishing Plc, a partir de 1997¹.

Na verdade, *Harry Potter* serve como um bom pretexto para responder a objetivos previamente estruturados, e cuja explicitação se dará consecutivamente; nada mais instigante para um pesquisador que se defrontar com um objeto paradoxal e complexo, capaz de permitir entradas e recortes múltiplos e variados.

A priori, salta aos olhos a magnitude que envolve os processos de produção, divulgação e consumo ou, em outras palavras, a demanda pela análise de um cenário histórico propriamente voltado para as esferas das materialidades econômicas, compreendidas, sempre, como formas de produção e

¹ O projeto original da série, em contrato estabelecido entre Rowling e Bloomsbury, supõe a produção de sete volumes. Já estão disponíveis no mercado, traduzidos nas mais variadas línguas e em todo o mundo, os seis primeiros episódios apresentados aqui de acordo com suas datas de lançamento, na Inglaterra e no Brasil: 1) *Harry Potter and philosopher's stone*. London, Bloomsbury Publishing Plc, 1997 (*Harry Potter e a pedra filosofal*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000); 2) *Harry Potter and the chamber of secrets*. London, Bloomsbury Publishing Plc, 1998 (*Harry Potter e a câmara secreta*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000); 3) *Harry Potter and the prisoner of Azkaban*. London, Bloomsbury Publishing Plc, 1999 (*Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000); 4) *Harry Potter and the goblet of fire*. London, Bloomsbury Publishing Plc, 2000 (*Harry Potter e o cálice de fogo*. Rio de Janeiro, Rocco, 2001); 5) *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London, Bloomsbury Publishing Plc, 2003 (*Harry Potter e a Ordem da Fênix*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003); 6) *Harry Potter and the half-blood prince*. London, Bloomsbury Publishing Plc, 2005 (*Harry Potter e o enigma do príncipe*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005).

apropriação simbólicas, articuladas aos modos de ser e de viver: o número de livros editados e traduzidos em todo o mundo; a consolidação de uma trajetória de best-seller; a capacidade de gerar conexões nem sempre voluntárias entre campo literário, mídias, mecanismos de mercado, cultura e indústria cultural; em suma, o desafio de lidar com a excessiva visibilidade alcançada por esse produto que, materializado em livro, adquire qualificação bastante singular.

18 Como desdobramento desse cenário inicial, outras questões se colocam: o debate sobre ser ou não literatura; a demanda inevitável de posicionamento da crítica e dos educadores a favor ou contra – trata-se, afinal, de uma série originalmente voltada para leitores do segmento infanto-juvenil. Além disso, o enfrentamento de algumas perguntas recorrentes, capazes de gerar reflexões significativas: que história é essa, cuja potencialidade permite reiterar repertórios compartilhados e conversar com leitores de perfil tão variado, em vários cantos do mundo? Por que essa narrativa desperta tanto interesse a ponto de mobilizar, além de leitores, críticos, educadores e mídias das mais diferentes inserções?

A metodologia e os principais elementos de ordenação da base teórica da pesquisa centram-se ao redor dos seguintes eixos programáticos:

1) Seleção e escolha de interlocutores privilegiados cujas abordagens e bases teóricas tornaram-se pilares de sustentação dessa reflexão. Ressaltam-se aqui, em especial: as contribuições de uma sociologia da cultura de origem francesa, particularizadas nos trabalhos de Pierre Bourdieu e privilegiadamente na noção de “campo cultural” e “mercado de bens simbólicos”; a preciosa colaboração dos “*cultural studies*” ingleses, em especial Raymond Williams, e o debate sobre “formas e formatos culturais”; são também francesas as singulares e projetivas reflexões de Edgar Morin sobre “imagem e imaginário”, “juvenildade”, “cultura de massa, espírito do tempo e mitologias modernas”; no cenário de

fundo, os fios condutores do debate frankfurtiano, personalizados por Theodor W. Adorno e Walter Benjamin – presença marcante e imprescindível nesta trajetória acadêmica – e os conceitos de “indústria cultural”, “reprodutibilidade técnica, narrativa e narradores, história e memória”, entre outros; esses conceitos tornam-se fundamentais para tematizar as relações entre arte, estética e cultura inseridas num projeto contemporâneo de modernização. Gravitam, também, em torno das considerações mais gerais, autores como Italo Calvino e Jesús Martín-Barbero, fundamentais para a análise dos “territórios de ficcionalidade” e “matrizes culturais”, além de Umberto Eco – a quem retomo, desde o doutorado, sem o rigor epistemológico, mas com o encantamento de sempre.

2) Busca e análise de dados relacionados ao mercado editorial no Brasil e em outros países, particularmente aqueles referentes à série *Harry Potter*. Para tanto, alguns bancos de dados de produção e consumo foram sistematicamente acompanhados; entre os vários responsáveis, no Brasil, pela aferição da venda de exemplares de livros, foram selecionados: “+ livros Mais vendidos”, caderno Mais!, jornal *Folha de S.Paulo*; “Os mais vendidos”, revista *Veja*; e “Livros mais vendidos”, jornal *O Estado de S. Paulo*. O ponto de partida para uma proposta de análise comparativa do impacto da série *Harry Potter* em outros países está localizado em viagem realizada à França e à Itália, em janeiro e fevereiro de 2001; nas cidades de Paris, Florença e Roma, muitas imagens de *Harry Potter* tomavam conta das ruas e inúmeras pessoas se mobilizavam nas proximidades das livrarias em torno do lançamento do quarto volume da série, ...o *cálice de fogo*; dessa “primeira observação etnográfica” surge a idéia de retomar e adensar a reflexão sobre as singulares relações que se estabelecem entre mídias e vida cotidiana e transformar isso numa nova hipótese de pesquisa.

3) Mapeamento do debate que envolveu a crítica e os críticos, além de educadores no Brasil e no exterior. Nota-se que a excessiva visibilidade de mercado (produção, divulgação,

consumo), aliada a uma quantidade desmedida de jovens (e não tão jovens) leitores em todo o mundo, mobilizou o debate crítico na mesma proporção. Para a coleta de dados referente aos dois últimos itens – mercado editorial e debate entre os críticos – foram fundamentais as informações contidas nas mídias impressa e digital, nos *sites* de busca e na bibliografia comentada já disponível sobre a série *Harry Potter*.

4) Levantamento, leitura crítica e inserção das referências bibliográficas, nacionais e estrangeiras, especificamente voltadas para a análise da série *Harry Potter*.

20 5) Leitura exaustiva dos seis volumes já publicados no Brasil², além de algumas das versões em inglês (Inglaterra e EUA), francês, espanhol e italiano, adquiridas tanto durante a viagem de pesquisa para França e Itália, quanto posteriormente, em livrarias brasileiras³. Resultam dessa leitura dois procedimentos analíticos básicos que se complementam, com o intuito de desvendar uma totalidade complexa. O primeiro deles, voltado para a compreensão do livro em sua dimensão de materialidade, como objeto palpável produzido, divulgado e veiculado com base nas condições e regras de mercado, mas também como elemento constitutivo e constituinte da dinâmica do campo editorial. O segundo procedimento privilegia a leitura da narrativa, a localização dos principais personagens e os vínculos e pertencas a diferentes matrizes culturais e territórios de ficcionalidade; o

² Ver nota de rodapé número 1.

³ *Harry Potter and the chamber of secrets*. London, Bloomsbury Publishing Plc, 1998; *Harry Potter e la camera dei segreti*. Milano, Salani Editore, 1999; *Harry Potter y la cámara secreta*. Barcelona, Salamandra, 2000; *Harry Potter et la coupe de feu*. Paris, Gallimard, 2000; *Harry Potter and the goblet of fire*. New York, Scholastic Press, 2003; *Harry Potter and the half-blood prince*. London, Bloomsbury Publishing Plc, 2005.

objetivo é tornar explícita a teia das negociações de sentidos e das estruturas de sentimentos – “significados e valores vividos e sentidos ativamente” – que compõe a narrativa e o livro compreendidos como “forma cultural”, capaz de articular, ao mesmo tempo, forma, conteúdo e processos sociais neles envolvidos (WILLIAMS, 1997:155 e 213).

Para tanto, a estrutura da tese aqui proposta sustenta-se em dois capítulos centrais, permeados, na abertura, por estes “limiars” e, no fechamento, pelas “extremidades”; consta, ao final, um elenco de fontes e referências “bibliográficas” e “webgráficas” consultadas e incorporadas ao corpo do trabalho – ora como explícita citação ora como ressonância que permanece no cenário de fundo – e, também, um “anexo” produzido com o objetivo de fornecer informações sobre personagens, objetos e lugares que compõem a narrativa.

O primeiro capítulo, “Campo literário e mercado de bens simbólicos”, tem por objetivo avaliar a inserção da série *Harry Potter* nos campos literário e editorial e suas articulações com o mercado de bens simbólicos (BOURDIEU, 1996;1999). Prioriza, em primeiro plano – “*Best-seller* e estratégias de divulgação e consumo” –, o acompanhamento da trajetória da série no Brasil – com comparações pontuais sobre o desempenho na França e na Itália –, por intermédio dos principais indicadores de mercado relacionados às estratégias de divulgação e consumo e à categoria *best-seller*. Analisa, em um segundo momento – “Os agentes do campo e a querela que envolve críticos e crítica” –, o impacto desses mesmos dados de mercado sob a ótica do campo literário e dos agentes nele envolvidos; dialoga com a posição da crítica, críticos e educadores e com o embate daí resultante, protagonizado pelas posturas conflitantes de Harold Bloom e Umberto Eco. Propõe, ainda, uma reflexão sobre jovens e juventude tomando por base a premissa de que a narrativa *Harry Potter* nasceu destinada ao público jovem, mas foi apropriada por um segmento muito mais amplo de leitores.

21

Ainda no primeiro capítulo, especialmente no trecho concernente aos críticos e à crítica,

a intenção é deixar aflorar, pela voz dos envolvidos na contenda, detalhes contidos nos relatos, supondo-se que, em uma disputa, o tom nem sempre é explícito e pequenos indícios, aparentemente pouco significativos, podem revelar traços encobertos nas entrelinhas. Nesse sentido, trata-se de um trecho recheado de citações e o texto apresenta-se entrecortado por múltiplas “falas”, numa estratégia assumida, de forma intencional, como parte inclusiva de um protocolo metodológico.

22 É importante esclarecer, em relação a esse mesmo tópico que envolve a leitura e a análise dos críticos e da crítica, que as atualizações constantes de informações, em especial aquelas coletadas via Internet, justificam-se, uma vez que havia sempre algo novo a ser divulgado: afinal, *Harry Potter* tornou-se um objeto de pauta quase permanente, entre 2000 e 2005, sobretudo em períodos de lançamentos de um novo volume da série ou de um novo filme, no Brasil e no exterior; e a intermitência do tema deveu-se, em grande parte, ao debate público travado entre os agentes do campo, nas mídias impressa e digital. Algo como se críticos e mercado estivessem em perfeita simbiose quanto ao uso dos espaços midiáticos: o mercado, para a divulgação das qualidades desse produto de perfil multifacetado, e os críticos, na defesa de seus princípios e pontos de vista dentro dos campos literário e educacional.

O segundo capítulo, “Era uma vez... conte outra vez! Produção da narrativa, migrações”, tematiza as complexas relações entre racionalidade, magia e mito, define o que se entende por narrativas e narradores e, na seqüência, propõe um desdobramento com base em dois eixos complementares. O primeiro deles – “Matrizes culturais e territórios de ficcionalidade” – privilegia, como o próprio título indica, a leitura interna das narrativas e a busca pelas matrizes culturais e territórios de ficcionalidade ali contidos. Destacam-se os padrões dos contos de fadas e das histórias maravilhosas, clássicos da literatura infantil e dos folhetins do século XIX, além dos modelos da aventura e das narrativas mágica e fantástica.

Ressalta-se que a magia se apresenta não apenas como recurso de construção da própria narrativa literária concebida por Rowling, mas também como variável analítica e elemento de mediação que intervém no imaginário dos leitores e colabora na constituição de um repertório compartilhado.

O segundo eixo, que encerra o capítulo dois – “Textos e imagens: formas em movimento” –, esclarece o sentido atribuído aos conceitos de série/serialidade (ECO, 1989) e amplia o diálogo com o de forma cultural preconizado por Williams (1997); ambos os conceitos colaboram para o acompanhamento dos variados trajetos de migração por que passa a série *Harry Potter*. A reflexão se consolida mediante a constatação de que boa parte das manifestações culturais na modernidade – e dos produtos delas resultantes – está imersa em um processo permanente de migração (VILCHES, 2003) – texto literário, imagens filmicas, imagens digitalizadas – e de atualização das formas como elementos historicamente constituídos (WILLIAMS, 1997).

23

Migração cultural em que a série *Harry Potter* vira filme, jogo eletrônico, RPG, entre outras adequações possíveis: as palavras escritas, a multiplicidade de vozes, transformam-se em imagens – prioritariamente digitalizadas – pelos diversos mecanismos de apropriação e convergência, de interfaces e interatividades, de acordo com os novos padrões tecnológicos de produção e relação com os usuários.

Há também, no segundo capítulo, uma estratégia intencional prevista pelo protocolo metodológico: o texto analítico aparece entrecortado, de forma permanente, por trechos selecionados da narrativa contida nos seis livros da série, como fonte e mediação para a realização de uma reflexão sobre os temas aqui envolvidos; a fala dos personagens e a trama a eles referida servem como instrumento para a efetivação da análise.

Num esforço de síntese, seria possível afirmar que o trabalho se propõe a recortar o objeto

– livros da série *Harry Potter* – mediante as seguintes perspectivas: 1) compreender o livro em sua dimensão de exterioridade e como parte inclusiva de um sistema mais geral de produção e reprodução da cultura na contemporaneidade; e encará-lo, nesse sentido, como objeto estratégico localizado na fronteira entre campo literário e mercado de bens simbólicos; 2) conceber o livro em sua dimensão de interioridade e considerá-lo com base na narrativa singular da qual é suporte e portador: que histórias são essas; a que matrizes culturais pertencem; com quais territórios de ficcionalidade dialogam; e como se tornam capazes de reproduzir um espírito do tempo e produzir novas ordens imaginárias; 3) perscrutar o livro acompanhando sua trajetória de serialização e migração do campo literário em direção a outras formas culturais: da transformação das palavras escritas em imagens cinematográficas ou digitalizadas.

24

Essa síntese supõe uma tomada de posição de ordem epistemológica: o livro é concebido como uma totalidade em que não se separam dimensões de exterioridade e interioridade, narrativas e projetos gráficos (BORELLI, 1996), palavras escritas e imagens, materialidades e imaginário, forma e conteúdo.

Ainda um esclarecimento para finalizar os limiares: a pesquisa sobre a série *Harry Potter*, que fundamenta este trabalho, encerrou-se no início do ano de 2006, depois da publicação, no Brasil, no final de 2005, do sexto volume, *Harry Potter e o enigma do príncipe*, e do lançamento do quarto filme, *Harry Potter e o cálice de fogo*; sabe-se que o projeto *Harry Potter*, assim como o contrato de J. K. Rowling com a Bloomsbury Publishing Plc, prevêem a realização de um sétimo livro – e quem sabe ainda outros? –, que colocaria um ponto final na trilha do jovem bruxo em sua permanente luta contra as forças do mal. Como essa previsão encontra-se fora do prazo estipulado para a finalização do presente trabalho, fica a promessa de completar a leitura e a análise, no momento oportuno, diante das repercussões do lançamento do último livro e de seus possíveis desdobramentos futuros.

1. CAMPO LITERÁRIO E MERCADO DE BENS SIMBÓLICOS

[...] os românticos não tiveram dúvida, entregaram a literatura ao comando do transcendental. Daí por diante, a literatura entra em guerra consigo mesma e com a mecânica social dos objetivos e motivações conscientes. A matéria da visão literária será, com efeito, coletiva e mítica, enquanto as formas de expressão e comunicação literárias serão individualistas, segmentárias e mecânicas. A visão será tribal e coletiva; a expressão, particular e vendável.
(MCLUHAN, 1977:358)

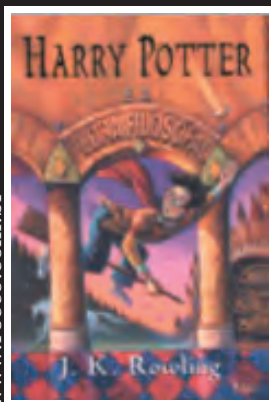
O objetivo deste capítulo é analisar as possíveis relações entre campo literário e mercado de bens simbólicos (BOURDIEU, 1996) a partir da localização da série *Harry Potter* nos interstícios desse sistema mais amplo. As constatações e indagações que orientaram o horizonte de buscas desta etapa da pesquisa podem ser assim formuladas: a série *Harry Potter* é, incontestavelmente, um produto do mercado de bens simbólicos; entretanto, é factível considerar sua inserção no campo literário ou mesmo buscar as eventuais interfaces entre campo e mercado?

25

Em um primeiro momento, a proposta se estrutura a partir do acompanhamento da série e de seu desempenho como um produto destinado ao mercado: produção, divulgação, consumo e a constituição de um *best-seller*.

Posteriormente, destaca-se o mapeamento da reação dos críticos e da crítica, alguns deles assumindo-se como agentes do campo literário, em defesa de seus princípios, regras e hierarquias, e outros adotando uma posição menos excludente e manifestando-se a favor de possíveis conexões entre campo e mercado, cultura e mercado.

Antecipando potencialidades analíticas e já dialogando com os pressupostos bourdianos, seria possível afirmar que a posição dos agentes literários, na defesa das regras do campo, confirma a existência de uma “estrutura dualista” e da “cisão entre arte e mercado” (BOURDIEU, 1996:141 e 163); entretanto, o embate entre diferentes posturas críticas



abre a possibilidade de uma avaliação mais voltada para a elucidação dos possíveis diálogos entre cultura e mercado, numa vertente analítica menos dualista e excludente, ainda que não vazia de conflitos e contradições.

1.1. BEST-SELLER E ESTRATÉGIAS DE DIVULGAÇÃO E CONSUMO

A série *Harry Potter* chegou ao Brasil em 2000, três anos depois que os primeiros livros – *Harry Potter and philosopher's stone*, *Harry Potter and the chamber of secrets* e *Harry Potter and the prisoner of Azkaban* – foram lançados na Inglaterra (Bloomsbury Publishing Plc) e nos Estados Unidos (Scholastic Press), tiveram sua tradução para variadas línguas, além da inglesa, e conquistaram um espaço considerável no mercado editorial internacional.

26

Para recuperar o “tempo perdido” a editora Rocco, detentora dos direitos autorais no Brasil, publicou os mesmos três volumes – *Harry Potter e a pedra filosofal*, *Harry Potter e a câmara secreta* e *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* –, em uma maratona editorial, nos meses de março, agosto e novembro de 2000, respectivamente.

Desde então, a trajetória da série no Brasil acompanhou o ritmo acelerado dos novos lançamentos no mercado internacional e alcançou patamares bem-sucedidos no *ranking* dos “mais vendidos”; como em todo o mundo,

transformou-se, rapidamente, em *best-seller* (BORELLI, 1996; REIMÃO, 1991a; 1991b)².

O quarto livro, *Harry Potter e o cálice de fogo*, editado em língua inglesa em 2000 (*Harry Potter and the goblet of fire*), ganhou o mercado brasileiro no primeiro semestre de 2001, pouco tempo depois da versão original em inglês. O quinto volume da série, *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, foi lançado concomitantemente na Inglaterra, Estados Unidos, Canadá e Austrália, em junho de 2003, além de em outros países de línguas não inglesas, e no Brasil, em dezembro do mesmo ano, com o título *Harry Potter e a Ordem da Fênix*. O sexto volume, *Harry Potter and the half-blood prince*, ficou disponível em língua inglesa a partir de julho de 2005, e o seu lançamento no Brasil deu-se ao final do mesmo ano, com o título traduzido para *Harry Potter e o enigma do príncipe*³ (ver as capas na próxima página).

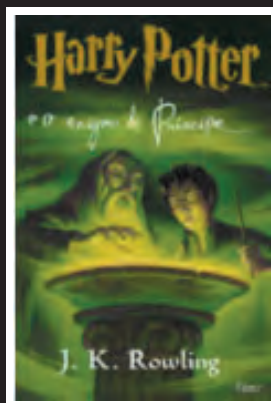
Uma das primeiras informações veiculadas pela mídia impressa brasileira, em 1999, anunciava a possível edição dos livros no Brasil e antecipava algumas de suas potencialidades de mercado, com base em uma avaliação da trajetória bem-sucedida já alcançada pela série em todo o mundo:

Em plena era da Internet e dos videogames, um garoto de 11 anos, com um estranho relâmpago roxo na testa, está conseguindo fazer milhões de crianças se divertirem com livros de até 300 páginas. O autor da proeza é Harry Potter, um aprendiz de feiticeiro que protagoniza uma das mais bem-sucedidas séries literárias dos últimos anos. Criado pela escritora britânica J. K. Rowling há dois

¹ As imagens entram aqui apenas como recurso de visibilidade e como mais uma alternativa de qualificação do livro como produto e suporte midiático. Ressalta-se que elas demandariam, por si sós, a elaboração de um protocolo metodológico de realização de “leitura imagética” efetivada no diálogo com referências já testadas pela antropologia visual e pelo campo do *design*. Fica a indicação para uma futura proposta de pesquisa.

² Os livros no Brasil são vendidos, em média, de acordo com a editora Rocco (www.rocco.com.br), pelos seguintes valores, do primeiro ao sexto volume, respectivamente: R\$ 38,50, R\$ 38,50, R\$ 44,50, R\$ 58,50, R\$ 66,50 e R\$ 54,50.

³ Os seis volumes da edição brasileira foram traduzidos do inglês por Lia Wyler. Quanto à tradução, uma observação merece destaque: o título do sexto volume da série distancia-se, e muito, da denominação original, em inglês, *...the half-blood prince*. Enquanto em outras línguas, como o francês e o italiano, por exemplo, manteve-se o sentido atribuído à mestiçagem e ao hibridismo, condizente com a proposta da própria narrativa – *...et le prince de sang-mêlé*, *...il principe mezzosangue* –, as edições brasileira, espanhola e portuguesa optaram por saídas alternativas, ainda que semelhantes entre si: *...o enigma do príncipe*, *...el misterio del príncipe*, *...o príncipe misterioso*. Essa constatação mereceria uma observação mais sistemática, em outro momento, de forma a explicitar as razões de tal opção.



anos, Harry Potter já aparece em três livros, que venderam 15 milhões de cópias em todo o mundo, sendo a maioria para crianças na faixa de 9 a 14 anos de idade. Traduzidas para 30 idiomas, as aventuras de Harry chegam ao Brasil no primeiro semestre do ano que vem, editadas pela Rocco. Na semana passada, Harry foi capa da edição europeia da revista Time, esteve no topo da lista de mais vendidos do jornal “The New York Times”, e comenta-se que Steven Spielberg esteja interessado em transpor o personagem para o cinema⁴. (ZANINI, 6/10/1999)

Em agosto de 2000, o caderno Mais! (Pesquisa DataFolha) confirmou a tendência acima apontada ao divulgar a lista de “os mais vendidos do mês”: os livros *...a pedra filosofal* e *...a câmara secreta* ocuparam os dois primeiros lugares na coluna reservada a “ficção”, com a informação de que, até aquele momento, tinham sido vendidos “mais de 35 milhões de exemplares em 35 países”. Em março de 2001, poucos meses depois do lançamento de *...o prisioneiro de Azkaban*, uma nova medição de Mais! classificou os três primeiros livros da série entre os “10 mais”, posicionando-os, respectivamente, nos 3º, 4º e 6º lugares do ranking (A DUPLA..., 1º/10/2000).

Além do caderno Mais! (“+ livros Mais vendidos”), outros jornais e revistas, como o *Estado de S. Paulo* e *Veja*, mantêm suas colunas periódicas de classificação de *best-sellers*, respectivamente, “Livros mais vendidos” e “Os livros mais vendidos”. Tomando como exemplo a revista *Veja*, foi possível realizar uma análise periódica desses resultados, de forma a permitir um melhor dimensionamento dos dados e a confirmação das tendências até então anunciadas; mesmo

levando em conta as possíveis limitações de fontes como essas, sujeitas a dados primários nem sempre confiáveis, fornecidos muitas vezes pelas próprias editoras.

Nesse sentido, a partir da coleta de informações realizada de forma sistemática e semanalmente na seção “Os livros mais vendidos” da revista *Veja*, pôde-se construir a tabela da próxima página que localiza, entre 2001 e 2005 – mês a mês e semana a semana –, a posição ocupada por cada um dos seis livros da série no *ranking* dos “10 mais”⁶.

De janeiro a março de 2001, os três livros até então publicados, *...a pedra filosofal*, *...a câmara secreta* e *...o prisioneiro de Azkaban*, constaram todas as semanas na lista de “os 10 mais”; de abril a junho, eles se alternaram, ininterruptamente, em duplas ou trios. Surgiu, entretanto, em meados de 2001, um dado novo a ser considerado: no final de junho ocorreu o lançamento do quarto livro, *...o cálice de fogo*, cuja presença provocou uma intensificação das vendas e, conseqüentemente, a consolidação da série, como um todo, no *ranking*. Assim sendo, pôde-se observar que, da última semana de junho até a última de dezembro, três ou quatro dos livros apareceram alternadamente na seleção. Além disso, entre 18 de julho e 8 de agosto, o número “quatro” se faz presente com um toque cabalístico: por quatro semanas consecutivas, os quatro livros ocuparam os quatro primeiros

⁴ Ainda que Spielberg tenha sido cogitado para dirigir o(s) primeiro(s) filme(s) da série, essa possibilidade não se concretizou, como pode ser confirmado adiante na filmografia que consta do Anexo 1.

⁵ Os títulos dos livros serão referidos, daqui para a frente, por seus “subtítulos” – *...a pedra filosofal*, *...a câmara secreta*, *...o prisioneiro de Azkaban*, *...o cálice de fogo*, *...a Ordem da Fênix*, *...o enigma do príncipe* –, sem que seja necessário repetir, a cada citação, o “prefixo” *Harry Potter*, marca da série.

⁶ Os títulos dos livros foram citados por suas iniciais, respeitando a colocação, em ordem decrescente, no *ranking* dos mais vendidos: *...a pedra filosofal* (PF), *...a câmara secreta* (CS), *...o prisioneiro de Azkaban* (PA), *...o cálice de fogo* (CF), *...a Ordem da Fênix* (OF), *...o enigma do príncipe* (EP). Nos casos em que nenhum dos livros é mencionado, assinala-se “nada consta” (NC); e na ausência de divulgação da pesquisa (sobretudo nas primeiras e últimas semanas de cada ano e, excepcionalmente, no exemplar de 19/9/2001, logo depois da explosão do World Trade Center, nos Estados Unidos), designa-se “não divulgada” (ND). O sinal — indica que o mês possui apenas quatro semanas e o sinal ***, que a revista não foi disponibilizada naquela semana, em especial. A escolha do ano de 2001 como ponto de partida para essa análise justifica-se pelo fato de os três primeiros livros terem sido lançados no Brasil em 2000, entre os meses de março e novembro; acompanhar o seu desempenho a partir de 2001 supõe situar a análise num contexto de mercado já consolidado.

MÊS	SEMANA	2001	2002	2003	2004	2005
JAN.	1ª	***	***	***	OF	NC
	2ª	PF,CS,PA	PF,CS,PA,CF	PA,CF,CS,PF	OF	OF
	3ª	PA,CS,PF	PF,CS,CF,PA	PA,CF,CS	OF	OF
	4ª	PA,CS,PF	PF,CS,PA,CF	CF,CS,PA	OF	OF
	5ª	PA,PF,CS	PF,PA,CF,CS	CF,PA,CS	---	---
FEV.	1ª	PF,PA,CS	PA,CS,CF,PF	CF,PA,CS,PF	OF	OF
	2ª	PA,PF,CS	CS,PF,CF	PA,CF,CS	OF	OF
	3ª	PF,PA,CS	PF,PA,CF,CS	PA,CF,CS	OF	OF
	4ª	PF,PA,CS	PF,CS,CF,PA	PA,CF,CS	OF	NC
	5ª	---	---	---	---	---
MAR.	1ª	PA,PF,CS	CS,PA,CF,PF	PA,CF,CS	OF	NC
	2ª	PF,PA,CS	CS,PF,CF,PA	PA,CF,CS,PF	OF	NC
	3ª	PF,PA,CS	CS,PF,CF,PA	CF,PA	OF	NC
	4ª	PF,PA,CS	CS,CF,PF,PA	PA,CF	OF	NC
	5ª	---	---	---	OF	NC
ABR.	1ª	PF,CS	CF,CS,PF,PA	NC	OF	NC
	2ª	PF,CS,PA	PF,CS,CF	PA	OF	NC
	3ª	PF,CS	CS,PF,CF	NC	NC	NC
	4ª	CS,PF,PA	CS,CF,PA,PF	NC	OF	NC
	5ª	---	---	NC	---	---
MAIO	1ª	PF,CS,PA	CF,CS,PF	NC	OF	NC
	2ª	PA,CS,PF	CS,PF,CF,PA	NC	OF	NC
	3ª	PF,PA,CS	PF,CS	NC	NC	NC
	4ª	CS,PA,PF	PF	NC	OF	NC
	5ª	PF,PA	CS,PF,CF,PA	---	---	---
JUN.	1ª	PF,PA	CS,PF,CF	NC	NC	NC
	2ª	PA,CS,PF	CS,CF,PA,PF	NC	NC	NC
	3ª	PF,CS	CS,CF,PA,PF	PA	NC	NC
	4ª	CF,CS,PA,PF	CF,CS,PA	NC	OF	NC
	5ª	---	---	---	OF	NC
JUL.	1ª	CF,CS,PA	CS,CF,PA	PF	OF	NC
	2ª	CF,CS,PA	CS,CF,PA,PF	NC	OF	NC
	3ª	CF,PA,PF,CS (1º lugares)	CS,CF,PA,PF	NC	NC	NC
	4ª	CF,PF,CS,PA (1º lugares)	CF,PA,CS,PF	CF	NC	NC
	5ª	---	---	---	---	---
AGO.	1ª	CF,PF,CS,PA (1º lugares)	CF,CS,PA,PF	NC	NC	NC
	2ª	CF,PF,CS,PA (1º lugares)	CF,CS,PA,PF	NC	NC	NC
	3ª	CF,PF,CS,PA	CF,PA,CS,PA	NC	NC	NC
	4ª	CF,PF,CS,PA	CF,PA,PF,CS	NC	NC	NC
	5ª	PF,CF,CS,PA	---	---	---	NC
SET.	1ª	PF,CF,CS,PA	CF,CS,PA,PF	NC	NC	NC
	2ª	PF,CS,CF	CF,CS,PA,PF	NC	NC	NC
	3ª	ND	CF,CS,PA,PF	NC	NC	NC
	4ª	PF,CF,CS,PA	CF,CS,PF,PA	NC	NC	NC
	5ª	---	---	---	NC	---
OUT.	1ª	PF,CS,PA,CF	CF,PA	NC	NC	NC
	2ª	PF,CF,CS,PA	CF	NC	NC	NC
	3ª	PF,CS,CF,PA	CF	NC	NC	NC
	4ª	PF,CF,CS	CS,PF,CF,PA	NC	NC	NC
	5ª	CS,PF,CF	CS,CF,PA	NC	---	---
NOV.	1ª	CF,CS,PA	PA,CS,CF	NC	NC	NC
	2ª	PF,CF,CS,PA	CS,PA,CF	NC	NC	NC
	3ª	PF,CS,CF,PA	CF,PA,CS	NC	NC	NC
	4ª	PF,CS,PA,CF	CS,CF,PA	NC	NC	NC
	5ª	---	---	---	---	NC
DEZ.	1ª	PF,CF,CS,PA	CS,CF,PA	NC	NC	EP
	2ª	PF,CS,PA,CF (1º lugares)	CS,PA,CF,PF	OF	NC	EP,OF
	3ª	PF,CS,PA,CF	PA,CF,CS,PF	OF	OF	EP
	4ª	PF,CS,PA,CF	CS,PF,CF,PA (+ vendidos no ano)	ND	OF	EP
	5ª	---	---	---	---	---

lugares da classificação; e esse mesmo fenômeno reapareceu ao final do ano, próximo ao Natal, na medição da semana de 12 de dezembro.

É importante considerar ainda que, no final de novembro de 2001, estreou em circuito nacional de cinema o primeiro filme da série, *...a pedra filosofal*; esse fato interferiu, sem dúvida, nos índices de consumo dos livros, haja vista não serem desconhecidos os variados fluxos de migração que se estabelecem entre as diferentes mídias envolvidas na divulgação de um mesmo produto (VILCHES, 2003).

Em 2002, o escoamento das vendas foi significativamente alto: do total de 52 semanas pesquisadas, os quatro livros da série apareceram em 34 delas; e em outras 13 semanas constaram três dos quatro livros até então publicados. É interessante observar que não houve em 2002, como em 2001, o lançamento de um novo livro da série (o quinto volume, *...a Ordem da Fênix*, só seria disponibilizado em dezembro de 2003), momento em que o produto ganha maior visibilidade, sendo anunciado em variadas mídias e podendo responder por um desempenho positivo no mercado editorial. Entretanto, na ausência de um novo livro, produziu-se um novo filme: em novembro de 2002 entrou no circuito das salas de cinema a versão cinematográfica de *...a câmara secreta*. E o resultado se fez sentir no balanço final dos livros mais vendidos do ano de 2002: *...a câmara secreta*, *...a pedra filosofal*, *...o cálice de fogo* e *...o prisioneiro de Azkaban* entraram na lista dos “10 mais” ocupando, respectivamente, a 1ª, 2ª, 5ª e 6ª posições no mesmo *ranking* da revista *Veja* (25/12/2002:133).

Em 2003, os dados apresentaram-se bastante díspares, indicando a existência de uma mudança de tendência. No primeiro trimestre, o fluxo das vendas manteve-se no pique do ano anterior, mas, a partir de abril, os livros desapareceram da listagem dos mais vendidos, com uma ou outra exceção pouco representativa. Só serão feitos novos registros no mês de dezembro, com o lançamento de *...a Ordem da Fênix*, que passou a representar a série,

solitariamente, ocupando o primeiro lugar nas semanas de 10 e 17 de dezembro⁷; ressalta-se que essa posição foi mantida nas primeiras três semanas de janeiro de 2004. ...a *Ordem da Fênix* continuou a assegurar um espaço representativo no *ranking* durante o primeiro semestre de 2004, mas, a partir da terceira semana de julho, não houve mais vestígios de *Harry Potter* até a segunda semana de dezembro.

O que se pôde observar é que, diferentemente de outros anos, o lançamento do novo livro não conseguiu alavancar a venda dos volumes anteriores e, particularmente nesse momento, nem mesmo a estréia do filme ...o prisioneiro de Azkaban, em junho de 2004, permitiu a retomada de índices mais positivos no mercado editorial.

32

Assim, nenhum dos cinco primeiros volumes da série voltou a ocupar um lugar no *ranking* entre julho de 2004 e o final de 2005, momento este do lançamento do sexto volume da série, ...o enigma do príncipe, e do quarto filme, ...o cálice de fogo. Com ...o enigma do príncipe, a partir de janeiro de 2006 *Harry Potter* reapareceu na classificação dos mais vendidos, mas a coleta de dados para essa pesquisa, como já anteriormente anunciado, encerrou-se na passagem de 2005 para 2006.

Sob a ótica do mercado é como se, finalmente, o produto tivesse atingido seu momento de equilíbrio, depois de tanto

⁷ A pesquisa não foi divulgada no exemplar do dia 24 de dezembro.

êxito e de excessiva visibilidade. Do ponto de vista analítico seria possível considerar a existência de um deslocamento dos pólos hegemônicos, dentro de uma mesma fatia de mercado reservada aos *best-sellers*; ou ainda, nas acepções de Bourdieu (1988) ou mesmo de Williams (1997), as pedras se moveram nesse campo de lutas em busca da constituição de novas hegemonias.

Mesmo assim, vale ainda uma consideração, que dá margem para que a análise das informações referentes ao comportamento da série *Harry Potter* no mercado seja avaliada também do ponto de vista do mercado internacional de bens simbólicos. Por ocasião do lançamento de *...o enigma do príncipe*, em julho de 2005, para o circuito de distribuição em língua inglesa, a série *Harry Potter* apresentou, também nos Estados Unidos, uma performance bastante positiva, de acordo com o *ranking* dos mais vendidos do *USA Today*:

33

Combinados, os primeiros cinco livros da série ficaram durante 57 semanas na posição número 1 na lista dos mais vendidos do *USA Today*. O livro que ocupou durante maior tempo a primeira posição foi o primeiro da série, “*Harry Potter e a pedra filosofal*” (1998), que durante 31 semanas manteve o posto de mais vendido. (MEMMOTT, 30/3/2005)

Para além da divulgação e análise dos números, há um fato que merece ser registrado, ainda relacionado à elaboração das listas de *best-sellers*. A permanência da série *Harry Potter*, por muitos meses, na lista dos mais vendidos do jornal *The New York Times Book Review* ocasionou uma alteração na metodologia de pesquisa: no lugar da divisão original entre “ficção” e “não-ficção”, o setor de pesquisa acrescentou a subdivisão “infantil” e “adulto”, em uma tentativa de segmentar ainda mais a amostra e possibilitar que outros livros aparecessem, no lugar regularmente ocupado por *Harry Potter*, na metodologia anterior (FORTUNATO, 16/11/2003).

⁸ Para as traduções em inglês, francês e espanhol contamos com a colaboração de tradutores cujos nomes constam na folha de Agradecimentos. Optamos pela manutenção do texto original no rodapé. "The official newspaper of our dominant counter-culture, The New York Times, has been startled by the Potter books into establishing a new policy for its not very literate book review. Rather than crowd out the Grishams, Clancys, Crichtons, Kings, and other vastly popular prose fictions on its fiction bestseller list, the Potter volumes will now lead a separate children's list. J. K. Rowling, the chronicler of Harry Potter, thus has an unusual distinction: She has changed the policy of the policy-maker."

⁹ As informações relativas ao mercado editorial na França e Itália foram inicialmente coletadas em Paris, Florença e Roma, em viagem realizada no início desta pesquisa, em janeiro de 2001.

¹⁰ Enquanto na Hors Série Littérature os quatro primeiros livros custavam, respectivamente, 84, 87, 94 e 120FF (francos franceses), na Collection Folio Junior o preço era bem mais acessível: 36, 38, 40 e 52FF. Em 2006, o custo dos livros encontrase disponível em euros e os quatro primeiros volumes podem ser adquiridos, nas duas coleções, respectivamente por: €14,50 e €6,60; €15,00 e €6,60; €16,50 e €7,10; €21,00 e €7,80 (www.gallimard-jeunesse.fr, 29/1/2006).

¹¹ Com objetivo de comparar visualmente as edições, as imagens da esquerda fazem parte do acervo da Collection Folio Junior e as da direita, da Hors Série Littérature.

Acidamente e com um certo tom de ironia, o crítico Harold Bloom comentou o episódio e inaugurou sua presença (que será, sem dúvida, significativa no contexto deste trabalho) marcando sua posição como agente dentro do campo literário:

O jornal oficial da contracultura dominante, The New York Times, foi surpreendido pelos livros Potter e estabeleceu uma nova política para a crítica de livros "pouco literários". No lugar de excluir, por falta de espaço, de sua listagem de best-sellers ficcionais, os Grishams, Clancys, Crichtons, Kings e outras ficções em prosa bastante populares, os volumes Potter irão liderar, agora, uma lista separada para crianças. Por essa razão, J. K. Rowling, a autora de Harry Potter, adquire uma função diferenciada e incomum: ela mudou a política dos criadores de políticas. (BLOMM, 7/11/2000; tradução nossa)⁸

34 Com o objetivo de ampliar a análise sobre produção editorial e de mapear algumas tendências fora do Brasil e do circuito de editoração em língua inglesa, segue-se uma comparação sobre alguns itens da trajetória da série *Harry Potter* em dois outros países, França e Itália⁹.

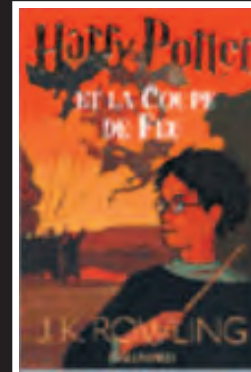
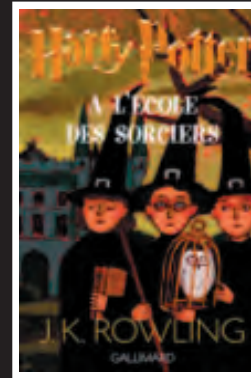
Na França, os quatro primeiros livros publicados até 2001, todos pela Les Editions Gallimard, respeitaram a mesma seqüência da edição original inglesa e foram traduzidos por Jean-François Ménard sob os títulos: *Harry Potter a l'école des sorciers* (1998), *Harry Potter et la chambre des secrets* (1999), *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban* (1999) e *Harry Potter et la coupe de feu* (2000). Observa-se que os três primeiros foram lançados, cada um deles, um ano depois da edição original inglesa; mas o quarto volume, *...et la coupe*

de feu, já entrou num ritmo mais acelerado de produção e foi disponibilizado no mercado em 2000, mesmo ano da edição inglesa de seu similar ...and the globet of fire.

É importante registrar que, diante da crescente procura por parte do público, a Gallimard ampliou seu sistema de produção e de estratégias de mercado editando os mesmos quatro primeiros volumes na Collection Folio Junior e na Hors Série Littérature, ambas do segmento editorial Gallimard Jeunesse: a primeira, com uma versão semelhante aos “livros de bolso”, de tipo popular e custo mais barato; a segunda, com volumes fabricados em padrão editorial mais sofisticado e, conseqüentemente, a custos bem mais elevados¹⁰.

O quinto e o sexto volumes

35



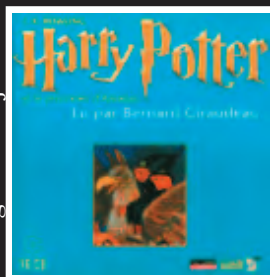
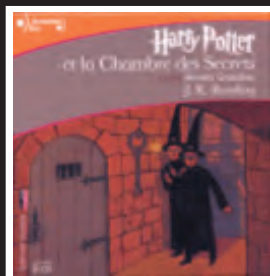
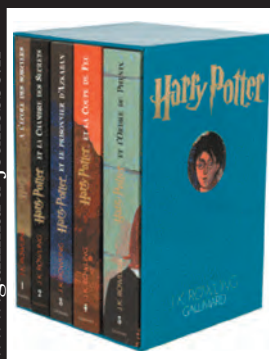
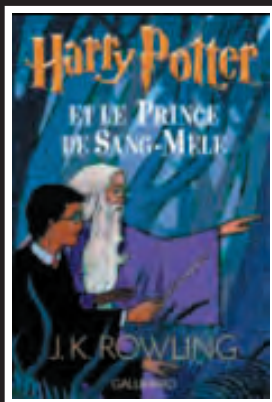
da série, *Harry Potter et L'Ordre du Phénix* e *Harry Potter et le prince de sang-mêlé*, foram publicados em 2003 e 2005, nos mesmos anos dos originais ingleses, respondendo pelo ritmo acelerado de produção já anunciado desde *...et la coupe de feu*. Ressalta-se que *...et L'Ordre du Phénix* também saiu pelas duas coleções dos anteriores – Folio Junior e Hors Série Littérature –, mas *...et le prince de sang-mêlé* foi editado apenas por esta última.

Destaca-se ainda, como estratégia de mercado, a oferta dos livros em pacotes, contendo a coleção toda ou parte dela, como por exemplo o lançado em 2003, *Coffret Harry Potter 5 volumes*, da Hors Série Littérature, disponibilizado nas livrarias por €89,50.

Além da versão impressa, a Gallimard disponibilizou em áudio, no ano de 2000, a coleção *Écoutez lire*, com algumas histórias integrais de *Harry Potter*, em formato de fitas cassete; e esse mesmo projeto, denominado Audio Book, foi rapidamente formatado para CD-ROM, a partir de 2001, de acordo com os avanços das novas tecnologias de produção e divulgação.

É interessante observar no diálogo com os parâmetros teóricos propostos por Bourdieu (1996), que sua reflexão sobre campo literário e mercado de bens simbólicos resultou, como se sabe, de pesquisa realizada na França; nela se incluíram, como um dos objetos privilegiados de análise, as editoras, além de editores e autores, considerados como agentes que atuam dentro do campo com o objetivo de responder por regras e garantir os mecanismos de legitimidade, não apenas internamente, mas também na posição distinta ocupada pelo campo literário, em relação a outros campos culturais:

[...] eu diria que o campo literário é simultaneamente um campo de forças e um campo de lutas que visa transformar ou conservar a relação de forças estabelecida: cada um dos agentes investe a força (o capital) que adquiriu pelas lutas anteriores em estratégias que dependem, quanto à orientação, da posição desse agente nas relações de força, isto é, de seu capital específico. (BOURDIEU, 1990:172)



¹² Preço de *...et L'Ordre du Phénix* na Hors Série Littérature e na Collection Folio Junior, respectivamente: €28,00 e €12,90; preço de *...et le prince de sang-mêlé*, na Hors Série Littérature: €23,50 (www.gallimard.fr, 29/1/2006).

¹³ Custo do pacote da coleção em fitas cassete, em 2001: 198FF. No início de 2006 encontravam-se disponíveis alguns volumes da série *Harry Potter*, pela coleção *Écoutez lire* (Gallimard Jeunesse), com as seguintes características: 1) *Harry Potter à l'école des sorciers*, 2000, traduzido do inglês por Jean-François Ménard e texto integral lido por Bernard Giraudeau. Contém 6 fitas cassete, com capa ilustrada por Jean-Claude Götting, 105 x 130 mm; 2) *Harry Potter à l'école des sorciers*, 2001 (com nova apresentação em 2004), traduzido do inglês por Jean-François Ménard e texto integral lido por Bernard Giraudeau. Contém 8 CDs, com 8 horas de duração e capa ilustrada por Jean-Claude Götting, 130 x 130 mm, €38,00; 3) *Harry Potter et la chambre des secrets*, 2001 (com nova apresentação em 2004), traduzido do inglês por Jean-François Ménard e texto integral lido por Bernard Giraudeau. Contém 8 CDs, com 8 horas de duração e capa ilustrada por Jean-Claude Götting, 130 x 130 mm, €38,00; 4) *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, 2002, traduzido do inglês por Jean-François Ménard e texto integral lido por Bernard Giraudeau. Contém 10 CDs, com 11 horas de duração e capa ilustrada por Jean-Claude Götting, 133 x 134 mm, €39,00 (www.gallimard-jeunesse.fr).

Num contexto de pesquisa com as editoras e de entrecruzamento entre os campos literário e editorial, a Gallimard foi uma das analisadas por Bourdieu e, dentro do sistema classificatório proposto, ocupou uma posição “intermediária” entre as “pequenas editoras de vanguarda” – Minuit, por exemplo – e as “grandes editoras”, como Laffont e Hachette. O perfil da Gallimard foi assim definido:

[...] antiga editora de vanguarda, há muito tempo levada ao topo da consagração, que reúne um empreendimento voltado para a gestão do acervo [...] e empreendimentos de longo prazo [...] cujos autores estão igualmente representados na lista dos best-sellers e na lista dos best-sellers intelectuais. (BOURDIEU, 1996:166)

38 Muitos dos dados que fundamentaram esta pesquisa referem-se à década de 1970 e, numa leitura prospectiva, no início dos anos 1990 – quando da publicação do trabalho sobre as “regras da arte” –, Bourdieu apontava para as dificuldades de sobrevivência, em médio prazo, desses modelos editoriais intermediários, cujo objetivo seria o de fazer coexistir “duas economias diferentes”: uma mais voltada para a “produção e a pesquisa” e outra, para a “exploração do acervo e difusão de produtos consagrados” (BOURDIEU, 1996:167).

Nota-se que a coleção Folio (Collection Folio Junior, segmento editorial Gallimard Jeunesse) foi citada por Bourdieu como exemplo de “produto consagrado” e, como já apontado anteriormente, selecionada pela Gallimard como uma das duas alternativas de edição dos cinco primeiros volumes da série *Harry Potter*.

Bourdieu não apenas diagnosticou as dificuldades de permanência da Gallimard nessa posição “intermediária” como apontou para o fato de que as contradições resultariam na “incompatibilidade entre as duas economias”:

[...] a organização que convém para produzir, difundir e promover uma categoria de produtos é inadequada para a outra; além disso, o peso que as exigências da difusão e da gestão fazem pesar sobre a instituição e sobre os modos de pensamento dos responsáveis, tende a excluir os investimentos arriscados. (BOURDIEU, 1996:167)

A propósito das exigências inerentes a um projeto editorial, que demanda do editor uma carga excessiva de trabalho de difusão e gestão, Bourdieu, em tom crítico e de censura, e até com certo grau de indiscrição, revelou, em nota de rodapé:

É bem sabido que o diretor de uma das “maiores” editoras francesas não lê praticamente nenhum dos manuscritos que publica e que passa seus dias em tarefas de pura gestão (reuniões do comitê de fabricação, encontro com os advogados, com os responsáveis de filiais etc.). (BOURDIEU, 1996:398)

Ainda que expressão de radicalidade, essa crítica de Bourdieu parece conter um tom nostálgico, relacionada a um tempo em que as editoras não eram empresas – como hoje, muitas vezes integradas a conglomerados de mídia, cuja direção pode ser destinada a executivos sem qualquer formação no campo editorial, e organizadas com base em padrões mundializados de gerenciamento e divisão do trabalho – e os editores não eram empresários ou diretores e participavam de todas as etapas de fabricação de um livro, ocupando, assim, a legitimada posição de “quase” co-autores¹⁴.

Em artigo posterior sobre o campo editorial, Bourdieu (1999) retomou o debate sobre a situação das editoras na França. A partir de densa pesquisa realizada entre 1995 e 1996, e baseada em levantamentos bibliográficos e coletas de dados estatísticos em arquivos e editoras, além da realização de entrevistas em profundidade com editores,

¹⁴ Muitas editoras que foram, na origem, pequenas, familiares e artesanais passaram por esse processo, e ele se insere no contexto mais geral das histórias editoriais, hoje, em muitos países. No Brasil, a editora Atica, entre outras, serve como exemplo dessa mesma trajetória (BORELLI, 1996; 2005).

diretores de coleções, tradutores, críticos, responsáveis administrativos, entre outros agentes “distribuídos pelo campo editorial”, Bourdieu (1999:3) afirmou, numa proposital ambivalência entre termos, a existência de “uma revolução conservadora na edição”, título atribuído ao artigo de divulgação dos resultados dessa mesma pesquisa.

Mais uma vez, em cena, a editora Gallimard e o retorno da problematização relacionada à sua posição “intermediária” dentro do campo literário¹⁵. Bourdieu apoiou-se, então, no depoimento publicado por Michel Deguy (1988), considerado por ele “testemunha preciosa” por sua significativa participação no comitê da Gallimard; e conclui que a experiência de Deguy oscilava entre o encantamento e o desencantamento, como partes integrantes “da verdade completa de um jogo que, como a produção literária, repousa sobre a crença”:

40 Descobrir que o comitê não cumpre verdadeiramente sua função oficial de seleção [...] e discernir que a verdadeira utilidade é a do banco de “capital social” e de “capital simbólico”, por meio dos quais a editora pode exercer seu controle sobre as academias e os prêmios literários, sobre o rádio, a televisão e os jornais... (BOURDIEU, 1999:4-5; tradução nossa)¹⁶

Na conclusão desse trabalho retomou seu insistente questionamento entre arte e mercado e apontou para aquilo que acreditava ser uma saída, mais para “revolução” que para “conservação”:

O processo de concentração que afeta o mundo editorial e transforma profundamente as práticas, subordinando-as mais e mais às normas comerciais é irreversível e irresistível? [...] enquanto houver representantes a sustentar os pequenos editores, e pequenos editores a publicar jovens autores desconhecidos, e livreiros a propor e promover livros dos jovens escritores publicados por pequenas editoras, os críticos para descobrir e defender uns e outros [...] o trabalho sem contrapartida econômica, executado “por” e “para” o amor à arte, restará um investimento realista, dotado de garantia por receber um mínimo de reconhecimento material e simbólico. (BOURDIEU, 1999:26; tradução nossa)¹⁷

Mesmo que o objetivo desse trabalho não seja propriamente o de avaliar o percurso das editoras envolvidas no processo de produção da série *Harry Potter*, e menos ainda as singularidades da trajetória da editora francesa Gallimard, seria interessante, para um futuro projeto, analisar a atual posição dessa editora e verificar se a hipótese de Bourdieu

pode ser ratificada: a Gallimard foi mesmo obrigada a abrir mão de sua posição “intermediária” dentro do campo de produção literária na França? Ainda que constando do ranking das dez maiores editoras na França (<http://netx.u-paris10.fr>), confirmou-se, como anunciado prospectivamente, a “incompatibilidade entre as duas economias”? Se sim, qual seria, atualmente, o seu modelo de gerenciamento? A opção por editar livros com as características da série *Harry Potter* poderia revelar uma tendência? A conferir!

O fenômeno, na Itália, de publicação e divulgação da série reproduziu os êxitos até então diagnosticados em outros países; e os livros – *Harry Potter e la pietra filosofale* (1998); *Harry Potter e la camera dei segreti* (1999); *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban* (2000); *Harry Potter e il cálice di fuoco* (2001); *Harry Potter e l'Ordine della Fenice* (2003); *Harry Potter e il principe mezzosangue* (2006) – editados pela tradicional Salani Editore de Milão e traduzidos, do inglês para o italiano, por Marina Astrólogo e Beatrice Masini fizeram e continuam a fazer muito sucesso, tendo sido reimpressos e reeditados rapidamente, o que caracteriza uma reação àquilo que já se pode considerar um padrão mundializado¹⁸ de produção editorial.

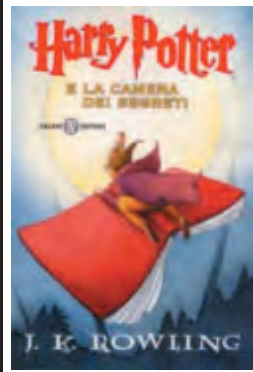
41

¹⁵ A Gallimard, concebida como “marca” e grupo empresarial, insere-se no mercado editorial com as seguintes linhas de produção editorial: as coleções L'Arpenteur, Denoël, Folio, Gallimard Jeunesse, Gallimard Loisirs, Bibliothèque de la Pléiade, Série Noire e o suplemento literário Mercure de France, todos vinculados à Sodis (Société de Distribution des Produits de l'Édition); além disso, e seguindo os rumos de grandes editoras no mercado editorial, a Gallimard absorveu – ou incorporou, a partir de processos de fusão – outras editoras, tais como, por exemplo: Privat-Le Rocher, Baland, P.O.L., La Table Ronde, Pygmalion, Bayard, Le Centurion, Difusion Sofédís, DAS, La Découverte, Syros, L'Atelier, Payot, entre outras (PIAULT, 1995:247 e 251; www.salondulivre.net/actualitedulivre.html).

¹⁶ [...] “de la vérité complète d'un jeu qui, comme la production littéraire, repose sur la croyance » [...] « Découvrir que le comité ne remplit pas vraiment sa fonction officielle de sélection [...] ce n'est pas en apercevoir pour autant la vraie utilité, celle de banque de 'capital social' et de 'capital symbolique' à travers laquelle la maison peut exercer son empire sur les académies et les prix littéraires, sur la radio, la télévision et les journaux...”

¹⁷ “Le processus de concentration qui affecte le monde de l'édition et qui transforme profondément les pratiques en les subordonnant de plus en plus étroitement aux normes commerciales est-il irréversible et irrésistible? [...] tant qu'il aura des représentants pour soutenir les petits éditeurs, de petits éditeurs pour publier de jeunes auteurs inconnus, des libraires pour proposer et promouvoir les livres des jeunes écrivains publiés par les petites maisons, des critiques pour découvrir et défendre les uns et les autres [...] le travail sans contrepartie économique, accompli 'par amour de l'art' e 'pour l'amour de l'art', restera un investissement réaliste, assuré de recevoir un minimum de reconnaissance matérielle et symbolique.”

¹⁸ Sabe-se que o debate sobre globalização, mundialização, transnacionalização, entre outros, tem sido bastante vigoroso nos últimos anos; ressaltam-se, aqui, duas das perspectivas que privilegiam o recorte cultural e que servem como referências estruturais para este trabalho: Appadurai (2004) e Mattelart (1997).



42

Do ponto de vista do perfil das editoras e de suas relações com o campo literário e o mercado de bens simbólicos, é interessante observar que a Salani, diversamente da Gallimard, insere-se de forma mais clara no pólo da produção de livros em larga escala, voltada para um segmento particular de leitores. Fundada em 1862, em Firenze, num momento de ascensão e consolidação do romance folhetim em toda a Europa (ECO, 1991:102), e em especial na França – romances sociais de Eugene Sue e históricos de Alexandre Dumas –, a Salani responde por um segmento de mercado voltado para as narrativas populares, os grandes clássicos da literatura e livros para jovens, com destaque para a coleção Biblioteca dei miei ragazzi, presente na memória de muitos escritores e intelectuais italianos na atualidade; destaca-se, entre eles, Umberto Eco, que, em seu último romance¹⁹, não só faz uma menção especial à Salani e a sua coleção de clássicos infanto-juvenis, como também reproduz imagens das capas de antigas versões de alguns dos livros que serviram como referência para a composição do acervo imaginário de uma época:

Retirei toda a coleção da “Biblioteca dos meus meninos”, de Salani, cujas capas reconhecia e cujos títulos recitava antes mesmo de retirar o volume, com a mesma segurança com que distinguia nos catálogos dos colegas ou na biblioteca da última viúva os livros mais conhecidos, a Cosmographia de Münster ou o De sensu rerum et magia de Campanella: O moço que veio do mar, A herança do cigano, As aventuras de Flor-de-sol, A tribo dos coelhos selvagens, Os fantasmas maliciosos, Os prisioneiros de Casabella, A carreta pintada, A torre do norte, O bracelete indianos, O segredo do homem de ferro, O circo Barletta... Livros demais... (ECO, 2005:142)

...*la pietra filosofale* é lançado em 1998, com tiragem inicial de 20 mil cópias, e, diferentemente da França, a edição

italiana foi condensada em uma única coleção; entretanto, se do ponto de vista da produção os modelos franceses e italianos se diferenciaram, os preços dos livros no mercado mantêm-se bastante próximos. Isto nos permite confirmar a existência de um mercado mundializado de bens simbólicos articulado, nesse caso, pelos mecanismos geopolíticos de consolidação da União Européia e do euro como moeda comum a todos os países que compõem o bloco²⁰.

...*la pietra filosofale* não só percorreu a trilha-padrão de um *best-seller*, como mobilizou muito rapidamente a crítica e os críticos, em razão do alto nível de exposição e visibilidade alcançadas pelo produto. Vale ressaltar que Umberto Eco sempre participou ativamente desse debate e tornou-se, não só na Itália, um balizador das tendências sobre o tema. Ainda que o mapeamento da posição dos críticos seja analisado apenas na próxima etapa, destaca-se a escolha de Eco como expoente desse debate e antecipa-se uma amostra de sua participação:

[Harry Potter] tem algo de Mary Poppins e de Peter Pan, e a escola [Hogwarts] parece um daqueles castelos misteriosos que liamos na “Biblioteca dos meus meninos”, editada pela Salani, assim como os livros de Harry Potter. É óbvio que a saga agrada, até mesmo, aos adultos. (www.salani.it/hannodetto.html, 18/5/2006)²¹

¹⁹ *A misteriosa chama da rainha Loana* (2005), em que o personagem Yambo, colecionador e livreiro de livros raros, perde a memória e mergulha, em busca da vida e da infância perdidas, num velho sótão da casa de campo de seu avô; lá (re)encontra, em meio aos cacos de uma história passada, livros e revistas lidos durante os muitos períodos de férias ali desfrutados.

²⁰ ...*la pietra filosofale* (€ 13,00); ...*la camera dei segreti* (€ 13,00); ...*il prigioniero di Azkaban* (€ 14,00); ...*il cálice di fuoco* (€ 22,00); ...*l'Ordine della Fenice* (€ 24,00); ...*il principe mezzosangue* (€ 22,00).

²¹ “C’è anche qualcosa di Mary Poppins e di Peter Pan, e la scuola sembra uno di quei castelli misteriosi di cui leggevamo nella Biblioteca dei miei ragazzi edita da Salani, proprio come i libri di Harry Potter. Ovvio che la saga piaccia, persino agli adulti.”

Ainda no final de 1998, *...la pietra filosofale* conquista, na Itália, o prêmio Cento, dedicado à literatura juvenil.

Vale a pena abrir um parêntese para uma consideração sobre o papel das premiações nesse contexto: nota-se que prêmios não faltam para constar do currículo da série como um todo; e eles podem ser localizados, além da Itália, nos mais diferentes países, tais como: Inglaterra, França, Áustria, Holanda, Alemanha, Escócia, Espanha e Estados Unidos. Somente *...a pedra filosofal* recebeu cerca de vinte prêmios, entre 1997 e 2002; *...a câmara secreta*, por sua vez, algo em torno de quinze, entre 1998 e 2001; *...o prisioneiro de Azkaban* agregou ao conjunto mais doze condecorações, também entre 1998 e 2001; *...o cálice de fogo* foi agraciado com mais nove, entre 2000 e 2002; *...a Ordem da Fênix*, o último volume até então premiado²², foi contemplado com quatro deles, entre 2003 e 2004. Isso sem contar as premiações recebidas por Rowling, num total de nove, entre 1998 e 2003 (www.salani.it, 15/5/2006).

Alguns exemplos mais detalhados podem ser observados. Em 2000, Rowling foi escolhida “a escritora do ano” pelo British Book Awards, vinculado a indústria do livro na Inglaterra; a autora venceu cinco concorrentes, entre eles Stephen King (www1.folha.uol.com.br, 6/2/2000). No mesmo ano, Rowling ocupou um segundo lugar na premiação literária Whitbread – este sim, mais legitimado pelos agentes do campo – e se

²² O lançamento de *...o enigma do príncipe* é relativamente recente (final de 2005), daí a ausência de informações sobre eventuais premiações.

viu envolvida em uma polêmica que revela a persistente tensão entre mercado e campo literário:

A tradução de Seamus Heaney, irlandês que já recebeu um Nobel, acabou ganhando o prêmio principal, de 23 mil libras (cerca de R\$ 69 mil), e o conto de Rowling [...] e o Prisioneiro de Azkaban] levou o prêmio de melhor livro infantil (10 mil libras ou R\$ 30 mil). Os livros infantis de Rowling venderam 27 milhões de cópias no mundo, mas não são considerados literatura pelos críticos. O prêmio Whitbread já havia sido criticado ao indicar Jerry Hall, ex-mulher do roqueiro Mick Jagger, para seu júri. (www1.folha.uol.com.br, 27/1/2000)

É interessante observar que as premiações podem ser consideradas como mais um entre outros indicadores de mapeamento das tensões envolvidas na relação entre as regras do campo literário e as lógicas do mercado. Entre as instituições que outorgaram prêmios para a série *Harry Potter*, e para sua autora, encontram-se claramente aquelas vinculadas ao mercado de bens simbólicos como, por exemplo, The Bookseller Author of the Year, Publishers Weekly Best Book of the Year, New York Public Library (100 Titles for Reading and Sharing), Kids Choice Award (Best Book), North East Scotland Book Award, The Guardian Children's Fiction Prize, entre muitos outros.

45

Alguns prêmios, entretanto, facultariam à série e a sua autora certa dose de legitimidade e distinção. Entre eles destacam-se: Scottish Arts Council Children's Book Award, Member of the Order of The British Empire, Prêmio Príncipe de Astúrias e Laurea honoris causa outorgada pelas Dartmouth College (New Hampshire, EUA), University of Exeter, University of St Andrews, Napier University (Edinburgh) e University of Edinburgh, Honorary Fellow of the Royal Society of Edinburgh (www.salani.it, 15/5/2006).

No entanto, mantendo-se as prerrogativas da análise bourdiana, o reconhecimento não se configuraria a partir de quem atribuiu os prêmios e muito menos estaria localizado nas premiações em si:

[...] seria preciso determinar a natureza desse reconhecimento, que não se mede nem pelo sucesso comercial – na verdade seria o oposto deste –, nem pela simples consagração social – pertencer às

academias, obter prêmios, etc. –, nem mesmo pelas simples notoriedade, que, mal adquirida, pode levar ao descrédito. (BOURDIEU, 1990:170-171)

Ainda assim, o que se pode considerar, todavia, é que exemplos como os acima mencionados permitem enunciar que, na prática, as fronteiras que separam o campo literário do mercado de bens simbólicos não parecem assim tão excludentes; ao que tudo indica, este será um tema central e sua presença iminente no decorrer da análise de todo este capítulo.

Retomando o fio da meada e dando seqüência ao mapeamento da trajetória dos livros na Itália, pode-se observar que o segundo volume, *...la camera dei segreti*, lançado em 1999, esgotou-se imediatamente e sucessivas edições foram sendo produzidas, num total de sete, até setembro de 2000. O terceiro da série, *...il prigioniero di Azkaban*, de fevereiro de 2000, manteve um ritmo semelhante: em apenas sete meses alcançou sua quarta edição. Ainda no ano de 2000, no Natal, a série ocupou um significativo espaço no campo das mídias sonoras, pois a BBC levou ao ar, por dez horas consecutivas, a leitura integral do livro *...a pedra filosofal*.

46

Assim, quando o quarto livro, *...il calice di fuoco*, foi disponibilizado nas livrarias italianas, em janeiro de 2001, com a maior tiragem da história da Salani – 300 mil exemplares (quinze vezes mais que a tiragem do primeiro volume, *...la pietra filosofale*) –, a série já ocupava um lugar de muito destaque no mercado de bens simbólicos e também no imaginário dos leitores (www.salani.it, 15/5/2006).

Os últimos volumes, *Harry Potter e l'Ordine della Fenice* e *Harry Potter e il príncipe mezzosangue*, foram lançados em 2003 e 2006, respectivamente, com grandes tiragens, em consonância com os padrões e as lógicas de um mercado com garantias de público fiel, tanto local quanto internacionalmente: a tiragem em língua inglesa de *...the Order of the Phoenix* foi de 8,5 milhões de exemplares (www.rai.it) e de *...the half-blood prince*, de 13 milhões (www.teatronaturale.it).



www.salani.it

Assim como na edição francesa, a Salani adotou outras estratégias de produção e lançou, em 2002, uma versão em áudio do primeiro volume, *Harry Potter e la pietra filosofale. L'Audiolibro*. Além disso, a tática de venda da coleção em pacotes foi adotada e o *Cofanetto Harry Potter*, lançado em 2005, disponibilizou os três primeiros volumes da série, a um custo de €40,00.

É interessante observar que, em um mercado de bens simbólicos integrado pelos mecanismos de circulação e consumo da União Européia e pelas conexões de um mundo globalizado, um pool formado por editoras, uma em cada país, e orquestrado pela editora no país de origem – a Bloomsbury Publishing, de Londres –, aciona, conjuntamente, as estratégias de marketing; assim, o personagem Harry Potter e sua autora, a escocesa J. K. Rowling, são vistos, ao mesmo tempo, em vários pontos do mundo: em *outdoors*, *busdoors*, cartazes, cartazetes, caldeirões de papelão, anúncios de página inteira, vitrinas especiais, sócias do jovem protagonista (COLASANTI, 18/2/2001:D20).

Há uma organização em forma de espetáculo que responde claramente pelos pressupostos de um

clássico padrão da cultura de massa (MORIN, 1984:70 e 77). Esse cenário pôde ser confirmado, durante pesquisa por mim realizada em janeiro de 2001, na França e na Itália, por ocasião do lançamento de *...o cálice de fogo*: nas ruas de Paris, Florença e Roma, próximo às grandes, pequenas e médias livrarias, nas bancas de jornal e nos variados suportes midiáticos que se instalaram na paisagem das cidades contemporâneas, era possível observar imagens do jovem bruxo, de seus amigos e desafetos, do velho castelo que abriga a escola, de vassouras voadoras, além de crianças e jovens vestidos de bruxos e bruxas, andando pelas ruas, caracterizados como os personagens que compõem a narrativa.

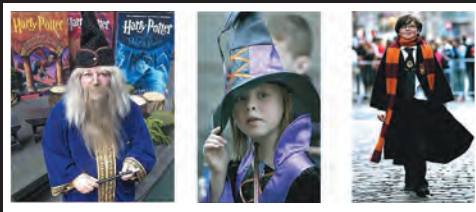
48

Destacam-se nesse padrão de encenação, entre outros elementos, as festas de lançamento de novos livros da série realizadas no interior de livrarias ou em outros espaços coletivos. O que se pode observar é uma interessante articulação entre estratégias de marketing e traços daquilo que se considera um modelo de comemorações populares mais tradicionais; misturam-se, nesses lugares, diferentes segmentos, gerações e estilos: membros de fã-clubes e aficionados, pais e filhos, grupos de amigos e amigas, estudantes uniformizados de uma mesma escola e curiosos em geral que promovem verdadeiras performances, que reverberam não apenas nas livrarias, como também os festejos que ocupam as ruas nas proximidades²³.

²³ As imagens referentes à Itália foram retiradas de: www.salani.it, 18/6/2006. As demais em: www.terra.com.br, 18/6/2006.



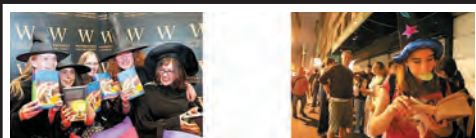
Itália 2005



Escócia, 2005



Austrália, 2005



EUA, 2005



Inglaterra, 2005



E para fechar com chave de ouro as observações etnográficas acima descritas, registra-se aqui o precioso depoimento do psicanalista Contardo Caligaris, diretamente dos Estados Unidos:

50

Na sexta passada, à meia-noite, o quarto volume das aventuras de Harry Potter estava enfim solto pelo mundo. Tinha minha reserva numa livraria de Brookline – tranqüila cidade residencial. Como muitas outras livrarias nos EUA, nesta ocasião a loja abriria brevemente de madrugada. Assim, meia-noite se aproximando, fui procurar meu exemplar de “Harry Potter and the Goblet of Fire” (Harry Potter e o Cálice de Fogo). Imaginava que haveria pouca gente: de regra, em Brookline o pessoal janta cedo, as crianças vão para a cama às 21h e não é raro que os adultos antecedam seus rebentos. Ficariam acordados por causa de um livro? Surpresa: a livraria estava cheia. Por pequenos grupos que pareciam conspiradores apressando o passo na noite, o lugar ia se abarrotando. Eram centenas de pais sonolentos e felizes, trazendo crianças que, como revelavam os olhos avermelhados, haviam lutado até então contra o sono. Outras pareciam já ter dormido e chegado direto da cama: era um desfile de pijamas, camisolas e pantufas. Também havia adultos sem crianças. Atrás de mim na fila, um senhor arvorava uma cicatriz ziguezagueando na testa, como Harry Potter. Um rapaz fantasiado de mago abria a porta e desejava boa-noite. Mas o clima não era de festa mascarada. As pessoas estavam lá para comprar o livro. Na minha frente, duas irmãs (12 e 13 anos) acompanhadas pelo pai, ambas de camisola. Cada uma ganha um exemplar. Seria difícil convencê-las a dividir. Ambas abraçam o livro, um tijolo de 730 páginas, como se fosse um ursinho de pelúcia. Passam com delicadeza uma mão na capa, acariciando Harry ou as palavras que produzem o mundo mágico de Hogwarts. Logo começam a ler, enquanto o pai espera o cartão ser processado: a cada frase levantam o rosto, sorriem uma para a outra, apertam forte o volume, suspirando. E voltam a ler. (CALLIGARIS, 13/7/2000)

Outros episódios, típicos dos momentos de lançamento de novos livros, permitem confirmar a tendência, acima mencionada, sobre estratégias de marketing que promovem o produto e incitam a curiosidade dos leitores. Dois deles são aqui apresentados, apenas como exemplos: o primeiro ocorreu na Inglaterra, com *...o cálice de fogo*, e serviu para alimentar ainda mais o clima de mistério sugerido como tática pela própria editora e assumido como pauta por diferentes mídias:

Nunca houve tanto suspense e dinheiro envolvido num lançamento editorial. Apenas quatro diretores da editora Bloomsbury manipularam os manuscritos de J. K. Rowling. Durante seis semanas, os originais ficaram enrolados em um pano para que ninguém lesse o título da nova aventura. “A editora só podia ler o livro durante o dia. Acabado o expediente, o manuscrito era levado até o cofre de um banco, de onde só era retirado na manhã seguinte”, contou Charlotte Whitehouse, porta-voz da Bloomsbury. [O livro] será distribuído em carros blindados, do tipo usado para transportar dinheiro aos bancos. Sua venda só será autorizada depois da meia-noite de sábado para evitar que as crianças percam aula para correr às livrarias. A Waterstones, maior rede de livrarias britânica, está aconselhando os pais a levar sacos de dormir para esperar a abertura das lojas. (GRINBAUM, R., 5/7/2000)

O segundo, nos Estados Unidos, relacionou-se ao *...o enigma do príncipe* e respondeu por

pautas específicas de divulgação que foram acionadas poucos dias antes dos lançamentos e objetivavam confirmar, por meio de dados estatísticos e altas cifras, a competência e a legitimidade da série para enfrentar os fluxos de mercado que, em poucos dias, estariam ao seu alcance:

Harry Potter continua se superando. O sexto livro da série campeã de vendas de J. K. Rowling, “Harry Potter e o Príncipe Mestiço”, aguardado nas livrarias americanas para o dia 16 de julho, contará com a maior primeira edição literária já registrada em todos os tempos, com um total de 10,8 milhões de cópias, conforme anunciou nesta terça-feira (29/03), a editora americana da obra, a Scholastic. São impressionantes 4 milhões de cópias a mais que o então-recorde para uma primeira edição, estabelecido por “Harry Potter e a Ordem da Fênix”, o quinto livro da série, publicado em 2003 [...] Nem tão sigiloso é o fato de que exuberantes 102 milhões de cópias de todos os livros da série já foram impressas nos Estados Unidos, sendo que no mundo inteiro foram vendidas 260 milhões de cópias escritas em 62 idiomas. (MEMMOTT, 30/3/2005)

Vale a pena atentar para as qualificações que a matéria ressalta, do tipo: “continua se superando” (superando-se a si mesmo, na comparação entre o quinto e o sexto volume da série!), “série campeã de vendas”, “a maior primeira edição em todos os tempos”, “são impressionantes”, “exuberantes”, para não mencionar também as cifras, todas acima dos “muitos milhões de cópias”.

51

Ainda no que diz respeito a estratégias de divulgação, há por parte de outras editoras o cuidado de não promover os lançamentos de seus livros simultaneamente aos da série *Harry Potter*; a Simon & Schuster (responsável, em 2003, pelas memórias de Hillary Clinton), a Putnam, a Bantam, a Doubleday e a Harper, por exemplo, anteciparam ou adiaram seus lançamentos, para não concorrerem com a estréia do livro *...the order of the Phoenix*: esse é um dos períodos em que o espaço nas mídias de divulgação e na agenda dos críticos fica totalmente ocupado com informações sobre *Harry Potter* (FORTUNATO, 16/11/2003).

Nesse sentido, a cotação de tudo que envolve *Harry Potter* é impressionantemente alta. Dois fatos colaboraram para esclarecer esta afirmação: 1) a venda, em 2003, na famosa casa de leilões Sotheby, em Londres, por 28.680 libras (cerca de R\$ 170 mil), de um manuscrito de 93 palavras contidas no livro, ainda inédito, do quinto episódio da saga, *...a Ordem da*

Fênix, e 2) ainda a venda, por 5 mil libras (cerca de 8 mil dólares), de uma cópia autografada do mesmo livro. O que chamou a atenção, entretanto, é que o comprador voltou para casa sem o objeto de desejo, pois o livro, naquele momento – março de 2003 –, era apenas uma promessa: o texto estava sendo escrito e demorou ainda três meses para ser publicado!

Ressalta-se que ambos os leilões tiveram sua renda revertida para instituições de caridade e fizeram parte das estratégias de marketing da editora. Esse episódio do leilão “virtual”, antes que o livro estivesse disponível, está relacionado ao que a editora e o mercado consideraram um longo atraso na publicação do quinto volume da série: enquanto os quatro primeiros livros foram editados, um por ano, entre 1997 e 2000, o quinto levou mais de três anos para ser entregue pela autora; desse fato resultaram inclusive especulações sobre eventuais baixas nos valores das ações da editora no mercado (FORTUNATO, 31/3/2003; 10/1/2003; DICAS..., 12/12/2002).

Entretanto, alguns dados relativos ao lançamento de ...*a Ordem da Fênix* parecem desmentir

52

tendências mais fatalistas sobre se a série estaria ou não em baixa nas cotações gerais:

[...] a Scholastic informou que vai fazer a terceira impressão do livro, com 800 mil cópias adicionais, o que vai totalizar 9,3 milhões de livros impressos, dos quais 5 milhões foram vendidos durante o final de semana de lançamento [...] Nos Estados Unidos, os fregueses de uma livraria participaram de uma caça ao tesouro que culminou com o descobrimento do endereço da nova filial da loja. O resultado foram 200 exemplares de *A Ordem da Fênix* vendidos em duas horas. Para os fregueses, além da brincadeira, 20% de desconto para quem chegasse logo que a loja abrisse ainda vestindo pijamas. (FORTUNATO, 29/6/2003)

É também alta a cotação de J. K. Rowling, que ocupa um espaço privilegiado na hierarquia dos autores “bem pagos” dentro do campo literário: desde 1997, Rowling quadruplicou sua fortuna, avaliada em US\$ 420 milhões de dólares, e seu patrimônio permitiu que ocupasse, de acordo com a lista compilada anualmente pelo jornal britânico *The Sunday Times*, o lugar de mulher mais rica do mundo do entretenimento na Inglaterra: “mais rica que a rainha britânica”. Segundo o jornal *Mail on Sunday*, Rowling faturou, apenas em 2003, US\$ 173 milhões, ou seja, o dobro em relação a 2002 (AUTORA..., 27/4/2003; ROWLING..., 29/12/2003:D6).

A excessiva visibilidade, a fama e a fortuna, assim como a circulação por espaços multimidiáticos, trouxeram incontáveis dividendos para a autora e para o esquema que a mantém no mercado de bens simbólicos; mas permitiram, por outro lado, que o produto sofresse as conseqüências da superexposição e, também, ficasse sujeito às oscilações de um mercado ainda carente de regras e bastante vulnerável às práticas da “pirataria”.

Foram vários os incidentes (plágios, roubos e versões não autorizadas, entre outros) ocorridos, em várias partes do mundo, antes, durante e depois do lançamento, em junho de 2003, de *Harry Potter and the Order of the Phoenix*.

No que diz respeito aos plágios, dois se destacaram. O primeiro deles, em julho de 2002, quando era possível comprar, por US\$ 1,5, nas ruas de Pequim, na China, o exemplar de um livro intitulado *Harry Potter e o leopardo abordam o dragão*, que nada tinha a ver com o original. O segundo, em novembro de 2002, quando J. K. Rowling e a Time Warner entraram com um processo contra um escritor e uma editora russos (Dmitry Yemets e Editora Eksmo, respectivamente), responsáveis pela autoria e divulgação dos livros *Tanya Grotter e o contrabaixo mágico* e *Tanya Grotter e o piso evanescente*, além de mais uma série considerável de livros da mesma personagem, como pode ser confirmado pelo *site* russo FictionBook.lib.

A trama dessa série em gestação em muito se assemelha aos enredos de *Harry Potter* original: Tanya é uma pequena órfã



de onze anos (perdeu o pai em uma batalha contra um mago do mal), usa óculos, tem uma marca no rosto, estuda em uma escola de magia e voa montada em um contrabaixo mágico. Os referidos livros fizeram enorme sucesso e já tinham vendido, na Rússia, até abril de 2003, mais de 500 mil exemplares; além disso, as mesmas histórias foram adaptadas para radionovelas e histórias em quadrinhos (FORLANI, 4/7/2003; FORTUNATO, 8/11/2002; 4/4/2003).

Os roubos também foram recorrentes: uns dias antes do lançamento oficial de *...a Ordem da Fênix*, um carregamento avaliado em 1 milhão de libras (cerca de R\$ 4,8 milhões) foi roubado de um depósito próximo a Londres: um homem, que se fez passar por motorista, carregou os livros em um trailer puxado por um trator! Além dele, um outro caminhoneiro britânico foi multado e condenado a prestar serviços comunitários, depois de roubar algumas páginas do novo livro, na gráfica em que o mesmo estava sendo impresso (SETE..., 17/6/2003).

54 Os dias que antecederam o lançamento de *...o enigma do príncipe* foram também marcados por tensões relacionadas a roubo: uma entre os 10,8 milhões de cópias editadas nos Estados Unidos foi roubada e supostamente remetida para a Grã-Bretanha. Um informe da agência Reuters, em Nova York, relatou o episódio:

Uma cópia roubada da nova aventura de Harry Potter pode ter chegado à Grã-Bretanha, mas a editora norte-americana do livro infantil confia que continuará em segredo nos Estados Unidos até a publicação, no mês que vem. Barbara Marcus, presidente da Children's Book Publishing at Scholastic, disse que a segurança para manter as cópias em segredo foi aumentada, mas que a editora confia nas livrarias para garantir que não haja "vazamentos". "Eles conhecem qual é a sua responsabilidade. A única coisa que podemos usar como ameaça é que não poderemos mandar mais livros", afirmou. Segundo ela, isso faz com que as livrarias cumpram as regras. (www.uol.com.br, 5/6/2005)

E, finalmente, alguns episódios relacionados à pirataria explícita dos livros *...a Ordem da Fênix* e *...o enigma do príncipe*. O primeiro deles diz respeito a uma edição não autorizada do livro *...a Ordem da Fênix* que chegou ao mercado paquistanês (HARRY..., 5/7/2003:D2) com cada exemplar sendo vendido entre 295 e 495 rúpias (de US\$ 5 a 8,50), contra os US\$ 29,99 do original; a enorme procura pela versão não autorizada obrigou os livreiros do circuito oficial a reduzirem suas encomendas. O segundo, ocorreu no Chile (HARRY...,

2/8/2003:D2): a tradução de *...a Ordem da Fênix* para o espanhol estava prevista para o final de 2003, mas já em agosto circulava pelas ruas de Santiago uma versão pirata, com cada exemplar sendo vendido por US\$ 17, contra os US\$ 42 da versão inglesa nas livrarias; notícias posteriores informaram que os responsáveis tinham sido presos. O terceiro caso refere-se a um grupo de *hackers* que veiculou pela Internet, poucas horas depois do lançamento e do início das vendas de *...a Ordem da Fênix* na Inglaterra, uma versão pirata integral escaneada do original; acompanhava essa versão uma nota de incentivo, que soava, no mínimo, irônica: “recomendamos que você compre o livro, já que é um dos livros mais bem escritos de todos os tempos” (PIRATARIA, 9/8/2003:D2; VERSÃO..., 23/6/2003).

Apenas mais uma informação na listagem das cópias e plágios potenciais: o jornal *Times*, de Londres, informou que conseguiu baixar, em apenas 17 minutos, uma versão eletrônica de *...a Ordem da Fênix*, logo após seu lançamento (FORTUNATO, 29/6/2003).

55

O quarto e último episódio relacionado a roubo diz respeito ao último livro disponível da série, *...o enigma do príncipe*:

Dois britânicos foram presos após tentarem vender uma cópia do sexto livro de Harry Potter ao tablóide de Londres “The Sun” por quase US\$ 91 mil. (www.uol.com.br, 5/6/2005)

Esses relatos permitem reiterar a hipótese anteriormente cogitada: um produto com as características de *Harry Potter*, *best-seller* incontestado, está sujeito a mecanismos de superexposição resultantes de uma estratégia ousada e agressiva de divulgação; esta, por sua vez, atinge patamares de consumo exorbitantes e entra num contexto de mercado ainda incapaz de gerenciar os fluxos migratórios paralelos. Tais fluxos fogem às regras e criam práticas com poucos mecanismos de controle e contenção, como plágios, roubo de originais, reprodução indébita, todos submetidos à genérica rubrica de “pirataria”, tão usual em tempos de múltiplas e aceleradas reprodutibilidades técnicas.

1.2. OS AGENTES DO CAMPO E A QUERELA QUE ENVOLVE CRÍTICA E CRÍTICOS

Enquanto o mercado se organiza, na tentativa de enquadrar o produto às suas regras, diversificando e ampliando cada vez mais suas potencialidades lucrativas, o campo literário e seus agentes adotam posturas controversas e o debate travado, em razão da presença marcante da série *Harry Potter*, expressa um perfil de campo tensionado pelas lutas internas, inerentes ao seu funcionamento sistêmico.

Como já vem sendo explicitado, encontra-se no cerne desse debate o conceito de campo (BOURDIEU, 1983:122-123) – religioso, científico, literário, editorial – concebido por Bourdieu como um sistema de relações objetivas, gestado em particulares condições sociais de produção; o campo é espaço de lutas entre posições, interesses, autoridades, competências, capacidades técnicas, distinções, legitimidades e poderes:

[...] toma-se como objeto o campo editorial como espaço social relativamente autônomo – capaz de retraduzir segundo lógica própria todas as forças externas, especialmente as econômicas e políticas – a partir do qual as estratégias editoriais encontram seus preceitos. Para analisar os determinantes dessas estratégias importa reter, entre as realizações dotadas de uma existência nominal [...], aquelas que dispõem de uma autonomia suficiente para realizar uma política editorial própria [...] as editoras articulam-se por redes complexas de relações financeiras, comerciais e familiares. (BOURDIEU, 1999:6; tradução nossa)²⁴

Para além de delimitar o alcance e as potencialidades do conceito de campo desenvolvido durante boa parte de sua

56

²⁴ “[...] il faut prendre pour objet le champ éditorial comme espace social relativement autonome – c’est-à-dire capable de retraduire selon sa logique propre toutes les forces externes, économiques et politiques notamment –, dans lequel les stratégies éditoriales trouvent leur principe. Pour analyser les déterminants de ces stratégies, il importait de retenir, parmi les entreprises dotées d’une existence nominale [...], celles qui disposent d’une autonomie suffisante pour être le lieu d’une politique éditoriale propre [...] les maisons d’édition sont unies par tout un réseau de relations complexes, financières, commerciales et familiales.”

produção acadêmica, Bourdieu analisou, em denso trabalho sobre a gênese e a estrutura do campo literário, as circunstâncias em que, historicamente, os campos culturais foram compelidos a absorver e a gerir, de forma conflituosa, as relações entre “arte e dinheiro”. Momento de origem e consolidação de “processos de especialização” que permitiram a emergência de um modelo de “produção cultural destinada ao mercado” (BOURDIEU, 1996: 162). Desses processos resultariam, na perspectiva de Bourdieu, uma profunda cisão interna ao campo literário e, conseqüentemente, a emergência de dois pólos, que persistem de certa forma, ainda hoje, em luta permanente: o da “produção pura, destinada a um mercado restrito aos produtores, e a grande produção, dirigida para a satisfação das expectativas do grande público” (BOURDIEU, 1996:141).

Enfatizando a emergência de uma “estrutura dualista”, Bourdieu detectou a “coexistência antagônica de dois modos de produção e de circulação que obedecem a lógicas inversas”, uma delas voltada para um modelo de “arte pura”, que requer autonomia e acumulação de capital simbólico, e a outra alimentada pela lógica econômica, que supõe uma produção com retorno em curto prazo, entre outras características:

57

[...] [as indústrias literárias] fazem do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário, medido, por exemplo, pela tiragem, e contentam-se em ajustar-se à demanda preexistente da clientela. (BOURDIEU, 1996:163)

Ainda que polêmica e merecedora de crítica em muitas de suas concepções – principalmente pela radicalidade com que afirma a existência de campos cindidos, de pólos intransponíveis e de lógicas dualistas que não se aproximam –, a perspectiva de Bourdieu tem o mérito não só de identificar as gêneses históricas, responsáveis por essas transformações – elas são lidas através de Flaubert e do clássico *l'education sentimentale: histoire d'un jeune homme* –, como permite diagnosticar os mecanismos que ainda hoje persistem na configuração e funcionamento dos campos culturais.

A proposta tem por objetivo deslindar as lutas ali travadas para a constituição dos saberes, poderes e legitimidades, capazes de permitir que essa ou aquela obra sejam incluídas – pelo

respeito às regras e pela distinção que lhes permite ascender na hierarquia e alcançar um alto grau de legitimidade – ou excluídas – quando se afastam desses mesmos critérios de distinção e buscam, fora do campo, o êxito fácil, a excessiva visibilidade ou o retorno econômico imediato.

Para além das posições de Bourdieu e dos exemplos do campo literário francês, movimentos semelhantes a esse puderam ser detectados no Brasil, a partir do século XVIII, e constituíram um momento importante na gênese da história do livro e da leitura neste país. Lajolo e Zilberman (1991:55-56) apontaram para a existência de textos literários ainda editados no “velho sistema”, mas já transformados em “*best-sellers* de seu tempo”, pois envolvidos no “caráter mercantil” e nas “novas relações da literatura com o público”, este último um mediador significativo num tempo em que,

no Brasil, um grupo de consumidores começava a existir e manifestava de alguma maneira seus hábitos e expectativas culturais. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991:65)

58

Numa constatação de que “a leitura no Brasil” vem se tornando “um grande negócio”, desde meados dos anos 1800, com o aparecimento de editoras sob a responsabilidade, por exemplo, de Laemmert, Garnier e Francisco Alves, as autoras falaram de um movimento em que o campo editorial sai “à procura do lucro” e de sua inserção em uma modernidade emergente:

Lucros parcos, é verdade, talvez na mesma proporção dos leitores. De qualquer forma, nesta altura, lucros e leitores atestam o considerável avanço ocorrido no contexto de nossa cultura letrada [...] Tudo isto, em curso num Brasil em vésperas de abolir império e escravidão, será a contrapartida que o mundo da cultura letrada oferece ao mundo do capital, por esse mesmo tempo também em busca das respostas necessárias ao novo projeto de modernização a ser assumido. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991:148 e 171).

Delimitados, portanto, os contornos teóricos básicos que sustentam essa reflexão – relações entre campo literário e mercado de bens simbólicos –, seria importante esclarecer as razões pelas quais a série *Harry Potter*, objeto desta pesquisa, poderia ser introduzida no presente debate.

Posto isto, uma indagação se explicita, no ponto de partida: a coleção *Harry Potter* poderia ser incluída numa reflexão sobre campo literário ou diz respeito, apenas e tão-somente, a

um produto resultante do mercado de bens simbólicos?

Sua pertença a esse mercado parece inequívoca, pois as estratégias utilizadas pelas redes de produção e divulgação editoriais querem garantir que *Harry Potter* responda aos requisitos mercadológicos anteriormente apontados: “grande produção, dirigida ao grande público”, “sucesso imediato”, “medido pela tiragem” – as altas tiragens e o retorno maciço do público garantem o perfil de *best-seller* e confirmam essa tendência; objetivo centrado na “difusão” – ainda que algumas edições respondam por projetos editoriais cuidadosos, boa parte delas reproduz um padrão básico de difusão.

Além disso, as grandes editoras, responsáveis pela produção de *Harry Potter* em todo o mundo, organizaram-se de forma a assegurar que a série fosse um empreendimento de “ciclo curto de produção”, com riscos minimizados pela demanda antecipadamente prevista, garantia de retorno rápido dos lucros e presença marcante nos circuitos de comercialização e visibilidade, entre eles: mercado, verbas publicitárias, premiações (BOURDIEU, 1996:163).

59

Nota-se, neste contexto, que o contrato de Rowling com a Bloomsbury previa a entrega de um livro a cada ano, como resposta à premissa de “ciclo curto de produção”; e os quatro primeiros volumes responderam por tal padrão, pois foram lançados, respectivamente, na edição original em inglês, em 1997, 1998, 1999 e 2000; no Brasil prevaleceu esse registro, com os três primeiros volumes tendo sido disponibilizados no mercado em 2000 e o quarto, no primeiro semestre de 2001. Quando esse ritmo se interrompeu, com *...a Ordem da Fênix* e *...o enigma do príncipe*, cujos originais ficaram prontos apenas em 2003 e 2005, com intervalos maiores em relação aos anteriores, a quebra no “ciclo curto de produção” se tornou um tema bastante explorado pelas diferentes mídias, que debatiam as variadas razões para tal atraso!

Entretanto, e aí se localiza uma possível brecha, a série *Harry Potter* resume-se apenas às características de mercado acima mencionadas? O próprio Bourdieu pareceu abrir

uma lacuna para que o mercado de bens simbólicos pudesse ser incluído, como categoria analítica, ao contexto dos campos culturais; e exemplificou essa possibilidade por meio da hipótese de que a tensão entre “arte pura” e “arte burguesa” seja constitutiva dos mecanismos internos de regulamentação:

[...] o próprio campo literário se organiza em torno da oposição entre a arte pura associada ao amor puro, e a arte burguesa, sob suas duas formas, a arte mercenária que se pode dizer maior, representada pelo teatro burguês [...] e a arte mercenária menor, representada pelo *vaudeville*, o cabaré ou o folhetim. (BOURDIEU, 1996:40)

Ainda que a divisão proposta, entre “arte pura” e “arte burguesa”, seja mais precisa para informar o momento histórico da cisão entre campo e mercado, traços e matrizes desse processo persistem, de forma residual e emergente, até os dias de hoje (WILLIAMS, 1997). Nesse sentido, a série *Harry Potter* comporia o contexto da “arte burguesa”, talvez sob a forma de “arte mercenária menor”, próxima às matrizes do folhetim do século XIX, que prevê em sua estrutura narrativa básica padrões como os da aventura ou de outros territórios de ficcionalidade (CALVINO, 1993), todos qualificados como traços de uma literatura pouco ou nada legitimada pelos cânones internos do próprio campo literário.

60

A mesma lógica bourdiana, entretanto, indica que a arbitragem capaz de definir os resultados desse embate não se dará a partir das condições internas inerentes ao livro ou à obra como um todo – qualidade da narrativa, diálogo estabelecido com o imaginário de uma época, encantamento ou rechaço capaz de gerar repertórios compartilhados entre autores, textos e leitores; sua definição se encontra fora dos parâmetros da narrativa, sob a responsabilidade de agentes – leia-se, aqui, editores, críticos, educadores, profissionais de diferentes inserções midiáticas – e das instituições envolvidas, as literárias, mas também aquelas responsáveis pelo gerenciamento dos leitores, sejam eles componentes de um pequeno ou do grande público:

Em suma, as estratégias dos agentes e das instituições que estão comprometidos nas lutas literárias ou artísticas não se definem na confrontação pura com possíveis puros; dependem da posição

que esses agentes ocupam na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição do capital específico, do reconhecimento, institucionalizado ou não, que lhes é concedido por seus pares-concorrentes e pelo grande público e que orienta sua percepção dos possíveis oferecidos pelo campo e sua “escolha” dos que se esforçarão por atualizar ou produzir. (BOURDIEU, 1996:235)

Nesse sentido, e para garantir as coerências internas, conceituais e metodológicas da estrutura analítica aqui proposta, torna-se fundamental o mapeamento da posição ocupada pelos críticos, tanto os vinculados ao mercado de bens simbólicos, quanto aos consagrados nomes do campo literário que, em todo o mundo, passaram a debater o que Harold Bloom denominou “o fenômeno *Harry Potter*” (BLOOM,23/2/2003:D4). Entra ano, sai ano, uma nova polêmica ocupa espaço em diferentes mídias, de forma a reiterar algo que se torna cada vez mais evidente: Harry Potter parece ser mesmo “um fenômeno”!

61

Ao redor do famoso menino bruxo desenvolveu-se uma contenda que dividiu a crítica e demarcou fronteiras, agudizando a tendência apontada no pressuposto bourdiano: de um lado, os que se posicionaram radicalmente contra, por considerarem os livros como “não-literatura”, “literatura menor” ou “baixa literatura”²⁵; de outro, os que manifestaram um certo fascínio pela série, justificado pela quantidade e diversidade de leitores que mobiliza e pela busca das razões de tanto interesse.

O tom assumido por essa querela pode ser comparado, de alguma forma, à já tradicional reflexão sobre cultura de

²⁵ Ver, como complemento a essa reflexão, a análise sobre paraliteratura, contraliteratura ou trivial literatura (BORELLI, 1996).

massa que, tempos atrás, propunha dividir os críticos em “apocalípticos e integrados” (ECO, 1987).

HAROLD BLOOM E OS GUERREIROS CANÔNICOS

Como as estórias bíblicas e mitos, os contos de fadas eram a literatura que edificava todo mundo – crianças tanto como adultos – por quase toda a existência do homem [...] “Chapeuzinho Vermelho foi meu primeiro amor. Senti que se eu pudesse ter casado com Chapeuzinho Vermelho teria conhecido a perfeita bem-aventurança.” Essa afirmação feita por Charles Dickens indica que ele, como milhões de crianças desconhecidas por todo o mundo através dos tempos, ficou encantado pelos contos de fadas. Mesmo quando mundialmente famoso, Dickens reconheceu o profundo impacto formativo que as figuras e os eventos maravilhosos dos contos de fadas tinham tido sobre ele e seu gênio criativo.
(BETTELHEIM, 1996:67 e 31)

62 Cabe esclarecer que aqui foram incluídos na categoria “guerreiros canônicos” o escritor americano e crítico literário Harold Bloom, o professor de teoria literária e literatura francesa Ilias Yocaris (2004), além dos críticos e escritores ingleses Jonathan Myerson (2001) e Antonia Susan Byatt (2003); eles possuem em comum uma postura crítica reiterada em relação à série *Harry Potter*. Mantendo-se de plantão permanente, reavivam a polêmica, a cada nova oportunidade, principalmente em momentos próximos aos lançamentos de novos livros.

Ainda que haja um ponto comum de confluência entre os quatro críticos, cabe ressaltar, entretanto, que o teor da crítica sustenta-se a partir de três eixos de questionamentos: um propriamente literário, personificado por Bloom, mas também pela escritora inglesa Byatt, e centrado, em particular, na análise da qualidade do texto ou na ausência de competências literárias, que se manifestariam por meio dos “retalhos bem costurados de todo tipo de literatura infantil” e do excessivo uso de clichês (BYATT, 2003:D7); consta ainda no rol de preocupações desse primeiro pólo de questionamentos a insistência em interpelar se o interesse dos leitores por esse tipo de livro possibilitaria a migração da leitura em direção a uma literatura “de verdade”; o segundo eixo, com tendência e perfil de “crítica ideológica”, está representado por Yocaris (2004) e sustenta-se na denúncia de

que a série de Rowling seria responsável por realizar a “apologia do capitalismo” (DÁVILA, 2004:E4); o terceiro e último ponto de fundamentação das críticas, apoiado por Myerson e Byatt e ainda com a presença ativa de Bloom, busca compreender as razões por que uma narrativa destinada a jovens leitores é apropriada por outros segmentos geracionais, permitindo a emergência de um grupo de usuários a quem se atribui a qualificação de “leitores regredidos” (MYERSON, 2001:10).

Bloom tornou-se um dos expoentes desse debate e protagoniza, no presente trabalho, o lugar do defensor da “arte pura”, na batalha travada entre campo e mercado. Ao escrever, em novembro de 2000, aquele que seria seu manifesto contra a série *Harry Potter* – “Podem 35 milhões de compradores de livro estarem errados? Sim” –, expôs-se a tal ponto que, depois de algum tempo, declarou ter “perdido a paz”, como no episódio por ele relatado:

O editor da página de editoriais do “Wall Street Journal” me pediu, com toda a inocência, que escrevesse um texto sobre “Harry Potter” [...] fui até a livraria de Yale e comprei uma cópia barata do primeiro volume. Não pude acreditar no que estava à minha frente. O que achei especialmente insuportável é que o livro desfilava um clichê atrás de outro. Escrevi o artigo, e ele foi publicado. Não seria exagero afirmar que todas as hostes do inferno se abateram sobre mim [...] A coisa não parava nunca. O maldito artigo foi reproduzido no mundo todo, em todas as línguas. Esse assunto nunca mais vai me deixar em paz. (BLOOM, 7/9/2003:10)

63

A reclamação sobre a “perda da paz”, entretanto, parece estar mais para uma atitude crítica *blasé* diante do assédio da mídia, do que propriamente para o real desejo de retomar “a paz”; isto porque Bloom continuou a escrever e a “falar mal” de *Harry Potter*, reacendendo o debate, a cada momento, com afirmações contundentes que retomavam o tom polêmico e radical, mesmo quando o tema das entrevistas não tinha como pauta *Harry Potter*, mas, por exemplo, dois de seus mais recentes livros, um sobre Hamlet, de Shakespeare, e o outro de contos e poemas para crianças:

Eu não podia conceber que um amontoado de bobagem tivesse tanto sucesso enquanto os verdadeiros clássicos ficavam em segundo plano. (BLOOM, 23/2/2003:D4)

Talvez todos os tempos sejam repletos de obras de época, como o infeliz Harry Potter [...] Mas é claro que a série Harry Potter é lixo. Como todo lixo, vai acabar por ser apagada. O tempo vai apagá-la. O que se pode dizer? (BLOOM, 7/9/2003:10)

Ampliando o rol de questões que sustentam seu mapeamento crítico, Bloom comparou os “diálogos” armados por Rowling com obras clássicas da literatura infantil inglesa. Questionou duplamente a originalidade da proposta *Harry Potter*: primeiro, ao assegurar que o modelo já existia desde o século XIX, no clássico de Thomas Hughes, *Tom Brown's school*; e, na seqüência, afirmou que *Harry Potter* seria uma versão revisada pela ótica de Tolkien em *O senhor dos anéis*:

²⁶ Editado no Brasil pela Editora Brasil-América (Ebal).

²⁷ “The ultimate model for Harry Potter is ‘Tom Brown’s School Days’ by Thomas Hughes, published in 1857. The book depicts the Rugby School presided over by the formidable Thomas Arnold, remembered now primarily as the father of Matthew Arnold, the Victorian critic-poet. But Hughes’ book, still quite readable, was realism, not fantasy. Rowling has taken ‘Tom Brown’s School Days’ and re-seen it in the magical mirror of Tolkien. The resultant blend of a schoolboy ethos with a liberation from the constraints of reality-testing may read oddly to me, but is exactly what millions of children and their parents desire and welcome at this time [...] Hogwarts, a Rugby school where only witchcraft and wizardry are taught. Hogwarts is presided over by Albus Dumbeldore as Headmaster, he being Rowling’s version of Tolkien’s Gandalf.”

64

O modelo fundamental para Harry Potter é *Tom Brown’s School Days* (*Tom Brown na escola*²⁶), de Thomas Hughes, publicado em 1857. O livro enfoca a Rugby School, presidida pelo terrível Thomas Arnold, lembrado agora, principalmente, como o pai de Matthew Arnold, o poeta crítico vitoriano. Mas o livro de Hughes, que ainda interessa, trata de realidade e não de fantasia. Rowling se apropriou de *Tom Brown’s School Days* e o (re)significou no espelho mágico de Tolkien. A mistura resultante de um *ethos* de escola de garotos, liberados das restrições da realidade comprovada, pode parecer estranha para mim, mas é exatamente o que milhões de crianças e seus pais desejam e consideram bem-vinda neste momento [...] Hogwarts é uma escola de rugby onde apenas bruxaria e feitiçaria são ensinadas. Hogwarts é presidida por Albus Dumbledore e, como diretor, ele é a versão de Rowling do Gandalf de Tolkien. (BLOOM, 7/11/2000; tradução nossa)²⁷

Byatt (2003:D7) acrescentou ao catálogo das “proximidades” atribuídas a Rowling a presença de outros escritores que produziram histórias no registro do mundo mítico e mágico: os ingleses Alan Garner, Diana Wynne Jones, Roald Dahl, Susan Cooper e a americana Ursula K. Le Guin, além das já conhecidas referências às séries de John Ronald Reul Tolkien, *O senhor dos anéis*, e George Lucas, *Star Wars*.

Não há novidades no fato de que novas histórias conversem com outras que as precederam; e, no geral, os autores assumem algumas de suas referências – e podem esconder outras! –, mas fazem questão de esclarecer, principalmente em entrevistas concedidas às diferentes mídias ou mesmo a seus biógrafos, quais são seus mentores e com quem dialogam de forma privilegiada.

Nota-se que a relação entre sucessores e precursores aparece como um importante critério de distinção dentro do campo literário, e os autores, assim como os críticos ou mesmo os entrevistadores, fazem questão de retomar esse tema. Já foi possível tematizar essa questão anteriormente (BORELLI, 1996) e não seria demasiado retomá-la, em especial, para o presente contexto: Jorge Luis Borges propôs conceber – a propósito de Kafka e com referências a Eliot – uma nova literatura capaz de inventar um passado e nele produzir seus próprios precursores; literatura que sugere algo novo a partir da redefinição de parâmetros anteriormente estabelecidos:

65

No vocabulário crítico a palavra “precursor” é indispensável, mas seria preciso purificá-la de qualquer conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. (BORGES, 1984:89-90)

Mesmo que trafegando em outras searas diferentes das de Borges, e na fronteira entre campo e mercado, Rowling não foge à regra e, como relatou Smith (2003), um de seus biógrafos, elege Jane Austen como sua escritora favorita. E Smith, numa livre associação, misturando impressões suas com relatos de Rowling, assumiu que alguns dos personagens que compõem a narrativa *Harry Potter* dialogam nesse registro literário da invenção de precursores:

Madame Nor-r-ra, a odiosa gata de Flich, o vigia de Hogwarts, é “um bicho magro, cor de poeira, com os olhos saltados como lâmpadas...”. Madame Nor-r-ra (Mrs. Norris em inglês) é também a odiosa tia de Fanny Price em *Manfield Park*, de Jane Austen. (SMITH, 2003:157)

Smith (ibidem:74) sugere, também, uma conexão entre Rowling e o poeta e escritor português Antonio Gedeão, pseudônimo de Rômulo de Carvalho, com quem a autora teve contato

durante o período em que foi professora em Portugal, na cidade do Porto. É importante ressaltar que essas associações devem ser estabelecidas com cuidado e atenção, pois muitos autores alimentaram-se das mesmas matrizes culturais do mito e da magia e nem por isso as correlações são automáticas. No caso de Gedeão, entretanto, algumas pistas podem ser levadas em consideração: um de seus mais conhecidos poemas intitula-se “Pedra filosofal” e há nele vários elementos que poderiam ser considerados roteiros legítimos para que Rowling construísse um texto próprio, no diálogo com informações incorporadas²⁸.

Ainda em relação à Gedeão, poderia ser atribuída uma correspondência entre o “Poema do homem-rã” e as cenas submersas do enredo do quarto volume da série, *...o cálice de fogo*; em uma das etapas do torneio Tribruxo, Harry e os representantes das outras escolas enfrentam uma prova que consiste em submergir até as profundezas de um lago, nos arredores de Hogwarts, a escola de magia, e lá encontrar um cenário que muito se assemelha a trechos desse poema e que pode ser remetido, também, ao cenário filmico da adaptação do texto literário de *...o cálice de fogo* para o cinema:

66

[...]
Suspensas e sonolentas
rendas de bilros voláteis,
esboçam-se as formas contrácteis
das medusas nevoentas.
[...]
Com barbatanas calçadas
E pulmões a tiracolo,
Roçam-se os homens no solo
Sob o céu de águas paradas.

Passam por entre as lisonjas
Das anêmonas purpúreas,
Por entre corais e esponjas,
Hipocampos e holotúrias.
[...]
Onde as sereias de espuma?
Tritões escorrendo babugem?
E os monstros cor de ferrugem
Rolando trovões na bruma?
(GEDEÃO, 1997:38-39)

28 “Eles não sabem que o sonho/ é uma constante da vida/ tão concreta e definida/ como outra coisa qualquer./ como esta pedra cinzenta/ em que me sento e descanso./ como este ribeiro manso/ em serenos sobressaltos./ como estes pinheiros altos/ que em verde e oiro se agitam./ como estas aves que gritam/ em bebedeiras de azul./ Eles não sabem que o sonho/ é vinho, é espuma, é fermento,/ bichinho álaçre e sedento,/ de focinho pontiagudo,/ que fossa através de tudo/ num perpétuo movimento./ Eles não sabem que o sonho/ é tela, é cor, é pincel./ base, fuste, capitel./ arco em ogiva, vitral./ pináculo de catedral,/ contraponto, sinfonia,/ máscara grega, magia,/ que é retorta de alquimista,/ mapa do mundo distante,/ rosa-dos-ventos, Infante,/ caravela quinhentista,/ que é Cabo da Boa Esperança,/ ouro, canela, marfim,/ florete de espadachim,/ bastidor, passo de dança,/ Colombina e Arlequim./ passarola voadora/párraios, locomotiva./ barco de proa festiva,/ alto-forno, geradora./ cisão do átomo, radar./ ultra-som, televisão,/ desembarque em foguetão/ na superfície lunar./ Eles não sabem, nem sonham./ que o sonho comanda a vida./ Que sempre que um homem sonha/ o mundo pula e avança/ como bola colorida/ entre as mãos de uma criança” (GEDEÃO, 1997: 14-16).

Uma última analogia com Gedeão estaria em outro poema, “Do alquimista”, e pode também servir como trilha a ser cotejada com trechos das inúmeras narrativas em que bruxinhos e bruxinhas, nas aulas de magia, aprendem a misturar e a produzir poções, na medida certa, com muitos dos elementos aí citados:

Ao lume dos teus olhos
pus-me a aquecer esta mistela de neve e sol nascente
como o alquimista de Dusseldorf
que punha ao lume a retorta de grés de longo colo
e nela aquecia sangue de drago (2 onças),
tártaro emético (5 dracmas),
enxúndia de víbora (12 a 15 gotas),
manteiga de antimônio,
corno de cervo,
espírito ardente de Saturno (meia onça de cada
[...]). (GEDEÃO, 1997:97)

67

Além dessas alusões, várias outras são sugeridas pelos críticos, entre eles a brasileira Walnice Nogueira Galvão, que encontrou uma tripla conexão entre as matrizes dos contos de fadas, *Harry Potter* e Conan Doyle (e seu famoso detetive Sherlock Holmes):

Mas, apesar de tudo, quem não se deleita com contos de fadas? Nem Conan Doyle se mostrou imune, a contrapelo de seu perfil de paladino da racionalidade, personificado na dedução detetivesca de Sherlock Holmes. É verdade que a plataforma de número nove e meio, na qual Harry toma o trem com sua turma na estação londrina de King’s Cross, não existe – lembrando o célebre precedente do endereço de Sherlock Holmes, 221 B na Baker Street, que os fãs teimam em visitar e que tampouco existe. (GALVÃO, 27/8/2000)

E, finalmente, coloca-se a grande questão, que não é apenas privilégio de Bloom apontar: as comparações entre *Harry Potter* e a saga de *O senhor dos anéis*, de Tolkien, sustentam boa parte dos conteúdos que circulam por diferentes mídias há vários anos.

As aproximações são inúmeras, geram polêmicas e servem de munição para todo e qualquer tipo de questionamento. Em primeiro plano, destaca-se o conflito de origem entre o bem e o mal e a escolha por temas que envolvem magia e mitologia. Até aí, nenhum grande problema, pois são poucas as narrativas que escapam da tensão entre bem e mal e são muitas as que trafegam pelos campos do mito e da magia; dialogamos, afinal, desde sempre, com os fundamentos dos tradicionais territórios de ficcionalidade (CALVINO, 1993) que compõem as narrativas contemporâneas.

68

As aproximações mais detalhadas entre personagens, cenários e situações são, entretanto, as mais citadas e as responsáveis pelas grandes controvérsias (SMITH, 2003:58-59): Harry e Frodo são heróis, órfãos e com parentes incômodos; encontram tutores – Dumbledore e Gandalf – que, de alguma forma, substituem os pais desaparecidos; enfrentam o mal, personificado por Voldemort e Sauron, ambos munidos de poderes sobre-humanos; são fortes e sua força resulta da recusa ao poder contido em objetos dotados de magia como a “pedra filosofal” e o anel; defrontam-se com inúmeros outros “seres do mal”, entre eles, os “Dementadores” e os “Ringwraiths”, todos obscuros, sem face e encapuzados; Harry Potter mira-se no espelho de Ojosed e Frodo no espelho de Galadriel, e deles emanam os mais intrincados desejos.

Outros avizinhamentos ainda poderiam ser elencados à exaustão. Mas o que está em jogo, nas entrelinhas da crítica de Bloom e de outros críticos, não é propriamente a reflexão sobre precursores e sucessores proposta por Borges, mas a discussão sobre cópia, plágio, repetição, ausência de criatividade, carência de autenticidade. Em pauta, mais uma vez, a

obsessão moderna pela busca da originalidade e a dificuldade em equacionar as formas de apropriação e acesso às matrizes culturais universais, cunhadas pela tradição, por vezes da cultura popular, e constitutivas do imaginário coletivo. Ainda em questão, a incapacidade que é atribuída a esses autores, excluídos do campo literário, de articular palavras que não sejam aquelas já ditas, à exaustão.

Bloom tocou também em outro ponto decisivo para a reflexão sobre livros e leitores ou, em linhas mais gerais, sobre o lugar ocupado pelo receptor e pelos mecanismos de recepção de produtos massivos. Ele expressou a posição da crítica literária que observa com muita desconfiança qualquer livro que venda muito, que passe a ser considerado um *best-seller* e que seja lido por uma massa considerável de leitores; aqueles livros que, na acepção de Bourdieu anteriormente explicitada, estariam voltados para a “grande produção” – dirigida à satisfação das expectativas do “grande público” –, fadados ao “sucesso imediato” e qualificados pela “tiragem”.

69

E resulta dessa desconfiança a seguinte indagação: essa leitura ligeira desencadearia o interesse dos leitores por obras que “valham a pena”, ou seja, obras que portam o selo da distinção e que ocupam lugares legitimados no campo literário? Na resposta, Bloom tentou ser incisivo, ainda que nele persista a ambivalência:

Mas terei em mente que a multidão que está lendo isto [Harry Potter], simplesmente, não lerá, algo superior, como *The Wind in the Willows (Os ventos nos Salgueiros*²⁹), de Kenneth Grahame, ou os livros Alice, de Lewis Carroll. É melhor que eles leiam Rowling do que não leiam nada? A partir de Rowling eles seguirão em busca de prazeres mais difíceis? (BLOOM, 7/11/2000; tradução nossa)³⁰

Além disso, Bloom acrescentou um argumento que, para os críticos literários, seria fatal e objetivaria descartar, de vez, qualquer hipótese de que *Harry Potter* pudesse ser reconhecido como literatura. Jogando os livros para o campo do entretenimento, da cultura popular e da audiência e sua autora, para o circuito das estrelas de *rock*, ídolos de cinema, âncoras

de TV e políticos de sucesso, a série se reduziu, para Bloom, a um “amontoado de clichês”:

É razoável duvidar que *Harry Potter e a Pedra Filosofal* possa se tornar um clássico da literatura infantil, mas Rowling, mesmo com as fragilidades estéticas de seu trabalho, tornou-se, no mínimo, um indicador da cultura popular no nosso milênio. Uma audiência tão grande dá a ela importância paralela à dos astros de *rock*, ídolos de cinema, âncoras de TV e políticos bem-sucedidos. O estilo de sua prosa, pleno de clichês, nada exige de seus leitores. Em uma única página escolhida arbitrariamente – página 4 – do primeiro livro *Harry Potter*, contei sete clichês... (BLOOM, 7/11/2000; tradução nossa)³¹

Byatt reforçou, mais uma vez, a postura de Bloom externando uma posição já bastante conhecida no debate teórico travado nos campos da comunicação e da cultura; uma perspectiva no mínimo polêmica, para não dizer equivocada, na qual o imaginário estaria definido não a partir dos sujeitos portadores da imaginação e da capacidade de imaginar – e das relações por eles estabelecidas com a cultura das mídias –, mas como um imaginário “confinado” pelas mídias e pelas imagens ali veiculadas:

O mundo mágico de Rowling não tem espaço para o espiritual. É escrito para pessoas cujo imaginário está confinado aos desenhos animados da televisão e os exagerados mundos refletidos das novelas, *reality shows* e fofocas de celebridade [...] Então, sim, a atração das crianças pode ser explicada pelo poderoso trabalho da fantasia do escapismo e do poder, combinado com o fato de que as histórias são confortáveis, engraçadas e suficientemente assustadoras. (BYATT, 2003:D7)

Reitera-se, nesses termos, uma abordagem que prioriza os meios, em detrimento às mediações (MARTÍN-BARBERO, 2001) e aos sujeitos que com eles estabelecem conflituosas relações de poder, mas também de apropriação e reciclagem.

²⁹ Publicado no Brasil pela Editora Moderna.

³⁰ “But I will keep in mind that a host are reading it who simply will not read superior fare, such as Kenneth Grahame’s ‘The Wind in the Willows’ or the ‘Alice’ books of Lewis Carroll. Is it better that they read Rowling than not read at all? Will they advance from Rowling to more difficult pleasures?”

³¹ “One can reasonably doubt that ‘Harry Potter and the Sorcerer’s Stone’ is going to prove a classic of children’s literature, but Rowling, whatever the aesthetic weaknesses of her work, is at least a millennial index to our popular culture. So huge an audience gives her importance akin to rock stars, movie idols, TV anchors, and successful politicians. Her prose style, heavy on cliché, makes no demands upon her readers. In an arbitrarily chosen single page – page 4 – of the first *Harry Potter* book, I count seven clichés...”

Não satisfeito em destinar sua crítica a Rowling e a sua obra, Bloom se voltou, ainda, para o público que lê *Harry Potter*: os “não-leitores”, aqueles que “não podem ser persuadidos a ler coisa melhor”, a ter acesso a um texto que seja capaz de “enriquecer a mente, o espírito e a personalidade”:

Como ler *Harry Potter e a Pedra Filosofal*? Porque, para começar, o livro deve ser lido muito rapidamente, talvez, também, para que se possa terminá-lo rapidamente. Por que lê-lo? Presumivelmente, se você não pode ser convencido a ler algo melhor, Rowling vai servir. Existe alguma função educacional salvadora para Rowling? Existe alguma para Stephen King? Por que ler, se o que você lê não enriquecerá sua mente, espírito ou personalidade? Pelo que sei, os próprios feiticeiros e bruxas da Grã-Bretanha ou da América podem propiciar uma cultura alternativa para mais pessoas do que normalmente se percebe. Talvez Rowling atraia milhões de leitores/não-leitores porque eles sentem sua sinceridade melancólica e querem participar de seu mundo, imaginário ou não.

Com todas as letras, e na seqüência, a crítica de Bloom decretou, no trecho responsável pela “perda [de sua] paz”, que “35 milhões” de leitores “estão errados”:

Ela [Rowling] alimenta um enorme desejo de irrealidade; e isso pode ser ruim? Pelo menos seus fãs estão momentaneamente libertados das telas e podem se lembrar da sensação de virar as páginas de um livro, qualquer livro [...] Será que mais de 35 milhões de compradores deste livro, e seus filhos, estão errados? Sim, eles estão, e continuarão errados enquanto persistirem com Potter. (BLOOM, 7/11/2000; tradução nossa)³²

E, finalmente, quando se imaginava que a crítica de Bloom já tinha conseguido varrer do cenário todos os envolvidos no processo de produção e recepção de *Harry Potter*, eis a última estocada, dirigida aos críticos e à imprensa que, porventura, possam incluir *Harry Potter* em algum contexto positivo:

71

³² “How to read ‘Harry Potter and the Sorcerer’s Stone’? Why, very quickly, to begin with, perhaps also to make an end. Why read it? Presumably, if you cannot be persuaded to read anything better, Rowling will have to do. Is there any redeeming education use to Rowling? Is there any to Stephen King? Why read, if what you read will not enrich mind or spirit or personality? For all I know, the actual wizards and witches of Britain, or America, may provide an alternative culture for more people than is commonly realized. Perhaps Rowling appeals to millions of reader non-readers because they sense her wistful sincerity, and want to join her world, imaginary or not. She feeds a vast hunger for unreality; can that be bad? At least her fans are momentarily emancipated from their screens, and so may not forget wholly the sensation of turning the pages of a book, any book [...] Can more than 35 million book buyers, and their offspring, be wrong? yes, they have been, and will continue to be for as long as they persevere with Potter.”

Brevemente, os críticos culturais irão introduzir Harry Potter em seus currículos acadêmicos, e o *The New York Times* vai continuar celebrando uma outra confirmação da decadência que ele lidera e serve como exemplo. (BLOOM, 7/11/2000; tradução nossa)³³

Uma outra posição, das mais polêmicas neste debate, e que fundamentaria o segundo eixo da crítica dos “guerreiros canônicos”, é de autoria de um professor de teoria literária e literatura francesa: Ilias Yocaris publicou um artigo no *Le Monde* capaz de provocar uma saraivada de contestações, todas elas centradas no conhecido registro da crítica ideológica; o próprio título do artigo, “Harry no país do mercado triunfante”, já indica os rumos do embate proposto.

O objetivo manifesto no texto de Yocaris foi o de localizar, a partir de conteúdos contidos na narrativa de Rowling, temas considerados “conservadores”. Entre eles, a reiteração do modelo capitalista, pela exaltação do mercado, do consumo e do ensino privado:

[...] como o nosso, o mundo dele é capitalista. Hogwarts é uma escola de feitiçaria privada, e seu diretor não para de brigar com o Estado [...] os aprendizes de feitiçeiro são consumidores [...] Hogwarts não é somente uma escola, mas um mercado visivelmente suculento: submetidos a um clamor publicitário incessante, os alunos só estão realmente felizes quando podem gastar o seu dinheiro [...] a prestigiosa escola visa acima de tudo formar indivíduos competitivos no mercado de trabalho. (YOCARIS, 22/7/2004:E4)

E Yocaris encontra vozes consonantes, não apenas em relação ao tema das “escolas privadas”, mas também quanto às qualidades literárias, entre alguns ingleses, como por exemplo o escritor e professor Paul Magrs, da Universidade de East Anglia:

³³ “The cultural critics will, soon enough, introduce Harry Potter into their college curriculum, and The New York Times will go on celebrating another confirmation of the dumbing-down it leads and exemplifies.”

Os livros de Harry Potter apresentam uma boa intriga, mas são repetitivos e tornam-se habituais. A cada livro retomamos um novo ano escolar, com apenas algumas novidades. Os melhores livros de ficção para crianças são os *outsiders*, os marginais. Devem conter um toque de anarquia. Mas não há nada de anárquico nos romances de J. K. Rowling, que são essencialmente livros sobre as escolas privadas. (www.bibliotecaris.org; tradução nossa)³⁴

Na seqüência, enuncia a possibilidade de que Harry Potter seja poderoso o suficiente para moldar o imaginário dos leitores e induzi-los a “estereótipos neoliberais”:

Essa invasão de estereótipos neoliberais no mundo dos contos de fadas tem efeitos consideráveis sobre a descrição dos personagens e do mundo no qual evoluem [...] Harry parece servir como resumo do projeto educativo e social do capitalismo neoliberal [...] que tenta moldar à sua imagem não só o mundo real, mas o imaginário dos cidadãos consumidores. (YOCARIS, 22/7/2004:E4)

E, acirrando ainda mais o debate, Yocaris provocou o ressurgimento de históricas e radicais diferenças que separam franceses de anglo-saxões desde longa data:

O universo de Harry Potter oferece uma verdadeira caricatura do modelo social anglo-saxão: sob o verniz da regulamentação e dos rituais coletivos impostos pela tradição, a micro-sociedade de Hogwarts se apresenta como uma selva impiedosa, onde reina o individualismo, a concorrência exacerbada e o culto à violência. (Ibidem)

Tais argumentos provocaram inúmeras réplicas na Inglaterra, Estados Unidos e na própria França. As objeções incitaram ainda mais as lutas dentro do campo literário e educacional e permitiram a explicitação de posições diferenciadas de críticos – entre eles, Isabelle Smadja e Ben Macintyre – que avaliam a série *Harry Potter* com base em fundamentos e perspectivas, que serão analisadas no próximo bloco, “Umberto Eco e os alquimistas...”.

³⁴ “Los libros de Harry Potter tienen una buena intriga y son repetitivos, lo que crea acostumbramiento. Cada libro nos hace recorrer un nuevo año escolar, con solamente algunas novedades. Los mejores libros de ficción para niños son los *outsiders*, los marginales. Deben tener un toque de anarquía. Pero no hay nada de anárquico en las novelas de J. K. Rowling, que son esencialmente libros sobre las escuelas privadas.”

Para dar conta do terceiro e último eixo de sustentação, a crítica centra-se, agora, na temática sobre livros e literatura voltados para crianças e jovens e, também, nas razões pelas quais muitos adultos tornam-se leitores assíduos de livros destinados, em princípio, ao segmento juvenil.

Na esteira desse debate e com o objetivo assumido de “atacar o fenômeno Potter” (BLOOM, 23/2/2003:D4), Bloom organizou, como anteriormente mencionado, uma coletânea de contos, fábulas e poemas denominada *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades* (BLOOM, 23/2/2003). O título é, por si só, provocador; mas, para além do mero incitamento, propõe uma reflexão sobre a pertinência do tema da “literatura infantil” ou “literatura para crianças e jovens”.

A posição de Bloom quanto a este ponto não admite dúvidas e não faz concessões:

74

A maior parte do que se oferece comercialmente como literatura para criança seria um cardápio inadequado para qualquer leitor, de qualquer idade, em qualquer época. (BLOOM, 23/2/2003:D4)

Sabe-se, porém, de longa data, que esse não é um tema de fácil resolução; e que a reflexão sobre o fracionamento do campo literário e, em especial, sobre os contornos da literatura infanto-juvenil é bastante complexa e supõe variadas incursões; mas uma delas, sem dúvida – e que de certa forma orienta esta pesquisa sobre *Harry Potter* –, demanda a leitura e análise de como esses livros são produzidos e ocupam um espaço privilegiado no mercado editorial:

Assim, perguntar-se o que é literatura infantil é dispor-se a levar em conta na resposta como é produzida, como circula e em que contexto é lida a produção literária considerada infantil. (LAJOLO, 1987:59)

Vinculada à reflexão sobre literatura infantil ou juvenil há uma questão a ser enfrentada e que percorre o debate cultural na contemporaneidade. A fragmentação da vida cotidiana,

aliada a uma segmentação de mercado, potencializa o recorte geracional, muitas vezes qualificado de maneira errônea e reduzido a um problema de “faixa etária”. Os conflitos entre gerações evidenciam-se de forma incisiva, incitando a pauta dos debatedores, descentrando analiticamente categorias e indicadores até então prioritários – como classe social, etnia ou gênero, por exemplo – e justificando alguns critérios de regulamentação do mercado de bens simbólicos.

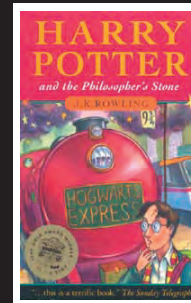
Com relação à trajetória da série *Harry Potter* nas trilhas do mercado, um dos pontos a ser enfrentado parece ser o desvendamento do perfil do público a que os livros se destinam. Designado a princípio, no mercado mundial, ao segmento infanto-juvenil, ou seja, genericamente dos 8 aos 18 anos, na prática os leitores se multiplicaram e o público adulto incorporou-se como segmento potencial.

Essa tendência também se confirma no Brasil. A pesquisa do caderno Mais!, do jornal *Folha de S.Paulo*, já citada no início deste capítulo, revela um dado interessante: ainda que destinados ao público infanto-juvenil, os livros da série estavam sendo lidos por “quatro em cada cinco entrevistados com mais de 25 anos” (13%..., 4/3/2001:22-23). Vale a pena ressaltar que, do ponto de vista das pesquisas qualitativas de mercado, a faixa etária estipulada aos jovens está dividida em dois patamares: de 15 a 17 e de 18 a 24 anos. Nesse sentido, e pelas mesmas regras de mercado, *Harry Potter* “vazou” os limites do segmento juvenil e foi cair em uma outra faixa de público.

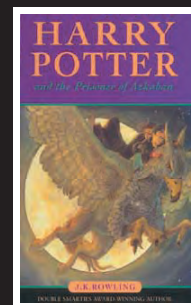
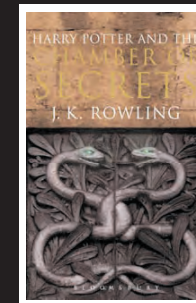
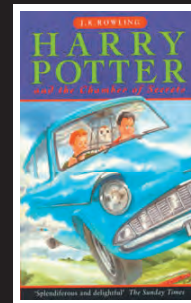
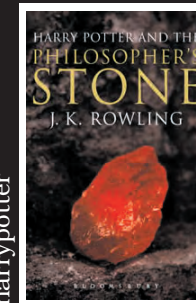
Registra-se aqui que, de olho nessa possibilidade de ampliação dos leitores, a edição original de *Harry Potter*, da Bloomsbury, numa proposta ainda mais diversificada que a edição francesa da Gallimard, apresentou doze alternativas de imagens, duas para cada volume da série, destinadas, respectivamente, aos jovens e aos adultos (ver as capas nas duas próximas páginas).

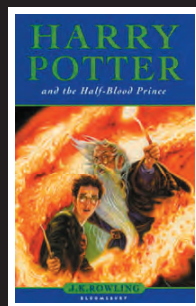
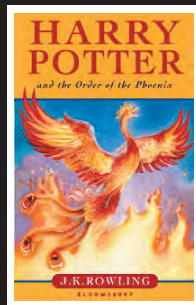
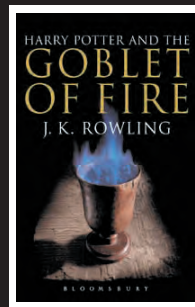
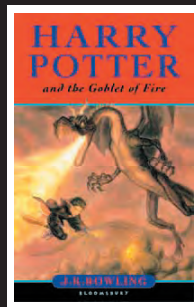
Ainda que outras editoras, entre elas a Rocco, no Brasil, e a Salani, na Itália, não tenham assumido a mesma estratégia de mercado, esse recurso aparece como um valioso indicador para a compreensão dos mecanismos de produção dos livros, concebidos a partir da articulação entre texto, narrativa, literatura e projeto gráfico, imagens, peritextualidades (GENETTE, 1987): mudam as capas, mas mantém-se o miolo, sem que haja qualquer alteração no contexto da narrativa. É como se as imagens contidas nas capas entrassem como elementos prioritários de mediação, capazes de constituir repertórios compartilhados entre as lógicas da produção e da recepção e de garantir o interesse não apenas de um leitor genérico, mas de segmentos diferenciados de públicos leitores – no caso *Harry Potter*, jovens e adultos.

Além disso, ações como essas apontariam para a existência de projetos editoriais cujas estratégias estariam mais centradas num leitor apto a equacionar



www.bloomsbury.com/
harrypotter





uma “nova ordem de visibilidade”; ordem essa que supõe, no pólo da produção, a articulação entre variadas linguagens, narrativas e projetos gráficos, e, no pólo da recepção, novas sensibilidades a partir de leitores portadores de sentidos atualizados no enfrentamento de novos cenários comunicacionais:

Porque estamos diante de uma mudança nos protocolos e processos de leitura, que não significa, nem pode significar, a simples substituição de um modo de ler por outro, senão a articulação complexa entre um e outro, da leitura de textos e da de hipertextos, da dupla inserção de uns em outros, com tudo o que isso implica de continuidades e rupturas, de reconfiguração da leitura como conjunto de modos muito diversos de “navegar” pelos textos. (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001:62)

77

Reiterando a hipótese do “vazamento” das fronteiras de leitura entre os segmentos adulto e juvenil, retoma-se aqui a alteração proposta pelo *New York Times Book Review*, nos Estados Unidos, na sua metodologia de pesquisa para a definição do *ranking* dos *best-sellers* em função da entrada, nesse mercado, de adultos leitores de *Harry Potter*:

Adultos (acima de 18 e mesmo acima de 35) também se entusiasmaram profundamente

³⁵ “Adults (above 18, even above 35) have taken to Harry Potter books with extraordinary enthusiasm too. When the New York Times Book Review created a separate children’s fiction best seller list in August 2000 and relegated the Harry Potter books to the top of it Barbara Marcus, President of the Scholastic Children’s Book Group, noted bitterly that 30 per cent of the first three in the series had been bought by and for readers who were 35 or older [...] Another survey carried out in May 2001 showed that of the 1,373 respondents, 57 per cent of children and 47 per cent of adults were planning to buy Harry Potter products; and of the adults 32 per cent admitted that they were buying some of these for themselves.”

³⁶ Cabe esclarecer que não está contemplada no rol de objetivos deste estudo a realização de pesquisa de recepção com leitores da série *Harry Potter*. Consta, entretanto, no horizonte de expectativas para um futuro trabalho, a adequação de metodologia já testada e aplicada em pesquisa de recepção de telenovelas com famílias na cidade de São Paulo (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002).

com os livros Harry Potter. Quando o New York Times Book Review criou uma listagem independente de best-sellers infantis, em agosto de 2000, e encaminhou os livros Harry Potter para o topo desta lista, Barbara Marcus, presidente do Scholastic Children’s Book Group, observou, decepcionada, que 30% dos três primeiros livros da série foram comprados por e para leitores que tinham 35 anos ou mais [...] Outra pesquisa, realizada em maio de 2001, mostrou que dos 1.373 entrevistados que estavam planejando comprar produtos Harry Potter, 57% eram crianças e 47% adultos; e entre os adultos, 32% admitiram estar comprando algum desses produtos para si próprios. (GUPTA, 2003:9; tradução nossa)³⁵

78

Para o esclarecimento sobre os mecanismos de produção, circulação e recepção desses livros, torna-se necessário compreender as razões que permitiram tal nível de diversificação de leitores³⁶. A pergunta, que extrapola as fronteiras do mercado editorial e gera perplexidade – algumas vezes até indignação – entre críticos e pesquisadores do campo, parece ser: por que tantos adultos estão lendo esses livros destinados, em princípio, a um segmento de público jovem?

Alguns autores ensaiaram uma explicação de caráter mais genérico e localizaram no enredo, e mais especificamente nos personagens, essa possibilidade do acionamento de mecanismos de projeção e identificação:

Nos romances a figura da criança infeliz provoca a emoção dos adultos, pela sua inocência e pela sua fraqueza [...] Emocionam porque têm necessidade de proteção. (VINCENT-BUFFAULT, 1994: 55)

O escritor inglês Myerson, que reforça o coro dos críticos a *Harry Potter*, opinou sobre o tema, mas fez questão de esclarecer que, para isso, descartava a hipótese de elaboração

de uma análise crítica sobre “a qualidade da prosa ou a criatividade da autora”. Sua argumentação não buscou a compreensão do fato a partir da narrativa, mas de um princípio definido *a priori*: se “são livros infantis, que fazem sucesso exatamente porque apelam à imaginação infantil, abordam os problemas da infância, apresentam as esperanças e os sonhos da infância”, não poderiam interessar aos adultos. Myerson simplesmente recomendou que eles “cresçam”:

Ler um livro infantil não é escapismo, é evasão, é recuo, é uma rendição. Então, como todos esses adultos conseguem ler isso? [...] Então por que você lê Harry Potter por conta própria? [...] Seria apenas nostalgia? Para nós, que temos idade suficiente para termos sido criados numa era principalmente literária, em que o escapismo infantil existia principalmente nos livros, Potter poderia ser considerado uma volta ao doutor Dolittle. Parece que nunca mais houve nada tão bom, mas isso é só porque se espera que você cresça e deixe os livros infantis. (MYERSON, 2/12/2001:11)

Byatt inseriu-se de novo no debate, dialogando com seus parceiros “canônicos” e reforçando suas posições; a partir de um relato pessoal, admitiu a leitura de livros como os de Tolkien, entre outros do gênero, como um ato de “regressão”, em momentos da vida em que carece de suas plenas condições de humanidade:

79

Em uma recente pesquisa da BBC sobre as cem melhores leituras de cada um, mais de 25% eram livros de crianças ou lidos na infância. Nós gostamos de regredir. Sei que uma das razões pelas quais leio Tolkien quando estou doente, é porque há uma ausência quase total de sexualidade em seu mundo, o que é reconfortante. (BYATT, 12/7/2003:D7)

Myerson recebeu uma avalanche de respostas contrárias a sua posição, de críticos, educadores e pesquisadores na área. Entre elas, fica aqui registrada a opinião de uma leitora, Rita de Cássia Loiola, de Curitiba, em carta intitulada “Dois mundos” e publicada no jornal *Folha de S.Paulo* (Painel do Leitor):

Que bobagem! É a única expressão que me vem à mente ao terminar de ler o artigo “Harry Potter e os adultos tristes” (Mais!, pág. 10, 2/12), do senhor Jonathan Myerson [...] é uma grande prepotência diminuir tanto a magia e a fantasia de um livro infantil como “Harry Potter” para exaltar os livros sérios para adultos. Não consigo não pensar que o fenômeno de tantos adultos lendo os livros infantis de J. K. Rowling e assistindo ao filme não se deva simplesmente a uma busca da fantasia. Livros existencialistas, sérios e profundos – como os que esse senhor provavelmente escreve – podem

não desvendar o mundo tanto quanto ele acredita. É muita arrogância acreditar que existam livros sérios para adultos – para aperfeiçoar o entendimento humano e a conexão com o “verdadeiro mundo” – e livros infantis, que só servem para serem lidos em uma dada época da vida, quando a mente ainda se contenta com personagens rasos e enredos pobres. É uma grande bobagem de quem não quer reconhecer que, para qualquer idade, a fantasia é tão preciosa quanto a realidade. (www1.folha.uol.com.br, 7/12/2001)

Nas entrelinhas, a leitora chamou a atenção para um tema crucial e de difícil enfrentamento. Seu depoimento reproduziu a profunda cisão que ainda se quer historicamente hegemônica, entre imaginário e real, objeto e imagem, fantasia e realidade, objetividade e subjetividade. A equivocada separação entre elementos que deveriam ser concebidos de forma indissociável, na perspectiva do “duplo” (MORIN, 1979 e 1997), supõe que adultos devam ser prioritariamente lógicos e racionais – *sapiens*, portanto! –, e restaria às crianças, enquanto não crescem, as possibilidades amplas de fantasiar, imaginar, subjetivar.

80

Myerson, ainda obcecado por entender por que não apenas as crianças lêem *Harry Potter*, propôs uma tipologia cujo objetivo é explicar quem seriam esses leitores. Para tanto, indicou três categorias: não-leitores, leitores ocasionais e leitores habituais. Aos primeiros, a quem *Harry Potter* possibilitou “abrir um livro”, resta saber se essa atitude foi capaz de gerar “uma experiência emocionante” e se o “modismo” pôde encaminhá-los a uma livraria e transformá-los em leitores de “alguma outra coisa”. Aos leitores ocasionais, que apenas lêem “alguns livros por ano”, *Harry Potter* torna-se preferido porque permite que façam parte de uma “turma”:

É enfurecedor, enlouquecedor, me deixa em ponto de bala. Sim, eu sou um escritor, escrevo novelas difíceis, ilegíveis, possivelmente perturbadoras, mas há tantos bons livros por aí, tantas obras de ficção recompensadoras, esclarecedoras, ampliadoras; no entanto esses tristes seres são levados pela moda a ler um livro infantil. Colocado dessa maneira, é pior que enlouquecedor; é patético. (MYERSON, 2/12/2001:10-11)

Restam aos leitores habituais – “para quem *Harry* está inserido entre Ian McEwan e Balzac, Philip Roth e Dickens” – as perplexas indagações, assim como a atribuição de uma responsabilidade pelo incentivo equivocado a uma leitura indevida:

Este é o verdadeiro mistério: o que possivelmente eles extraem dessa leitura? Por que se incomodar? Mas, se eles conseguem percorrê-lo em uma semana só para dizer que estiveram lá, assim como ir a Longleat ou à Torre Eiffel, o pior que estão fazendo é incentivar os outros. (MYERSON, 2/12/2001:10-11)

Talvez o embate da crítica dos “guerreiros canônicos” possa ser mais bem esclarecido com a contribuição formulada por Marisa Lajolo, em artigo sobre *Harry Potter*:

Perplexos com as cifras do livro inglês, os críticos se perguntam: é bom? É literatura? Joanne Rowling, ainda que escocesa, é a nova atualização da velha vocação britânica para as obras-primas da literatura infantil? O que há de tão bom neste Harry Potter, o pequeno bruxo inglês, que também agrada a pais e mães?

O fato é que a crítica desconfia das massas.

Se o livro agrada a tantos, é porque não pode ser bom, pois, supostamente, não há milhões de leitores que tenham bom gosto, sensibilidade, refinamento estético e tudo mais que a crítica acredita (e faz crer) e que se torna a base de seus julgamentos.

Se eles – o povo, a massa, o público leitor – tivessem todo este refinamento, em nome do qual a crítica exerce seu direito à discriminação valorativa e a validação do literário, a crítica não seria necessária. (nov. 2000; tradução nossa)³⁷

Este bloco se encerra deixando ainda em aberto algumas questões: será que tanto adultos como crianças lêem *Harry Potter* porque não são capazes de ler outra coisa? Apegam-se a *Harry Potter* porque são “tristes seres levados pela moda” e incapazes de ler “romãs difíceis, ilegíveis, perturbadoras”? Apropriam-se de *Harry Potter* como “turistas acidentais” e são mesmo culpados pelo incentivo à leitura alheia?

Essas e outras indagações serão avaliadas no decorrer deste trabalho, tendo como cenário outras formas de construção

³⁷ “Estupefactos con las cifras del libro inglés, se preguntan los críticos: ¿es bueno? ¿es literatura? ¿es Joanne Rowling, aunque escocesa, la nueva actualización de la vieja vocación británica para las obras maestras de la literatura infantil? ¿Qué tiene tan bueno este Harry Potter, el pequeño brujo inglés, que también a padres y madres les gusta...? El hecho es que la crítica desconfía de las masas. Si a tantos les gusta el libro, es que no puede ser bueno, pues por supuesto, no hay millones de lectores que tengan buen gusto, sensibilidad, refinamiento estético y todo lo demás que la crítica cree (y hace creer) que es la base de sus juicios. Si ellos – el pueblo, la masa, el público lector – tuvieran todo el refinamiento en nombre del cual la crítica ejerce su derecho a la discriminación valorativa y a la validación de lo literario –, la crítica no sería necesaria.”

do diálogo crítico com a série *Harry Potter* e, em geral, com produtos culturais que trafegam nas fronteiras entre campo literário e mercado de bens simbólicos.

UMBERTO ECO E OS ALQUIMISTAS³⁸

Arte como bricolage [...] Arte não sistemática mas cumulativa e compositiva a nossa como a medieval, hoje como então coexiste e experimento elitista refinado com a grande empresa de divulgação popular [...] com intercâmbios e empréstimos recíprocos e contínuos: e o aparente bizantinismo, o gosto tresloucado pela coleção, o elenco, o “assemblage”, o amontoamento de coisas diferentes é devido à necessidade de decompor e reavaliar os detritos de um mundo precedente, talvez harmônico, mas já agora obsoleto, para ser vivido...
(ECO, 1984:95 e 97)

Uma observação da escritora Marina Colasanti abre o debate, apenas com o objetivo de mapear os rumos da discussão:

82

Partir contra Harry Potter, nesse momento, significa emular Hamlet que parte contra um mar de aborrecimentos. “Enfrentar o mar não acaba com ele”. A frase é de Harold Bloom [...] publicada recentemente. Não tenho nem a pretensão nem o desejo de acabar com o mar. Minha tentativa, para viver melhor com o mar, é conhecê-lo. (18/2/2001:D20)

É também com a preocupação de “conhecê-lo” que outros autores entram na discussão, priorizando alguns pontos e indagações tais como: as relações entre mercado e narrativa, mercado e leitores; qual o papel, na atualidade, dos contos infantis, da magia, do mundo imaginário, do prosaico e do maravilhoso?; como reler os mitos da história da humanidade, a partir dos tradicionais personagens dos contos infantis?

Assim como Bloom se localiza, no bloco anterior, como o

³⁸ Compõem esse grupo, além de Umberto Eco (17/7/2002), a psicanalista e filósofa francesa Isabelle Smadja (2004), o professor de psicologia (Paris VII) Benoît Virole (2001), além de Suman Gupta (2003), professor da Open University, Inglaterra, de Frank Rich (14/7/2003), crítico do *New York Times*, Ben Macintyre (18/7/2004), colunista do *Times*, e um grupo de brasileiros, entre eles: o psicanalista Contardo Calligaris (13/7/2000), as pesquisadoras no campo da teoria e crítica literária Marisa Lajolo (nov. 2000) e Walnice Nogueira Galvão (27/8/2000), a crítica Bia Abramo (10/4, 19/7 e 19/8/2000 e 17/12/2001) e a escritora Marina Colasanti (18/2/2001).

crítico em destaque que, em defesa dos cânones e das regras do campo literário, capitaneia o grupo dos “guerreiros canônicos”, Eco cumpre o mesmo papel entre os “alquimistas”: adeptos da química, da mistura, das conexões empáticas, da imissão, intromissão, interferência.

Ele se torna um importante interlocutor nessa querela e não há dúvidas quanto a sua inserção:

[...] acredito que devo voltar a bater o martelo em favor de Harry Potter. Essas histórias são sim histórias de magos e bruxas, e é óbvio que obtêm sucesso, pois crianças sempre gostaram de fadas, de anões e mágicos e realmente ninguém nunca pensou que Branca de Neve fosse efeito de uma conspiração de Satanás, mas as histórias de Harry Potter obtiveram sucesso e ainda obtêm porque a sua autora (não sei se por cálculo preciso ou por instinto prodigioso) soube recolocar em cena algumas situações narrativas realmente arquetípicas. (ECO, 17/7/2002)

Com a tranqüilidade de quem, durante décadas, vem aceitando analisar e interpretar a modernidade e sua cultura, a cultura de massa e seus resultados; com a ponderação de quem acredita que haja espaço para inúmeras manifestações culturais híbridas – eruditas, populares, massivas; e com a serenidade de quem não precisa montar barricadas para salvar a cultura culta dos demônios ou magos massivos, Eco dialoga com Harry Potter e sua autora e com aqueles que se tornaram interlocutores privilegiados dessa trajetória.

83

Um parêntese: no sentido de garantir a coerência do protocolo metodológico que orienta este trabalho, retomam-se aqui os três eixos analíticos que serviram de base para a leitura da crítica formulada pelos “guerreiros canônicos”: o primeiro deles, de teor eminentemente literário, diz respeito ao texto e à qualidade da narrativa, acrescidos da preocupação com os diálogos que essas narrativas travam com matrizes culturais e literárias originárias; o segundo eixo, conectado às críticas de caráter ideológico, só emerge como réplica e contestação ao artigo de Yocaris, no *Le Monde* (4/6/2004); e, por fim, no terceiro eixo retomam-se a problemática da leitura e dos leitores, com base na relação que se estabelece entre os

públicos jovem e adulto, mas fundamentalmente a partir da intrigante mobilização e do interesse que *Harry Potter* desperta nos adultos.

De certa forma, Eco atravessa os três eixos expondo razões ou emitindo objeções. E do desdobramento de suas considerações e questionamentos, alternativas de abordagens se colocam: Que histórias são essas? A que matrizes culturais pertencem e com que tradições convivem? Com quais territórios de ficcionalidade dialogam?.

Antecipando temas e questões que serão discutidos mais adiante, ressalta-se a associação possível a outras interpretações teóricas. Destacam-se, entre elas, algumas propostas de Williams relacionadas à reflexão sobre “formas culturais experimentais”, que seriam produzidas por meio da interação de matrizes originárias e através dos mecanismos de restituição “residual e emergente”; parte-se do princípio que “todas elas [as formas] fazem parte de algumas de nossas experiências culturais mais profundas”:

O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas se encontra ativo no processo cultural; não só como elemento do passado, mas como um efetivo elemento do presente [...] Por emergente quero denotar, em princípio, novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relações que se criam continuamente [...] nesse sentido, melhor emergente do que simplesmente novo. (WILLIAMS, 1997:144, 145-146 e 215)

Em outras palavras, é concebível encontrar em *Harry Potter* traços residuais e emergentes dos contos de fadas, das histórias maravilhosas, das aventuras e das narrativas mágicas e fantásticas que persistem e fazem parte do repertório que se constrói de forma compartilhada entre autores e leitores.

Dentro desse contexto analítico é lícito, portanto, atentar para a existência de precursores; é factível considerar que Rowling estabeleça conexões com Jane Austin, com o poeta português Gedeão, com a tradição dos contos de fadas, da literatura infantil inglesa e de autores como Lewis, Dahl e Tolkien, sem que se suspeite de apropriações indébitas. É

plausível, inclusive, que algum crítico estabeleça livres associações entre *Harry Potter* e o *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato:

[...] a trama, como em bons filmes de aventura, interessa menos do que como ela se desenvolve. Para começo de conversa, Rowling manipula com destreza e humor o equilíbrio entre o fantástico e o prosaico. Nesse sentido, o leitor brasileiro certamente vai perceber em Hogwarts ecos do universo do *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato, no qual o pó de pirlimpimpim e o café com bolinhos de Tia Nastácia tinham a mesma textura de realidade. (ABRAMO, 19/8/2000)

Persistindo no debate circunscrito ao contexto literário, Eco retoma aquele que seria o “esquema clássico” das histórias infantis (ECO, 17/7/2002) e apresenta alguns elementos que se cruzam e se interligam na formação da rede narrativa:

É esse o primeiro esquema clássico: peguem uma criatura jovem e tenra, façam-na comer o pão que o diabo amassou e revelem a ela enfim que era filha de raça destinada a destinos luminosos, e que não só existem o Patinho Feio e a Cinderela, mas também *Oliver Twist* e o Remy dos “Senza Famiglia” [...]

E como não poderia faltar na composição modelo, a escola – ou mais particularmente o colégio interno responsável pela formação de gerações e gerações de meninos e meninas – apresenta-se como o cenário privilegiado, ponto de partida para o desenrolar da trama:

[...] Além disso, o colégio de Hogwarts, no qual Harry vai aprender como fazer poções mágicas, assemelha-se a tantos outros “colleges” ingleses, onde se joga um daqueles esportes anglo-saxões que fascinam os leitores britânicos, porque intuem as regras, e os leitores continentais, porque não as entenderão jamais. Mas uma outra situação arquetípica é aquela dos rapazes da Rua Paal. Existe também alguma coisa de “*Giornalino di Gian Burrasca*”, com pequenos estudantes que se reúnem em convenção contra professores excêntricos (alguns perversos) [...]

Acrescenta-se ainda ao esquema clássico uma descrição do perfil desses personagens jovens que enfrentam os mais velhos, adultos do mal, e dão conta da tarefa e dos desafios propostos na origem da história:

[...] um grupo entrosado de meninos com calças curtas e meninas com longos cabelos dourados [que] desmascaram as manobras de um chefe desonesto, de um tio corrupto, de um bando de patifes, e descobre ao final um tesouro, um documento perdido, uma cripta de segredos.

Para além dos traços residuais das narrativas clássicas que configuraram o imaginário de muitas gerações, Eco estabelece conexões entre *Harry Potter* e os “monstros e desenhos animados japoneses” – em todos há sempre rapazes lutando por “boas causas” – que compõem o repertório cultural e sensorial, hoje em dia, de jovens no mundo inteiro:

Se em *Harry Potter* aparecem feitiços de horror e animais assustadores (a história se desenvolve sempre para crianças que cresceram com monstros de Rambaldi e com desenhos animados japoneses), aqueles rapazes lutam, sim, por boas causas, como os “Três Mosqueteiros”. (ECO, 17/7/2002)

Ainda no eixo das considerações literárias, entra em cena Isabelle Smadja, professora francesa de filosofia, doutora em estética, psicanalista pela Universidade de Nancy e também interlocutora nessa contenda. Sua presença inaugural se dá a partir da mesma indagação que consta da abertura de seu livro sobre “as razões do sucesso de *Harry Potter*”:

86 [...] como explicar tamanho sucesso? Aliás, não é bem isso. Talvez o que importa não seja indagar as razões da febre *Harry Potter*, mas descobrir os motivos pelos quais, uma vez aberto, o livro atrai irresistivelmente aqueles que começam a ler [...] o porquê do encanto, do enfeitiçamento. (SMADJA, 2004:7)

Smadja remete a resposta a essa pergunta para o âmago da trama narrativa: a relação entre magia e racionalidade, humanidade e bruxaria, valores do bem e do mal, entre outros elementos; para ela, entretanto, a grande razão do sucesso de *Harry Potter* encontra-se na matriz dos contos de fadas, “mesmo que a autora tenha preferido trocar o disfarce da fada pela capa do mágico” (SMADJA, 2004:10).

Indicando que os contos de fadas ou mesmo os contos maravilhosos possam ser considerados precursores de *Harry Potter*, Smadja sugere a existência de um processo de transferência e captação de referências por meio de “ressonâncias narrativas” (SMADJA, 2/12/2001:8):

Mitologia grega, relato bíblico, história do mundo, conto de fadas... Em um universo no qual tudo se particulariza e se fraciona, Joanne K. Rowling faz a proeza de unificar e fundir os grandes

relatos da humanidade. Por isso, a coerência de seus escritos realiza um dos grandes sonhos do nosso século: reencontrar, para além da fragmentação dos pensamentos e das teorias, um saber enciclopédico perdido e mergulhar de novo em uma época na qual ainda se podiam conciliar todos os conhecimentos. (SMADJA, 2004:55)

É interessante observar que “ressonâncias narrativas” poderiam se agregar, aqui, ao sentido atribuído por Williams aos traços “residuais e emergentes” contidos nas formas culturais.

Quanto ao segundo eixo de formatação da crítica, cabe esclarecer que foram inúmeras as manifestações de repúdio ao texto de Ilias Yocaris e quase todas inevitavelmente no diapasão da crítica ideológica; além dos milhares de retornos enfáticos e virulentos – “traidor, estúpido, insensível” – de autoria de fãs e aficionados, em blogs e *sites* consagrados a Harry Potter, Yocaris encontrou pela frente dois contendores “de peso”, cujas respostas colaboraram para acirrar ainda mais o debate de cunho ideológico.

87

O primeiro revide veio da própria França e é de autoria de Smadja; ela contesta a crítica de que Harry Potter estaria provocando uma verdadeira “invasão de estereótipos neoliberais no mundo dos contos de fadas”:

[Harry Potter] é o primeiro herói ficcional da geração Seattle, antiglobalização, antimercado livre, pró-Terceiro Mundo. (apud DÁVILA, 22/7/2004)

Refuta, ainda, a idéia de que a obra de Rowling seria responsável por promover uma exaltação do modelo capitalista, via mercado e consumo:

De resto, Joanne K. Rowling empenha-se no ataque sistemático ao dinheiro, à celebridade e à glória [e empenha-se na] crítica da sociedade contemporânea, fundada na riqueza e no sucesso [...] Riqueza, glória e nobreza de linhagem são, portanto, três princípios de vida que as obras de Joanne K. Rowling rejeitam. (SMADJA, 2004:135-136)

O segundo exemplo antagonista às posições de Yocaris é de responsabilidade do escritor

inglês Ben Macintyre, que, com um certo toque de sarcasmo, foge da armadilha da crítica ideológica e rebate os argumentos em seu artigo no *Times*, com um zombeteiro lamento:

Pobre Harry Potter. Ele sobreviveu aos dementadores, duendes, lobisomens e ao próprio Lord Voldemort, para então se deparar com o mais astucioso e desconcertante dos inimigos: o intelectual francês [...] estes são livros infantis brilhantes e sedutores. Eu li cada palavra da série – em voz alta – para os meus filhos. (MACYNTYRE, 18/7/2004; tradução nossa)³⁹

Há muita contribuição para o terceiro e último eixo de explicitação da crítica; quase todos aqueles que escreveram sobre *Harry Potter* tematizaram a relação do livro com as condições da infância e da adolescência; entretanto, a diferença marcante entre “guerreiros canônicos” e “alquimistas” está no fato de que estes consideram ser essa uma boa história para crianças, adolescentes e, de certa maneira, também para adultos.

88

Confirmando a existência de uma forte mobilização despertada pela série *Harry Potter*, outros críticos, pesquisadores e professores manifestam-se, em todo o mundo, por meio de jornais, revistas e *sites* de Internet⁴⁰ de forma a reiterar as razões pelas quais os livros de *Harry Potter* são capazes de construir bons repertórios compartilhados entre texto e leitura, entre narrativa e jovens leitores. A professora de literatura inglesa Hilary Minns, do Instituto de Educação da Universidade de Warwick, na Inglaterra, reforça essa tendência:

³⁹ “Poor Harry Potter. He has survived dementors, goblins, werewolves and Lord Voldemort himself, only to run into that most cunning and baffling of foes; the French intellectual [...] these are brilliant, captivating children’s books. I have read every word of the series – aloud – to my children.”

⁴⁰ Esclarece-se que o acervo da crítica sobre *Harry Potter* constitui-se, em sua maioria, de artigos publicados por diferentes mídias e por revistas especializadas. Há muitos livros “sobre *Harry Potter*”, mas trata-se, no geral, de publicações no estilo dos manuais ou mesmo livros editados para aproveitar a “onda *Harry Potter*”. Como exemplo, ver: KRONZEK; KRONZEK (2003).

Rowling aborda temas que são importantes para as crianças: a passagem para a idade adulta, escola, amizade, bons e maus professores. Ainda que a ação se desdobre a partir de um mundo fantástico, as crianças ali se identificam porque, de certa forma, há semelhanças com suas vidas cotidianas. Harry Potter confirma até que ponto as histórias podem contribuir para a experiência das crianças, proporcionando-lhes referências e colaborando para a reflexão sobre suas próprias vidas, mesmo que permaneçam em segurança, longe dos perigos contidos no livro. São livros bons e é difícil abandoná-los depois de ter começado sua leitura. (NORMAL..., 22/2/2004; tradução nossa)⁴¹

No mesmo sentido caminha Sarah Crompton, crítica literária do *Daily Telegraph*, considerado um dos jornais mais vendidos da Inglaterra:

Nosso guia nesse mundo é um menino um pouco desorientado e um pouco diferente, que luta incessantemente para atribuir um sentido a sua magia e a sua vida. É por esta razão que as crianças tão bem compreendem Harry Potter. Em seus livros, J. K. Rowling assinala reiteradamente que as vitórias de Harry sobre o mal se devem ao amor. Seu amor e sua lealdade aos amigos transformam-se em coragem. Mas o amor mais significativo é o de sua mãe, morta para salvar-lhe a vida, e isto o torna intocável. Viver a experiência deste amor sem limites, e a segurança que daí resulta, é o que mais deseja cada criança e cada adulto. (NORMAL..., 22/2/2004; tradução nossa)⁴²

Entra em cena, a seguir, o debate sobre *Harry Potter* e os leitores adultos, aberto com uma interessante contribuição do psicanalista Calligaris, assumido leitor desses livros:

Não sei se Potter subirá ao firmamento da literatura juvenil como Tom Sawyer, Huckleberry Finn, Lord Fauntleroy, o Pequeno Príncipe, Dorothy do mundo de Oz e os outros. O entusiasmo geral depõe a seu favor. Pois, ao redor de todas essas figuras, leitores adultos e jovens sempre se encontraram como hoje acontece com Potter. Desde que há literatura no sentido moderno, muitos *best-sellers* foram livros ditos infanto-juvenis, que obviamente não eram lidos só pelos jovens. Na verdade, eram sobretudo livros nos quais uma criança ou um adolescente é o herói. (CALLIGARIS, 13/7/2000)

O argumento explicitado por Calligaris não só retoma referências clássicas da literatura infantil, como salienta que

⁴¹ “Rowling aborda temas que son importantes para los niños: el pasaje a la edad adulta, la escuela, la amistad, los buenos y los malos profesores. Aunque la acción se desarrolla en un mundo fantástico, los niños se identifican con él porque de cierta manera se parece a su vida de todos los días. Harry Potter demuestra hasta qué punto las historias pueden aportar experiencia a los niños, darles referencias y ayudarlos a reflexionar sobre su propia vida, mientras permanecen en seguridad, sin los riesgos del libro. Son libros buenos, es difícil dejarlos una vez que se ha empezado a leerlos.”

⁴² “Nuestro guía en ese mundo es un muchacho un poco desorientado, un poco distinto, y que se bate no sólo para dar un sentido a su magia, sino también a su vida. Es por eso que los niños comprenden muy bien a Harry. En sus libros, J. K. Rowling señala reiteradamente que las victorias de Harry sobre el mal se deben al amor. Su amor y su lealtad hacia sus amigos lo llevan a actos valientes. Pero, lo que es aún más importante, es el amor de su madre, muerta para salvarle la vida, el que lo torna intocable. Vivir la experiencia de tal amor sin límites y la seguridad que ello aporta es lo que más desea en el mundo cada niño y cada adulto.”

o interesse dos adultos por essas narrativas não deveria ser encarado como novidade, pois historicamente isto sempre ocorreu. E que os adultos podem ler *Harry Potter* ou outros livros considerados “infantis” porque eles remetem a sua juventude, retomam os mitos fundadores e colaboram para a formação de leitores modernos:

A maioria das pessoas, quando lhes perguntam quais livros foram mais marcantes em suas vidas, lembram de alguma leitura de infância. A literatura juvenil é tão importante em nossa cultura porque as histórias que ela conta repetem uma espécie de mito fundador da modernidade: um conto de criança que trata do heroísmo de crescer, se tornar independente, se afastar do amparo dos adultos, descobrir e inventar um destino diferente, autônomo. Em suma, é na literatura juvenil que aprendemos a ser modernos. (CALLIGARIS, 13/7/2000)

E ainda a propósito de livros, crianças e adultos, vale mais uma vez as considerações de Eco. Quando interpelado a responder se crianças que acreditam em histórias de magia na infância – ou na juventude – se transformariam em adultos crédulos em bruxos e bruxarias, Eco pondera, com um forte toque de ironia:

90

Pensamos realmente que, lendo histórias de magia, as crianças, uma vez adultas, acreditarão em bruxas? Todos provamos um saudoso espanto na frente de monstros devoradores de crianças e lobisomens; já grandes, aprendemos a não temer maçãs envenenadas, mas sim buracos na camada de ozônio; ainda pequenos, todos acreditamos que os bebês são trazidos por cegonhas, mas isso não nos impediu de adotar, mais tarde, um sistema mais apropriado (e mais agradável) para produzi-los. (ECO, 17/7/2002)

E num romance recente, Eco (2005) retoma sua postura diante da relação entre livros e jovens leitores. É pela fala de Paola, renomada psicóloga, mulher de Yambo, o protagonista em busca da memória perdida, que a perspectiva se explicita:

[...] uma criança pode viver em mundos diferentes como fazem as nossas, que aprendem a ligar a televisão, assistem ao telejornal, mas em seguida querem ouvir histórias e folheiam livros ilustrados com monstros verdes de olhos bons e lobos que falam. Sandro fala sempre dos dinossauros, que viu em algum desenho animado, mas não espera encontrá-los na esquina de casa. Eu conto a história da Cinderela mas depois ele levanta da cama e, sem que os pais percebam, espia a televisão da porta e vê os marines que matam dez amarelos com uma só rajada de metralhadora. As crianças [...] distinguem muito bem entre fábula e realidade, têm um pé aqui e outro lá, mas não se confundem nunca, exceto algumas crianças doentes que vêem o Super-Homem voando, amarram uma toalha nos ombros e se jogam da janela. Mas são casos clínicos... (ECO, 2005:213-214)

JOVENS E JUVENTUDE

A desvalorização da experiência esvazia o sentido da vida. Não falo da experiência como argumento de autoridade – “eu sei porque vivi”. Sobretudo numa cultura plástica e veloz como a contemporânea, pouco podemos ensinar aos outros partindo da nossa experiência. No máximo, que a alteridade existe. Mas a experiência, assim como a memória, produz consistência subjetiva. Eu sou o que vivi. Descartado o passado, em nome de uma eterna juventude, produz-se um vazio difícil de suportar [...] às vezes me preocupa, desligados a tevê e o walk-man, este enorme silêncio à nossa volta.
(KEHL, 20/9/1998:7)

O que se pode concluir – a partir desse quadro de embates entre “guerreiros canônicos” e “alquimistas” em busca de condições hegemônicas dentro do campo literário – é que há necessidade de algum tipo de atualização sobre as complexas condições de vida dos jovens na contemporaneidade e de aprofundamento no debate sobre as conexões entre juventude e cultura e os conflituosos modos de ser e de viver a partir de um quadro de relações intra e intergeracional.

91

Para enunciar o debate, uma observação. Na análise sobre jovens e juventude, algumas hipóteses preliminares podem ser equacionadas: se há mesmo, como preconizam alguns teóricos, uma “juvenilidade” crescente (MORIN, 1984:147-157) ou uma “adulescência” (CALLIGARIS, 20/9/1998:5) contagiando sujeitos nas sociedades modernas, produtos culturais como a série *Harry Potter* responderiam a um perfil mais amplo de leitores; isto porque suas formas culturais dialogariam com matrizes originárias, capazes de restituir referências míticas e de constituir repertórios compartilhados que perpassariam diferentes segmentos: geracionais, étnicos, de gênero, de classes sociais.

Juventude tem sido concebida, do ponto de vista teórico, de forma parcial e excludente, ora como categoria universal, constitutiva do imaginário contemporâneo, ora como um problema particular dessa ou daquela classe social, de uma ou outra etnia, desse ou daquele gênero (BORELLI; ROCHA et al., 2003).

Incluem-se, na primeira perspectiva, as análises históricas que partem de alguns substratos universais – conflitos geracionais, linguagem, rebeldia, heroísmo e aventura, adesão ao movimento e ao jogo, ligação ao presente e rejeição ao passado, recusa da experiência, auto-realização, exaltação da vida privada, ideal de beleza, amor e felicidade, entre outros (MORIN, 1984:131, 137 e 145) – e preconizam que todos os jovens responderiam por um padrão de identificação capaz de torná-los visíveis em qualquer parte do mundo. Apregoam, ainda, que as sociedades modernas estão prioritariamente organizadas ao redor de um modelo de juvenildade. Insere-se, também nesse contexto de universalidades, um outro aspecto, que reforça características “biológicas” e tende a localizar os jovens dentro de uma faixa “natural” de transição e passagem da infância para a idade adulta.

92

No contraponto a essa perspectiva, encontram-se abordagens que buscam responder, especificamente, pelos jovens territorializados em grupos particulares; descartam a hipótese de que a juventude possa ser uma categoria universal e buscam construir um protocolo teórico-metodológico capaz de responder por esse ou aquele grupo de jovens, sua inserção na hierarquia de classes e no contexto das desigualdades sociais, sua origem étnica, posição de gênero, nível de escolaridade, condições de moradia, pertença familiar, consumo cultural, entre outros.

Ainda que conflitantes em muitos pontos, essas vertentes não poderiam ser encaradas de forma polarizada e excludente, mas como referências complementares de um mesmo contexto analítico (BORELLI, 2000). É fundamental a perspectiva histórica e universal; é ainda imprescindível a compreensão das diferenças, dos segmentos, variáveis de classe, etnia, gênero, nível de escolaridade, capazes de mapear, com mais densidade, a especificidade dos jovens em diferentes momentos e lugares da história, e também de contribuir na constituição da juventude como categoria universal.

Nesse sentido, a reflexão sobre literatura infanto-juvenil teria que dar conta, *a priori*, dessa compreensão de que há, ao mesmo tempo, jovens universais, capazes de ler *Harry Potter* em qualquer lugar do mundo e de reconhecer nessas narrativas as matrizes culturais originárias por meio das quais eles poderiam projetar referências e identificar-se com a trama proposta. Isto explicaria, por exemplo, a dúvida de Rowling sobre as razões do sucesso de *Harry Potter* nos Estados Unidos. Quando solicitada a esclarecer sobre esse tema, a autora pondera: “São livros tão britânicos! Não há personagens americanos. Não tenho explicação para isso” (SMITH, 2003:128).

Mas o argumento privilegiado que reafirma a universalidade de suas histórias estaria contido nas próprias características que sustentam a estrutura armada pela autora, tanto na concepção quanto na realização da série *Harry Potter*. E quem defende essa hipótese é a filósofa francesa Isabelle Smadja, em livro publicado sobre o tema:

93

A descrição da Marca Negra pode servir como paradigma para compreender o percurso seguido por Joanne K. Rowling: a fusão de elementos originários da história mundial, da mitologia grega e dos grandes mitos e lendas religiosos [...] A multiplicação das fontes às quais o texto remete pode explicar a universalidade do sucesso de Harry Potter [...] os livros vão ao encontro de um imaginário que, inevitavelmente, haveria de ultrapassar a insularidade britânica. (SMADJA, 2004:51)

Um outro exemplo reforçaria a tendência à universalidade das temáticas tratadas e diz respeito, em particular, às próprias relações entre jovens e adultos. A distância que separa as gerações insere-se na narrativa como foco permanente de tensões e é tema recorrente em várias histórias. Numa delas, *...a Ordem da Fênix*, Dumbledore diz a Harry Potter, num momento em que o jovem bruxo encontra-se acometido de profunda tristeza e de incontrolável raiva, após a morte de Sirius Black:

– Harry, eu lhe devo uma explicação. Uma explicação para os erros de um velho. Porque vejo agora que o que fiz e o que não fiz, com relação a você, tem todas as marcas de deslizes da velhice. Os jovens não podem saber como os idosos pensam e sentem. Mas os velhos são culpados quando se esquecem do que era ser jovem... e parece que ultimamente andei me esquecendo... (ROWLING, 2003b:668)

Em outro momento, o balanço entre velhice e juventude se expressa, no volume seis, ...o *enigma do príncipe*, no diálogo entre Harry e Dumbledore, quando ambos encontram-se em um barco “encantado” em busca de uma das sete “horcruxes”:

– Acho que você não conta, Harry: é menor de idade e não-qualificado. Voldemort jamais esperaria que um adolescente de dezesseis anos chegasse aqui: acho improvável que seus poderes sejam considerados, se comparados aos meus.

Tais palavras não ajudaram a levantar a moral de Harry, e Dumbledore, talvez percebendo isso, acrescentou:

– Um erro de Voldemort, Harry... a velhice é tola e esquecida quando subestima a juventude... desta vez você embarca primeiro, e tenha cuidado para não tocar na água. (ROWLING, 2005b:443)

O que se pode acrescentar a essas considerações é que as matrizes culturais universais invadem as fronteiras, rompem com a territorialidade e dialogam em variados registros e em todas as línguas!

94 Mas, em conexão com essa leitura universal efetiva-se, simultaneamente, um processo de apropriação que é também singular e diz respeito à inserção particular desses jovens em um pedaço do mundo: sua classe social, condição étnica, ser menino ou menina, entre outros indicadores que marcam, ao mesmo tempo, a singularidade e a diversidade cultural. Não se pode deixar de lado nesse debate, e em qualquer hipótese, que há também jovens particulares, em todo o mundo, mergulhados, por exemplo, em uma ordem de visibilidade em que imperam as imagens como meio hegemônico de comunicação, ou ainda jovens com acesso precário à leitura e ao domínio da escrita e, conseqüentemente, com os livros fora do seu alcance e de seu horizonte de expectativas.

Na esteira do debate proposto por Morin, no início dos anos 1960 – e retomado em meados dos anos 70 –, sobre juventude (MORIN, 1984:147) e crise juvenil (MORIN, 1986:131), agregam-se atualmente outras tendências que objetivam dar conta de explicar fenômenos relacionados a jovens urbanos na contemporaneidade e, também e principalmente, de

esclarecer a posição ocupada por adultos cuja obsessão é permanecer jovens; entre eles, ressalta-se o debate sobre “adulescência” (CALLIGARIS, 20/9/1998) ou a “teenagização da cultura” (KEHL, 20/9/1998).

Na reflexão sobre juventude, como um dos componentes da “mitologia moderna” – simpatia e *happy end*, olímpicos, erotismo, felicidade, valores femininos e masculinos, cultura planetária, entre outros –, Morin diagnostica, nos anos 1960 (1984:147-157), as profundas transformações ocorridas nas relações intra e intergeracionais. Partindo do pressuposto de que, na modernidade, os mais velhos deixam de ser referência – “o velho sábio virou o velhinho aposentado” (ibidem:152) – e vale mais a “adesão ao movimento” que a “experiência acumulada” (ibidem:147), Morin aponta para a existência de um movimento de “promoção da juvenilidade” (ibidem:149), em que a temática sobre a juventude deixa de ser um problema apenas para os jovens e passa a ser objeto de questionamento também para os mais velhos:

95

O adulto juvenil de trinta, quarenta, cinquenta, sessenta anos, logo além sem dúvida, até as portas da morte, com a angústia da morte [...] A velhice está desvalorizada. A idade adulta se rejuvenesce. A juventude, por seu lado, não é mais, propriamente falando, a juventude: é a adolescência [...] a constituição de uma classe adolescente ocorre não só na civilização ocidental, mas em escala mundial. (MORIN, 1984:153 e 155)

Posteriormente, nos anos 1970, Morin (1986:131-155) retoma a análise da juventude a partir da premissa de que existe uma “crise juvenil”, mas que ela não deve ser encarada em seu sentido negativo. Como se sabe, o conceito de crise, para Morin, está relacionado a ruídos, rupturas e brechas que podem apontar positivamente para rumos transformadores em que “a hierarquia, a especialização, a centralização se apagam em proveito da interconexão, das polivalências, do policentrismo” (ibidem:131); a crise estaria vinculada a movimentos de “indeterminação e de determinação da adolescência-juventude”:

[...] a indeterminação é este estado incerto que vem da co-existência, da imbricação e também da distância entre o universo infantil e o universo adulto. A determinação é o que vem preencher esta zona incerta, isto é: 1º) a cultura adolescente; 2º) a escolaridade prolongada e a condição de estudante. (MORIN, 1986:138-139)

Nota-se, em relação à “escolaridade prolongada e à condição de estudante”, que algumas pesquisas recentes têm diagnosticado a tendência, principalmente entre jovens de segmentos sociais mais favorecidos, a prolongar o período da adolescência, como numa “moratória social” (MARGULIS; URRESTI, 1998; BORELLI; ROCHA, 2004; 2005). São jovens que permanecem mais tempo na casa dos pais em comparação com as gerações anteriores; prosseguem estudando em busca de qualificações exigidas pelo mercado e, com isso, enfrentam mais tarde as responsabilidades inerentes ao trabalho e à constituição de novas famílias; e delegam para o futuro a autonomia e a independência tão preconizadas pelos seus antecessores.

Localizando historicamente a adolescência em contextos de fluxos, da “subcultura à contracultura”, “da contracultura à revolução cultural”, da “alternância à alternativa” e à “busca de identidade”, Morin chega ao conceito de “cultura juvenil adolescente”, a partir da seguinte indagação:

96

[...] existe uma cultura adolescente no sentido etnográfico do termo, isto é, um conjunto específico de atitudes, de comportamentos, de normas, de modelos? (MORIN, 1986:132)

Uma cultura que, para Morin, emerge a partir da década de 1950 e dos anos subseqüentes, em meio ao *rock-and-roll*, a filmes de James Dean e Marlon Brando – como *Juventude transviada (Rebel without a cause)* e *O selvagem (The wild one)* –, ao *jerk*, iê-iê-iê, *beatniks*, *hippies*, às canções dissidentes de Bob Dylan e a lugares como Carnaby Street e Greenwich Village, em Nova York, e a cidades como São Francisco; cultura que incorpora como sujeitos o militante radical de esquerda e o jovem que veste a camisa ecológica em defesa da sobrevivência do planeta; cultura ambivalente que se arma a partir de uma miscelânea entre cultura de massa e diversidade cultural, transgressão, dissidência, revolta; uma cultura eminentemente urbana que se propaga em nível internacional pelos sons e imagens difundidos pela indústria cultural, mas também se espalha, planetariamente, pelos subterrâneos da cultura oficial.

Cultura juvenil que aporta nos anos 1970 e 80, depois de ter sido, a princípio, protagonista das mitologias modernas e da padronização da cultura de massa e, posteriormente, ter se apropriado desses modelos e criado novos canais, via contracultura, que permitiram a transgressão e a busca de alternativas de autonomia cultural; mas, também, cultura juvenil que, nos anos 90, tem sido responsabilizada por gerar e gerir sujeitos jovens, ainda que não tão jovens, entre 35 e 45 anos, os “adultescentes”, definidos como “pessoas imbuídas de cultura jovem, mas com idade suficiente para não o serem; pessoas que não conseguem aceitar o fato de estarem deixando de ser jovens”.

Adultescentes são complexos e sua situação é de difícil enfrentamento. Existe, *a priori*, uma tendência a colocá-los sob suspeita, não porque tenham culpa, mas porque aparecem como produtos diretos de um modismo cuja origem se encontra numa cultura hedonista, de consumo exacerbado, sem limites ou controle e em que “a vaga de adulto encontra-se desocupada”:

97

Ser jovem virou slogan, virou clichê publicitário, virou imperativo categórico – condição para se pertencer a uma certa elite atualizada e vitoriosa. Ao mesmo tempo, a “juventude” se revelava um poderosíssimo exército de consumidores, livres dos freios morais e religiosos que regulavam a relação do corpo com os prazeres, e desligados de qualquer discurso tradicional que pudesse fornecer critérios quanto ao valor e à consistência, digamos, existencial, de uma enxurrada de mercadorias tornadas, da noite para o dia, essenciais para a nossa felicidade. (KEHL, 20/9/1998:7)

Situados ainda numa zona de “identidades vacilantes”, os adultescentes são percebidos em pontos de passagem, como se não tivessem encontrado um lugar preciso, como se estivessem à procura de um eixo de sustentação:

[...] “manter-se jovem” é a palavra de ordem do nosso tempo. E este convite, quase um imperativo, associa-se à forte ênfase colocada por estas mesmas instâncias sobre a adolescência: as fronteiras entre estas duas épocas da vida se tornam cada vez mais tênues [...] Ora: se a adolescência é (em nossa cultura) um conjunto de processos psíquicos indispensável à estruturação da psique adulta, certas pessoas podem não se ter saído bem dos conflitos que os caracterizam; talvez seja a elas que se dirige o neologismo quase admitido no dicionário Oxford – a adultescência. (MEZAN, 20/9/1998:6)

Co-participantes de uma onda de “teenagização” da cultura (KEHL, 20/9/1998:7), os adulescentes são depositários de uma nova aparência de longevidade de fazer inveja às gerações anteriores; aparência que aponta para a possibilidade de não capitular diante da constatação inevitável e da consciência inarredável de que todos, um dia, morreremos. O medo da morte (MORIN, 1988) fica temporariamente obscurecido diante da promessa de que a liberdade de escolha seria factível. Nesse sentido, a possibilidade de permanecer jovem, não importa de onde se tire tal modelo de juventude, coloca-se como uma saída, cuja porta está disponível para ser aberta ou mesmo arrombada.

Deste ponto de vista, pouco importa se a adolescência idealizada e perseguida é a nossa mesma, a de nossas crianças ou de nossos netos. Pouco importam os traços da cultura adolescente que podemos adotar. Pois, por meio destas preferências variadas, idealizar a adolescência é um gesto celebrador de nossa própria cultura, uma maneira de tecer o elogio da liberdade [...] Difícil para todos. Para os adolescentes, que não sabem mais como ser rebeldes, pois a rebeldia é um valor estabelecido. Para os adultos, pois, pela mesma razão, como podem um dia desistir de ser rebeldes, ou seja, adolescentes? Resta-nos, em vez de crescer, seguir adulescendo. (CALLIGARIS, 20/9/1998:5)

- 98** É nesse contexto histórico que poderiam ser encontradas as respostas ao porquê de adultos, além de jovens e crianças, lerem muito *Harry Potter*. É a partir dessa trajetória – juvenilidade, crise juvenil e adulescência – que seria viável compreender as razões pelas quais outros leitores, além de os “tradicionais” jovens, estariam lendo *Harry Potter*. Esse poderia ser também um bom indicador para a análise da literatura convencionalmente destinada à infância e à juventude e uma das possíveis explicações para o “vazamento” das fronteiras de leitura, tanto no caso de *Harry Potter*, quanto no de outros livros e narrativas que se organizam num registro semelhante.

2) ERA UMA VEZ... CONTE OUTRA VEZ! PRODUÇÃO DA NARRATIVA, MIGRAÇÕES

[...] é necessário ver nas condutas mágicas a resposta a uma situação que se revela à consciência por manifestações afetivas, mas cuja natureza profunda é intelectual... o homem exige do pensamento mágico que lhe forneça um novo sistema de referência, no seio do qual os dados até então contraditórios possam se integrar.
(LÉVI-STRAUSS, 1973:212-213)

Entre a criação romanesca e a evocação dos espíritos por um feiticeiro ou um médium, os processos mentais são, até um certo grau, análogos. O romancista projeta-se em seus heróis, como um espírito “vodu” que habita seus personagens, e inversamente, escreve como um médium possuído pelos espíritos (as personagens) que invocou. A criação literária é um fenômeno meio-mediúnico, meio-“zar” (para retomar a expressão etíope que corresponde a uma espécie de simulação sincera, a meio-caminho entre o espetáculo, o jogo e a magia).
(MORIN, 1984:82)

A saga de Ulisses poderia ser concebida como o extenso itinerário de um caminhante que, “em busca da ciência moderna”, “despoja-se do sentido” (ADORNO; HORKHEIMER, 1980:90).

99

Num ponto de sua longa odisséia – “décimo segundo canto” (ADORNO; HORKHEIMER, 1980: 109) –, Ulisses e seus homens encontram as sereias, com suas líras e vozes maviosas, e protagonizam um dos momentos mais decisivos da história ilustrada ocidental (CHOZA, 1996). Entre mito e razão, esse personagem encara o supremo desafio: perder-se no passado mítico – leia-se, responder ao chamado do canto das sereias, sair vagando a esmo ou, no limite, mergulhar maravilhado nas profundezas do oceano, tal e qual um Macunaíma, em busca de seu muiraquitã – ou acionar as teias da razão e, com elas, prender-se ao mastro, ouvir o canto, deleitar-se, mas navegar em frente, sem sucumbir, de todo, à narrativa mítica. Com esse gesto deliberado, Ulisses se torna um indivíduo moderno, posicionado ambigualmente, de costas para o mito e de cara para a razão iluminista – ainda que de mãos atadas ao mastro, por saber que, de outra forma, o chamado seria irresistível:

O que Ulisses deixou atrás de si entrou no mundo das sombras; o si-mesmo está ainda tão perto do mito do ante-tempo, de cujo seio se separou penosamente, que seu próprio passado vivido se converte para ele no ante-tempo mítico [...] mas o canto das sereias não foi privado da sua força [...] a sedução das sereias é forte demais. Ninguém que ouça seu canto pode escapar-lhe. (ADORNO; HORKHEIMER, 1980:109-110)

Há razões de sobra – e não é o caso, aqui, de traduzi-las – para que tenhamos vivido imersos, durante longo período, na mais profunda hegemonia da racionalidade iluminista. Não que o mito e a magia tenham deixado de coexistir; persistiram latentes, submersos, oscilantes, às margens da razão: à espera, no umbral; as sereias lá ficaram, “metades perigosas” (BALANDIER, 1976:19), longos cabelos, corpos oscilantes e canto fascinante, prontas a magnetizar os humanos, senhores da razão e da verdade.

100

Aventa-se a hipótese de que a razão não estaria mais dando conta de explicar esse momento da contemporaneidade; necessário, portanto, que fossem buscados outros instrumentos e repertórios capazes de enfrentar o desafio da compreensão. Debate denso, intrincado, com posições alternativas:

O problema não é matar a razão, mas pôr as más razões em condições de não prejudicar; e dissociar a noção de razão da de verdade. (ECO, 1984:149)

Mesmo que em nome da recusa da razão ou da flexibilidade de sua hegemonia, percebe-se, hoje, uma ampliação de espaços para tendências mais “vitalistas” que, de certa forma, sempre persistiram nas fronteiras de uma história iluminista do conhecimento¹. É como se fosse possível perceber que a condição de plena humanidade resulta da tensão permanente entre razão e intuição, objetividade e subjetividade, neguentropia e entropia, ciência e magia².

Detectam-se mudanças e elas parecem incidir, de forma direta, nas “estruturas de sentimento”:

O termo resulta difícil; sem dúvida, “sentir” foi escolhido com a finalidade de acentuar uma

distinção que diz respeito aos conceitos mais formais de “concepção de mundo” ou “ideologia” [...] estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente. (WILLIAMS, 1997:154-155; tradução nossa)³

É desse cenário que linhas e traços podem ser acionados para tecer uma provável explicação sobre as razões pelas quais narrativas como as de *Harry Potter*, entre outras que compõem a cena cultural na contemporaneidade, agradam tanto e fazem tão grande sucesso. Com isto não se quer dizer que *Harry Potter* seja tão-somente uma história fantástica, baseada na irrealidade cotidiana e na desrazão; pelo contrário, como se verá, há muita lógica e racionalidade construindo a narrativa.

101

Ainda assim, o que há nessas histórias, para além das razões de mercado já explicitadas, capaz de mobilizar crianças, jovens e adultos em todo o mundo?

O objetivo aqui é, desse modo, mergulhar diretamente no teor das narrativas que compõem os seis primeiros livros da série *Harry Potter* e delas extrair inserções, recorrências, diálogos e pertencas.

Talvez seja interessante ajustar, a princípio, o que

¹ Destacam-se, em particular, autores como Georg Simmel e Henri Bergson, apenas com o objetivo de registrar referências que agregaram valores a este itinerário acadêmico e que fazem parte do andaime que sustenta a estrutura deste trabalho.

² Assim é que Morin e Lévi-Strauss motivam as epígrafes que inauguram este capítulo.

³ “El término resulta difícil; sin embargo, ‘sentir’ ha sido elegido con la finalidad de acentuar una distinción respecto de los conceptos más formales de ‘concepción del mundo’ o ‘ideología’ [...] estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente.”

aqui se entende por narrativa, por que atribuir a *Harry Potter* o estatuto de narrativa e quais os parâmetros teóricos que sustentam essa abordagem.

Muito se tem dito sobre as dificuldades de sobrevivência da narrativa e a impossibilidade da emergência de narradores em tempos “atuais”. A propósito do romance contemporâneo, Adorno, um eficaz representante dessa tendência, afirma que a posição do narrador se caracterizaria a partir de um paradoxo:

102

[...] não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração [...] Desintegrou-se a identidade da experiência – a vida articulada e contínua em si mesma – que só a postura do narrador permite [...] Narrar algo significa, na verdade, ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice. (ADORNO; HORKHEIMER, 1980: 269-270)

É também clássica a afirmação de Benjamin de que “as ações da experiência estão em baixa”; e igualmente sua indagação sobre qual o destino, na modernidade, de elementos tão caros ao patrimônio cultural como provérbios, histórias e narrativas (BENJAMIN, 1985a:114)⁴.

Sua análise sobre a perda da experiência articula-se ao redor de três elementos básicos: temporalidade, comunicação e relações intergeracionais. O acúmulo de experiências suporia ter o passado como dimensão ideal de temporalidade e o presente como lócus de salvação de fragmentos do passado

⁴ Ver reflexão anterior sobre narradores e narrativas (BORELLI, 1992) elaborada depois de ter sido aluna, no doutorado, de uma disciplina fundamental para esse percurso acadêmico, ministrada pela professora dra. Jeanne-Marie Gagnebin.

e de restituição de referências originais. Nesse sentido, a possibilidade de realização de experiências estaria diretamente interligada à troca de palavras, à transmissão de mensagens e à efetivação de uma transferência comunicacional recíproca.

A experiência depende ainda da presença de “velhos” personagens que, com sua autoridade consentida e desejada, seriam capazes de perpetuar as tradições pela recomposição permanente da memória coletiva. E é pela figura do narrador e pelo significado da narrativa que Benjamin constata (BENJAMIN, 1985a:197-221) a fragilidade dessas relações e o perigo do gradual desaparecimento do espaço da experiência no mundo moderno.

O ato de narrar deveria envolver narrador e ouvinte numa cadeia singular de temporalidades: tempo vasto, ritmo lento e cadência que revela a dimensão coletiva da reposição dos hábitos e da memória. Pela voz do narrador o passado é seletivamente restituído no presente ou, retomando o diálogo com Williams (1997:143), a restituição se daria de forma residual e emergente.

103

As marcas da tradição são resguardadas pela oralidade, transmitida de pai para filho, durante várias gerações. A narrativa não precisa se encerrar ou prometer uma explicação. Seu final permanece em aberto, em consonância com a vida cotidiana sempre suscetível a um novo prolongamento. Reflete uma forma artesanal de comunicação, por meio da qual homens e mulheres podem, enquanto trabalham, contar e ouvir histórias. A história contada é semelhante à história da vida. O narrador retira de sua própria experiência, ou da experiência por outros relatada, o sentido factual e imaginário da narrativa. O ouvinte incorpora, por meio de troca recíproca, a experiência das coisas narradas. O caráter coletivo da narrativa explicita-se pelo valor utilitário contido em sua mensagem. O objetivo é ensinar, orientar práticas, doar conselhos. O narrador, personagem sábio e conhecedor deste e de outros mundos, oferece aos ouvintes a experiência enraizada na tradição, no cotidiano e na memória coletiva de seus grupos de pertença.

A experiência se dilui quando no mundo moderno se esgarça a rede que protege a vida coletiva, a circularidade temporal, os relatos agregadores e a reverência dos jovens aos mais velhos. O trabalho artesanal e comunitário é substituído por outro que, apesar de coletivo, transforma o trabalhador em indivíduo isolado dos outros e do processo mais global de produção. O desenvolvimento das forças produtivas e o processo acelerado das invenções tecnológicas imprimem uma marca de temporalidade, em que o ritmo dos homens é dimensionado pelo ritmo da técnica. A ruptura na temporalidade parece tornar impossível a troca de experiências. O passado deixa de ser referência de continuidade. O presente é vivido como eterna novidade. A memória corre o risco de render-se frente ao poder da atualidade. O futuro é desconhecido e pode ser, como preconiza Octavio Paz, inatingível:

Nossa perfeição não é o que é, mas o que será. Os antigos olhavam o futuro com temor e repetiam vãs fórmulas para conjurá-lo; nós dariamos a vida para conhecer o seu rosto radioso – um rosto que nunca veremos. (PAZ, 1984:35)

104

A medida da temporalidade é o instante, em que o tempo não corre, mas jorra; tempo capaz de estar contido, para Benjamin, “no instante em que a luz da estrela cadente brilha ao olho do homem” (BENJAMIN, 1980:46). Quando o passado deixa de ser referência, a presença dos narradores corre o risco de perder o sentido. Não mais se valorizam os contadores e suas histórias já não encontram eco no presente; os jovens ouvintes atropelaram-se na vertigem do tempo e dispersaram-se na busca solitária e fascinante de outras formas narrativas e de novas informações. Morin confirma essa disposição:

No grupo arcaico, a velhice detém a autoridade da sabedoria; a passagem ao estado adulto realiza-se segundo os ritos que asseguram uma verdadeira morte da infância e um nascimento da virilidade. Com o desenvolvimento das civilizações, a autoridade dos velhos se degrada, o acesso à idade adulta é abrandado. (MORIN, 1984:147)

A pobreza de experiência, resultante desse cenário de perdas, define uma tendência para a sociedade moderna: nela, as tradições parecem dispensáveis, o novo nascer é a referência,

e os indivíduos oriundos desse processo constituem, melancolicamente⁵, uma horda de novos bárbaros (BENJAMIN, 1985a:115-116).

Um dos objetivos de Benjamin é localizar razões e condições históricas que permitiriam à experiência chegar a tão baixo grau na cotação das prioridades modernas. Entretanto, sua análise se volta também para a busca angustiada das possibilidades de restituição de novas formas de tradição – em meio às rupturas – e de um conceito positivo de experiência – no torvelinho constante das meras vivências.

A recente barbárie é, sem dúvida, composta por indivíduos que desenvolveram um tipo de subjetividade precária de experiências. Vivem o presente, fascinam-se pelo mistério do futuro, mas podem, entretanto, caminhar como “corajosos construtores” em direção a um novo nascer. Não o novo apenas como novidade, mas como o original que aponta para a constituição de outros espaços de tradição. Para Benjamin: “Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores” (BENJAMIN, 1985a:116). Ameaçam a experiência, mas geram, sem dúvida, novas formas de sensibilidade.

Para desenhar o futuro seria necessário reverter o sentido de um vir-a-ser, até então calcado na desagregação das

⁵ “Este poeta é um insatisfeito e um melancólico. Mas sua melancolia deriva da rotina. Pois estar sujeito à rotina significa sacrificar suas idiossincrasias e abrir mão da capacidade de sentir nojo. Isso torna as pessoas melancólicas” (BENJAMIN, 1985a:74).

referências acumuladas. É preciso construir com a possibilidade de restituir da destruição, dos restos amalhados, uma nova história. Uma história que possa repor as origens, não como volta ao começo ou, ainda, como simples repetição do que já aconteceu. Mas uma história que no presente seja capaz de restabelecer uma ligação com o passado, para que possa ser salvo naquilo que tem de fundamental. Como disse Benjamin (1985a:224):

[...] a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido [...] Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.

106 É possível restituir as origens no sentido benjaminiano? Há narradores e narrativas na modernidade? Seriam os contos de fadas portadores dessa qualidade de narrar? Teria *Harry Potter* a chance de entrar para o rol, se não dos clássicos narradores, pelo menos dos romances que “exigem narração”? Existe algo “especial” sendo dito, apto a costurar “identidades fraturadas” (ADORNO; HORKHEIMER, 1980:269-270), ainda que restem cicatrizes nessa urdidura?

Em outras palavras: quais as singularidades de uma narrativa e o que, afinal, permite a fina sintonia entre produção do texto e atividade de leitura? No que consiste esse repertório compartilhado, capaz de gerar um pacto de recepção, um contrato de leitura estabelecido entre a autora, os livros e os leitores?

2.1. MATRIZES CULTURAIS E TERRITÓRIOS DE FICCIONALIDADE

Mas justamente porque os arquétipos estão todos aí, justamente porque Casablanca é a citação de mil outros filmes, e cada ator refaz um papel desempenhado outras vezes, joga sobre o espectador a ressonância da intertextualidade. Casablanca traz consigo, como que num rastro de perfume, outras situações que o espectador vai introduzindo nele, tiradas, sem que perceba, diretamente de outros filmes que aparecem depois [...] De modo que Casablanca não é um filme, é muitos filmes, uma antologia [...] Porque nele se desdobram, por força quase telúrica, as Potências da Narratividade.
(ECO, 1984:267-268)

Parte-se do princípio de que a narrativa de Rowling seja capaz de se apropriar de matrizes culturais tradicionais – “narração primitiva”, na denominação de Martín-Barbero (1987:201) – e de traços populares mais ou menos originais, misturados a outros registros, inclusive os midiáticos. Narrativa híbrida, porque articularia tanto manifestações culturais de caráter secular, quanto outras, de um passado mais próximo do presente, em que as tradições foram engendradas no contexto da própria modernidade; narrativa suscetível a revelar e restituir cacos, relacionando produtores culturais e receptores, em um universo similar de referências; e, ainda, narrativa com características que propiciam o afloramento de subjetividades, conflitos e desejos. Entende-se, assim, por matriz cultural:

Uma expressão capaz de ativar uma memória pondo-a em cumplicidade com o imaginário de massa. O que ativa essa memória não é só da ordem dos conteúdos, nem só dos códigos, é da ordem das matrizes culturais [...] Porque dizer matriz não é evocar o arcaico e sim explicitar o que porta o hoje, o “residual” [...] Veios de entrada para aquelas outras matrizes dominadas, porém ativas, acham-se no imaginário barroco e no dramatismo religioso, na narrativa oral, no melodrama e na comédia. (MARTÍN-BARBERO, 1987:324)

107

Presentes, ainda, na narrativa híbrida, alguns territórios (CALVINO, 1993), fundamentos da ficcionalidade, capazes de migrar, de um campo cultural para outro, dialogando nas fronteiras entre literatura, cultura oral, cultura popular de massa, mídias e cotidiano vivido pelos receptores. Calvino destaca, por exemplo, o cômico “em transfiguração”, o erótico situado em “zonas intermediárias” e o “fantástico” manifesto por meio do “jogo, da ironia”, de uma rápida “piscadela” (CALVINO, 1993:49, 51 e 56). Para além desses territórios, seria possível pensar em outras “zonas intermediárias”, em que a aventura dialogasse com o fantástico e ambos, por sua vez, se articulassem às matrizes do conto de fadas ou do conto maravilhoso.

A cada nova história produzida, portanto, matrizes originais poderiam ser retomadas em outros encadeamentos ou formatos; a partir delas, surgiriam inovações que remodelariam o antigo padrão e responderiam a inúmeros desafios no presente. Pela memória de vozes,

textos e imagens, expressos em histórias, contos e lendas um dia narrados, o passado pode reencontrar seu sentido residual no presente e permitir a convergência de expectativas no processo de restituição, mesmo que parcial, de experiências.

Nota-se, no contexto da série *Harry Potter*, o diálogo marcante com as matrizes dos contos de fadas ou contos maravilhosos, romances de cavalaria, clássicos da literatura infantil e dos folhetins do século XIX. Acrescem-se, ainda, às “zonas intermediárias” os modelos da aventura e da narrativa fantástica que compõem o cenário para a ação dos “territórios” (CALVINO, 1993:49, 51 e 55) que aqui se explicitam, em simbiose, a partir da compreensão da “literatura como processo combinatório” (CALVINO, 1993:7) e não como resultado de territórios “puros” em suas características e padrões originais intocados.

108 É interessante observar que, ainda assim, a “narração primitiva” persiste e pode ser reconhecida mesmo no contexto das novas histórias produzidas. Peter Burke assevera, por exemplo – depois de passar férias com dois netos, de quatro e dois anos, e “entretê-los” com jogos de futebol, passeios no parque e muita leitura –, que os livros infantis mantiveram-se bastante estáveis, mesmo diante de tantas transformações sociais e literárias:

O que me surpreendeu mais enquanto eu os lia e lia – já conheço alguns deles quase de cor – é a semelhança que eles e muitos outros parecidos possuem, tanto em termos de temas quanto de estilo, com os livros de que eu mais gostava quando tinha a idade de meus netos.

E conclui, depois de muitas histórias contadas, que elas continuam a dialogar com três temas originais, “os animais, o passado e o mundo cotidiano”:

Um segundo tipo de livro moderno para crianças é ambientado no passado e repleto de cavaleiros e damas, reis e rainhas, magos e bruxas, castelos e palácios (a série *Harry Potter* leva essa tradição adiante) [...] o mundo da magia e das vassouras de bruxas ainda é o mesmo das gerações anteriores [...] determinados temas são intemporais. (BURKE, 1º/8/2004:3)

Partindo dessa tipologia, *Harry Potter* não apenas se localiza num modelo ambientado no

passado, como incorpora os outros dois temas que compõem, para Burke, a tradição do livro moderno para crianças: há animais de todo tipo, dos mais comuns e domésticos – gatos, sapos, ratos e formigas – até os lendários unicórnios, harpias⁶, dragões, cêrberos⁷ e grifos⁸, além de gigantescas e assustadoras aranhas e maléficas e terríveis serpentes – estas, como se verá, grandes personagens dessa história. Isso para não falar nos centauros, lobisomens e sereias submersas que compõem esse complexo universo dos seres metade humanos, metade bichos.

E há, sem dúvida, uma dimensão de temporalidade que mistura o passado com a vida cotidiana. Vida cotidiana comum, tempo presente, crianças e jovens numa mesma escola, estudando e se preparando para a vida.

Os lugares⁹ onde as ações se desenrolam, contudo, apresentam-se como que congelados no tempo: Hogwarts (a escola), Hogsmead (vilarejo próximo), Toca (casa da família Weasley), periferia de Londres (casa onde moram os “trouxas”¹⁰ Dursley, tios maternos de Harry), e os próprios cenários londrinos, que servem como porta de entrada para lugares mágicos, incrustados em plena metrópole inglesa – Beco Diagonal, Ministério da Magia ou a estação de trens King’s Cross –, parecem pairar numa dimensão suspensa de temporalidade, de contínua duração, em que a velocidade, a (des)especialização e a (des)ordem cultural (MARTÍN-

⁶ “Na mitologia grega, monstro com cabeça de mulher, corpo de pássaro e garras muito afiadas” (HOUAISS; VILLAR, 2001).

⁷ “Cão tricéfalo, guardião dos infernos” (HOUAISS; VILLAR, 2001).

⁸ “Animal fabuloso, com cabeça, bico e asas de águia e corpo de leão. Possui dupla natureza: divina, representada pelo espaço aéreo, próprio da águia, e terrestre, representada pelo leão. Tais animais simbolizam, ainda, respectivamente, a sabedoria e a força” (HOUAISS; VILLAR, 2001).

⁹ Detalhes e referências a personagens, objetos e lugares contidos na narrativa da série *Harry Potter* podem ser esclarecidos em consulta ao Anexo 1, ao final deste trabalho. Ele ajudará, sem dúvida, a situar os exemplos que aqui serão analisados no contexto mais geral da narrativa.

¹⁰ Qualquer pessoa “sem um pingo de sangue mágico nas veias” (ROWLING, 2000b:11).



Edição especial

BARBERO, 2001), a compressão do tempo e do espaço não constam do calendário.

Mesmo em territórios reservados exclusivamente aos “trouxas” não se incluem traços característicos de cenas urbanas das grandes cidades: altas edificações, canteiros de obras, supermercados, automóveis, postos de gasolina, bandeiras hasteadas a meio pau, cartazes informando “aluga-se”, “fechado para reforma” ou mesmo “é proibido colar cartazes”, mendigos e prostitutas, relógios (a não ser o da estação de trens), entre inúmeros outros¹¹.

110 Talvez um dos poucos símbolos de modernidade explícita seja mesmo o trem que leva os jovens de Londres a Hogwarts; ainda assim, um *old-fashioned* trem vermelho, como este que pode ser visualizado na imagem que consta da capa de uma das edições especiais inglesas, da Bloomsbury, para o primeiro volume da série, *...the Philosopher's Stone*.

São raros, nesse sentido, os elementos de composição de um panorama referido às metrópoles modernas da passagem do século XIX para o XX e isso parece intencional. As primeiras cenas de abertura da história – primeiro volume, *...a pedra filosofal* –, por exemplo, já dão conta de um cenário relativamente calmo, e a rua dos Alfaneiros, na periferia de Londres, exala tranqüilidade. Trata-se do dia em que os pais de Harry são assassinados e ele escapa, ileso, com uma

¹¹ Os traços selecionados para a caracterização dos cenários da metrópole moderna constam de alguns dos itinerários benjaminianos para a composição de “rua de mão única” e “infância em Berlim por volta de 1900” (BENJAMIN, 1987:9 e 71).

cicatriz em forma de raio impressa na testa, das garras malélicas de Voldemort; e esse é o momento em que Harry, ainda bebê, é deixado, por Dumbledore, professora Minerva e Hagrid, na porta da casa de seus tios maternos para viver, como um “trouxa”, os primeiros onze anos de sua existência.

A narrativa parece ignorar que a trama se desenrola na periferia de uma das maiores metrópoles do mundo; a única imagem fora do lugar é a de uma gata de pêlo com listras amarelas, que lê discretamente um mapa; mas nem isto desperta muita atenção, pois, mesmo que seja dia, não há pessoas circulando pelas ruas. À noite, com a gata ainda de prontidão, Dumbledore, o velho bruxo diretor de Hogwarts, com seus longos cabelos e barba prateados, irrompe do nada, na rua iluminada por lâmpadas, vestindo “capa púrpura”, “botas com saltos altos e fivelas” e “óculos em meia-lua” sobre um “comprido e torto” nariz:

[...] encontrou o que procurava no bolso interior da capa. Parecia um isqueiro de prata. Abriu-o, ergueu-o no ar e o acendeu. O lâmpião de rua mais próximo apagou-se com um estalido seco. Ele o acendeu de novo – o lâmpião seguinte piscou e apagou, doze vezes ele acionou o “apagueiro”, até que as únicas luzes acesas na rua toda eram dois pontinhos minúsculos ao longe – os olhos do gato. (ROWLING, 2000c:13)

111

Se já é difícil vislumbrar clima de modernidade, quanto mais imagens relacionadas às cidades atuais, tais como: *outdoors*, *busdoors*, grandes painéis eletrônicos digitalizados e mensurados por *pixels*, pessoas caminhando apressadas com celulares ao ouvido, entre outras “cenários da vida pós-moderna” (SARLO, 1997).

Burke (1º/8/2004:3) levanta a hipótese de que essa atmosfera, voltada ao passado e mais para antimodernidade, resultaria de uma possível nostalgia dos autores de livros infantis, em busca de um mundo que pudesse estar edificado numa “escala mais humana”; e finaliza sua reflexão com uma suposição de que esses autores, hoje em dia, estariam escrevendo para si mesmos!

CONTOS DE FADAS, HISTÓRIAS MARAVILHOSAS

Como as estórias bíblicas e mitos, os contos de fadas eram a literatura que edificava todo o mundo – crianças tanto como adultos – por quase toda a existência do homem [...] contêm alguns traços sonhadores, mas estes são análogos ao que acontece nos sonhos dos adolescentes ou adultos, não das crianças.

(BETTELHEIM, 2004:67 e 70)

É possível assumir a premissa de que *Harry Potter* se organiza a partir de uma narrativa que estabelece estreitas correlações com as matrizes dos contos de fadas e dos contos maravilhosos, e alguns autores têm procurado localizar essa conexão:

Harry Potter é um conto de fadas [...] E, como em um conto de fadas, o ensinamento que transmite baseia sua matéria nos mistérios do inconsciente e do imaginário. (SMADJA, 2004:10)

112

A série “Harry Potter” revitaliza o conto de fadas, acompanhando de perto o paradigma do gênero. O paradigma do conto de fadas, como se sabe, consta de invariantes que se encadeiam linearmente. Um herói de nascimento obscuro, órfão ou enjeitado, é submetido a provas, que vai vencendo – apesar das ciladas do malvado e seus asseclas – até atingir seu destino excepcional de príncipe, deus ou, no caso, mago. Assim, verificamos como “Harry Potter” acompanha espertamente a morfologia definida por Propp, em sua estrutura de funções e actantes, até no fato de que a primeira função é a de afastamento. (GALVÃO, 27/8/2000)

Entretanto, cabe confirmar essa hipótese pela verificação comparativa entre alguns dos componentes universais que modelam, em geral, as narrativas dos contos de fadas (BETTELHEIM, 2004) ou contos maravilhosos (PROPP, 1983) e o que consta, em particular, na narrativa *Harry Potter*.

Melhor esclarecendo: o ponto de partida para a análise que ora se encaminha é a decodificação dos significados atribuídos por Bettelheim¹² aos contos de fadas e alguns de seus tópicos de adequação à história de *Harry Potter*:

☉ *O rival é maior e muito mais perigoso; e o herói só conseguirá vencê-lo pela astúcia* (BETTELHEIM, 2004:37): a astúcia foi um dos elementos importantes nos embates até então revelados nos seis volumes disponíveis da série, e é possível supor que será retomada na

luta final entre Harry e Lord Voldemort e na vitória do bem contra o mal. Entretanto, não apenas a astúcia intervém nesse contexto particular: nos violentos confrontos que Harry teve que enfrentar, ao final de cada novo volume da série, à astúcia se aliam o aprendizado e o acúmulo de um saber adquirido por meio da magia, como área de conhecimento e formação dos jovens bruxos;

☪ *Para a solução dos problemas são acionados muitos recursos relacionados às imagens fantásticas, mas a problemática apresentada é comum; e o herói vence os desafios “aqui na terra” e não porque a recompensa será alcançada, futuramente, no céu* (BETTELHEIM, 2004:50): são inúmeros os exemplos que podem elucidar esse pressuposto, pois o fantástico é um dos fortes componentes da narrativa, como se verá um pouco mais adiante. Além disso, não há qualquer atitude de Harry que permita concluir que ele esteja projetando para um futuro, próximo ou distante, qualquer resultado; pelo contrário, é o passado doloroso – a morte dos pais e as mortes subseqüentes de vários amigos que o acompanham – que o mobiliza no sentido de continuar;

☪ *A narrativa trata de homens comuns; e mesmo*

¹² De Bettelheim serão retiradas referências relacionadas à construção de um modelo narrativo para os contos de fadas, sem que haja a preocupação de incorporar a densa reflexão sobre a importância desses contos no processo de socialização das crianças.

quando o herói é portador de um nome próprio, ele vale para qualquer menino ou menina (BETTELHEIM, 2004:51): ainda que bruxos e bruxas não sejam propriamente “homens comuns”, a vida cotidiana, os valores e tudo o mais respondem por um padrão usual de redes de sociabilidades inter e intrageracional na contemporaneidade:

Harry tinha um rosto magro, joelhos ossudos, cabelos negros e olhos muito verdes. Usava óculos redondos, remendados com fita adesiva, por causa das muitas vezes que Duda o socara no nariz. A única coisa que Harry gostava em sua aparência era uma cicatriz fininha na testa que tinha a forma de um raio. (ROWLING, 2000c:22)

Quanto a ser um nome comum, Harry parece não despertar dúvidas, e isto se revela no descaso com que tia Petúnia responde, quando interpelada:

– [O nome é] Harry. Um nome feio e vulgar, se quer saber minha opinião. (ROWLING, 2000c:12)

114 **C** *Os heróis carregam um otimismo essencial* (BETTELHEIM, 2004:52): mesmo que a vida de Harry não tenha sido, e não seja, fácil, e seu percurso se apresente cheio de confusões e reveses, há algo impalpável que parece impulsioná-lo, e isto está relacionado à tensão entre bem e mal e à dificuldade de enfrentá-la: “ser guiado e inspirado por um ideal que nenhum ser humano pode alcançar plenamente [mas que] não traz o sentimento de derrota” (BETTELHEIM, 2004:51); de certa forma, é com otimismo, misturado a algo de fatalismo, que Harry está sempre pronto a recomençar a cada nova etapa sugerida;

C *O herói costuma ser uma criança mais jovem, menosprezada no início, mas vitoriosa ao final; é uma história de rivalidades, da virtude recompensada e da maldade castigada* (BETTELHEIM, 2004:56 e 280): essas são características centrais da trama e Harry é a própria Borracheira, que vivia “entre as cinzas” (BETTELHEIM, 2004:279); no início da trama, morava na casa dos tios maternos, em um cubículo embaixo da escada, e era atormentado por Duda, o primo, que aqui cumpre a função do “irmão adotivo que maltrata”; só usava roupas

herdadas, enormes e velhas, e jamais foi lembrado no dia de seu aniversário:

Talvez fosse porque vivia num armário escuro, mas Harry sempre fora pequeno e muito magro para a idade. Parecia menor e mais magro porque só lhe davam para vestir as roupas velhas de Duda e Duda era quatro vezes maior do que ele. (ROWLING, 2000c:22)

Os Dursley nem sequer se lembraram que hoje, por acaso, era o décimo segundo aniversário de Harry. Naturalmente ele não alimentava grandes esperanças; seus parentes jamais tinham lhe dado um presente de verdade, muito menos um bolo – mas esquecê-lo completamente... (ROWLING, 2000b:12)

É salvo, aos onze anos, não exatamente por um príncipe, mas por Hagrid, que volta para buscá-lo e o leva para Hogwarts. Harry passa, então, a viver um período de fama e reconhecimento, por ser, sem antes ter tido conhecimento, um bruxo famoso que um dia, ainda bebê, venceu a primeira batalha contra Lord Voldemort – mesmo que nela tenha perdido seus pais, que morreram tentando defendê-lo;

☞ *Algumas indagações recorrentes: O que é realmente o mundo? Como viver minha vida nele? Como posso ser eu mesmo? O retorno previsto pelos contos de fadas é sempre sugestivo e nunca taxativo* (BETTELHEIM, 2004:59): essas são questões que atravessam a narrativa durante todo o tempo e seu lócus privilegiado está no contraponto entre Harry e Dumbledore, o velho, sábio e sereno bruxo do bem. Nos diálogos entre os dois personagens, sobretudo nos muitos momentos difíceis enfrentados por Harry, tais questões de fundo são aventadas; e Dumbledore cumpre, com precisão, o papel que lhe é destinado: nunca categórico, sempre sugestivo, delega a Harry a tomada de decisões, mesmo quando ainda não existam condições para executá-las;

☞ *A visão de mundo contida na narrativa é semelhante àquela dos seus leitores* (BETTELHEIM, 2004:59). Apesar de, como já anteriormente mencionado, a paisagem narrativa permanecer numa certa atmosfera de passado, as circunstâncias envolvidas numa escola de crianças, adolescentes e jovens são de extrema atualidade: conflitos entre turmas, expressos por

meio das pertencas às quatro “casas” – Grifinória, Lufa-lufa, Cornival e Sonserina – e, em especial, pelas situações que envolvem o jogo de Quadribol; choque entre gerações, que se manifesta na relação dos jovens com os professores, mas também com seus familiares; tensões de gênero e dificuldades no estabelecimento de relações entre meninos e meninas; angústias e indefinições inerentes ao ser adolescente; altercação entre norma e transgressão; valores como os da amizade e da justiça; indeterminação quanto ao presente, passado e futuro; o prazer da aventura; o medo da morte, mas uma certa postura onipotente diante dela;

116 *C* *O animismo é um dos componentes da narrativa e os seres e as coisas são dotados de vontade e da capacidade de agir como os humanos; “até as pedras estão vivas”* (BETTELHEIM, 2004:60). São inúmeros os exemplos de seres e coisas que falam, sentem, amam e odeiam: as corujas mensageiras, os elfos domésticos, Aragogue, a aranha gigantesca, as serpentes que aparecem nos vários episódios, os dementadores, as figuras humanas que constam dos quadros das paredes de Hogwarts, o salgueiro lutador, o carro voador, entre outros;

C *O herói do conto de fadas tem um corpo que pode executar feitos miraculosos* (BETTELHEIM, 2004:73): muito se diz que “só por um milagre” Harry teria escapado com vida do primeiro confronto com Voldemort e dele ter guardado apenas uma cicatriz impressa na testa; só um milagre seria também capaz de explicar a força que permitiu que Voldemort perdesse o poder diante de Harry bebê e, enfraquecido, desaparecesse por muitos anos:

Estão dizendo que ele [Voldemort] tentou matar o filho dos Potter [...] Mas não conseguiu matar um garotinho. Ninguém sabe o porquê nem o como, mas estão dizendo que na hora que não pôde matar Harry Potter, por alguma razão, o poder de Voldemort desapareceu, e é por isso que ele foi embora. (ROWLING, 2000c:16)

C *A estória começa com uma situação real, mas problemática* (BETTELHEIM, 2004:78): a relação “situação real, mas problemática” está presente na série como um todo, livro a livro, na abertura de cada episódio. Seguem-se três exemplos, não sem antes esclarecer que

os livros iniciam-se com Harry, em férias, na casa dos tios maternos, os Dursley, na rua dos Alfaneiros. No primeiro volume, *...a pedra filosofal*, tio Valter Dursley sai normalmente para o trabalho (mundo dos “trouxas”) e a notícia da vitória de Harry sobre Voldemort e da morte de seus pais é anunciada pela cidade, de boca em boca, por bruxos e bruxas que ali transitam. Em *...a câmara secreta*, observa-se uma cena comum de café-da-manhã na casa dos Dursley; é aniversário de Harry, mas o fato nem sequer foi mencionado; enquanto isso, lá em cima, no quarto, Dobby, o elfo doméstico, de “orelhas grandes como as de um morcego e olhos verdes e esbugalhados do tamanho de uma bola de tênis”, espera por Harry (ROWLING, 2000b:9 e 17). Em *...o prisioneiro de Azkaban*, Harry lê, escondido, à luz de uma lanterna, um livro de bruxaria e, logo a seguir, três corujas mensageiras pousam em sua janela trazendo notícias enviadas por seu grande amigo bruxo, Ronny Weasley (ROWLING, 2000e:9 e 13).

O exercício de reconhecimento das relações, entre as características atribuídas por Bettelheim aos contos de fadas e suas conexões com a narrativa *Harry Potter*, poderia seguir adiante na busca de outras possibilidades. Entretanto, os exemplos acima selecionados parecem dar conta de qualificar a premissa de que as matrizes culturais dos contos de fadas encontram-se, com certeza, no fundamento dessa narrativa.

Segue-se, agora, uma proposta semelhante de exercício, que toma por base as matrizes dos contos maravilhosos de Propp (1983), explicitadas por meio de um conjunto de funções¹³:

117

¹³ O detalhamento das conexões entre a narrativa *Harry Potter* e os modelos de Bettelheim e Propp pode parecer excessivo, quando se trata de leitores da área de literatura ou mesmo da psicanálise, a quem a simples menção às palavras-chave “conto de fadas” ou “conto maravilhoso” já parece dizer tudo; entretanto, como este trabalho se produz na fronteira entre campos disciplinares, vale a pena a elaboração de análises um pouco mais minuciosas.

☉ *Os contos começam expondo uma situação inicial, em que se enumeram os membros da família ou o futuro herói é apresentado* (PROPP, 1983:66). Consta da primeira linha de ...a *pedra filosofal* o que se segue:

O Sr. e a Sra. Dursley, da rua dos Alfaneiros, Nº 4, se orgulhavam de dizer que eram perfeitamente normais, muito bem, obrigado [...] O Sr. Dursley era diretor de uma firma de perfurações [...] A Sra. Dursley era magra e loura [...] tinham um filhinho chamado Dudley, o Duda. (ROWLING, 2000c:7)

☉ *Um dos membros da família se afasta e a morte dos pais representa uma forma de afastamento* (PROPP, 1983:66-67): função claramente identificável para o personagem Harry a partir do assassinato de seus pais. Vale ressaltar que personagens órfãos são recorrentes na história da literatura e a ausência dos pais se torna referência de conduta a ser buscada:

118

Para significar e garantir a liberdade infantil e adolescente, as crianças protagonistas – de Tom Sawyer a Tarzan, passando por Narizinho – são sempre órfãs ou quase. Harry também é órfão. Os pais mortos por Voldemort lhe deixaram um pecúlio suficiente para não se preocupar. Do amor materno, lhe sobra uma proteção permanente contra todo sortilégio assassino. Do pai, uma lição de coragem. Assim, Harry está certo de ter sido amado, mas pode e deve crescer sozinho e livre. Os pais lhe transmitiram apenas o que é preciso, ou seja, as condições de sua autonomia. (CALLIGARIS, 13/7/2000)

☉ *Ao herói impõe-se uma interdição* (PROPP, 1983:67). Harry foi obrigado a morar na casa dos tios maternos e viver ali todas as condições adversas inerentes à situação; e mesmo quando já estava em Hogwarts, tinha que se render à interdição, voltando para aquela casa hostil, em todos os períodos de férias escolares; com isso, mantinha-se distante da forte rede de sociabilidades montada na escola, rede essa que supre os afetos e prescinde de uma família imposta:

Sentia tanta falta de Hogwarts que era como se tivesse uma dor de barriga permanente. Sentia falta do castelo, com seus fantasmas e suas passagens secretas, das aulas, do correio trazido pelas corujas, dos banquetes no Salão Principal, de dormir numa cama de baldaquino no dormitório da torre, das visitas ao guarda-caças, Hagrid e, principalmente, do quadribol, o esporte mais popular do mundo dos bruxos [...] Nunca se sentira tão solitário. Mais do que qualquer outra coisa em Hogwarts, mais

até que do jogo de quadribol, Harry sentia falta dos seus melhores amigos, Rony Weasley e Hermione Granger. (ROWLING, 2000b:10-11 e 14)

☛ *A interdição é transgredida e, nesse momento, entra em cena o inimigo do herói que começa a agir* (PROPP, 1983:68). Em vários momentos em que não suporta mais viver na casa dos Dursley, Harry se afasta desse que seria para ele, na opinião de Dumbledore, o lugar mais seguro quando estivesse fora da escola; casa hostil, mas protegida pelos vínculos da linhagem materna. Dois episódios exemplificam essa situação: no volume dois, Harry foge pela janela gradeada de seu quarto, num carro voador pilotado por Rony e seus irmãos, os gêmeos Fred e Jorge; no episódio três, escapa de novo e toma o Nóitibus Andante até parar no Beco Diagonal, voltando para o mundo dos bruxos e dando as costas para a vida dos “trouxas”;

☛ *O agressor tenta obter informações* (PROPP, 1983:69): cena em que Harry enfrenta Voldemort, parcialmente enxertado no corpo de Quirrel, um dos professores de Hogwarts, ao final do primeiro volume, *...a pedra filosofal*; o objetivo de Quirrel/Voldemort é encontrar a pedra filosofal, que está em poder de Harry; este, a essa altura, já está amarrado e imóvel. Os agressores estão de frente para o Espelho de Osejed, que é capaz de revelar, involuntariamente, os desejos mais profundos de quem com ele se conecta:

119

[Quirrel diz] – Estou vendo a Pedra... Eu a estou apresentando ao meu mestre... mas onde ela está? [...] Eu não entendo... a Pedra está dentro do espelho? Devo quebrá-lo? [...] O que é que o espelho faz? Como é que ele funciona? (ROWLING, 2000c:247, 248 e 249)

☛ *O agressor recebe informações sobre sua vítima* (PROPP, 1983:69-70): Voldemort, impaciente com a incompetência de Quirrel para descobrir o paradeiro da pedra filosofal, pressiona, colaborando com informações que podem ajudar:

– Use o menino... use o menino... [...] Ele está mentindo... Ele está mentindo... (ROWLING, 2000c: 249 e 250)

A mesma função pode ser encontrada em *...o cálice de fogo*, quando Voldemort fala de Harry aos comensais da morte:

– Vocês sabem, naturalmente, que muitos chamam este garoto de minha perdição! [...] A mãe deixou nele os vestígios do seu sacrifício... isto é magia antiga, de que eu devia ter me lembrado [...] Minha maldição foi refratada pelo tolo sacrifício da mulher e ricocheteou contra mim. (ROWLING, 2001b: 518-519)

☛ *O agressor tenta enganar sua vítima para se apoderar dela ou de seus bens e, em seguida, a vítima deixa-se enganar e ajuda assim o seu inimigo sem o saber* (PROPP, 1983: 70-71). Em *...a câmara secreta*, Voldemort disfarça-se em Tom Riddle, seu verdadeiro nome, e joga com o desconhecimento de Harry sobre sua identidade:

– Você é um fantasma? – perguntou Harry incerto.

– Uma lembrança – disse Riddle com suavidade. – Conservado em um diário durante cinquenta anos.

120 – Escute aqui, disse Harry com urgência, seus joelhos cedendo sob o peso morto de Gina.

– Temos que ir embora! Se o basilisco chegar... (ROWLING, 2000b:259-260)

☛ *O agressor faz mal a um dos membros da família ou prejudica-o* (PROPP, 1983:70-71). Essa função é uma das mais presentes e também retorna a cada novo episódio da série. No primeiro volume, Rony, melhor amigo de Harry, fica bastante machucado ao tentar superar os obstáculos para encontrar, com Harry e Hermione, a pedra filosofal; no segundo é Gina – a irmã caçula de Rony e futura namorada de Harry no sexto episódio – quem desaparece, raptada por Voldemort, e sua vida chega a ficar “por um fio”; no terceiro volume é Sirius Black, o padrinho até então desconhecido de Harry, que se encontra prisioneiro em Azkaban; no quarto episódio, Voldemort mata Cedrico Diggory, parceiro de Harry, no Torneio Tribruxo; no quinto volume, por ordem de Voldemort, Sirius Black, que Harry assumiu como seu único e querido parente, é morto pelos Comensais da Morte; e, finalmente, no sexto episódio, também a mando de Voldemort, Severo Snape, um dos

professores de Hogwarts, mata Dumbledore, mentor, protetor, figura paterna e referência central na vida de Harry;

☛ *Falta qualquer coisa a um dos membros da família ou não se pode passar sem um objeto mágico* (PROPP, 1983:76): um, entre outros elementos inequívocos, é a varinha mágica;

☛ *A notícia da malfetoria ou da falta é divulgada, dirige-se ao herói um pedido ou uma ordem; entretanto, a iniciativa da partida pode vir do próprio herói; herói que demanda, aceita ou decide agir* (PROPP, 1983:77 e 80). Não há dúvida de que Harry é quem toma a iniciativa de enfrentar Voldemort em todas as situações. Seus amigos tentam detê-lo, ponderam sobre os perigos existentes, mas ele segue em frente: retomando a pedra filosofal; salvando Gina e recuperando o controle da câmara secreta; livrando Sirius Black de retornar a Azkaban; enfrentando todos os perigos e salvando algumas vidas no Torneio Tribruxo; batendo-se com os Comensais da Morte, junto aos membros da Ordem da Fênix; e dando início, aí sim, com Dumbledore, à busca de esclarecimentos sobre o enigma das sete Horcruxes; supõe-se que a resolução só se dará com Harry mais uma vez sozinho, depois da morte de Dumbledore, no sétimo livro da série, ainda não disponível;

121

☛ *O herói passa por uma prova; o herói e seus agressores defrontam-se em combate; propõe-se ao herói uma tarefa difícil; a tarefa é cumprida; o herói é reconhecido* (PROPP, 1983: 81, 94, 105 e 106). A cada novo livro encontram-se uma nova prova e um novo combate; a narrativa de cada um deles se encerra, sempre, com um radical combate, diretamente com Voldemort ou com seus seguidores, os Comensais da Morte; Harry cumpre cada tarefa, a cada novo episódio, e é reconhecido por seus pares;

☛ *O objeto mágico é posto à disposição do herói* (PROPP, 1983:77 e 85). Muitos são os objetos mágicos que vão parar nas mãos de Harry e tornam-se motivos de disputa ferrenha: a

pedra filosofal; o diário de Tom Riddle – leia-se Lord Voldemort quando jovem; o mapa do maroto; a capa da invisibilidade; a taça do Torneio Tribruxo; as primeiras Horcruces, entre outros;

☛ *O herói recebe uma marca* (PROPP, 1983:95). A marca impressa no corpo de Harry é a cicatriz, que se fixou em sua testa, depois do primeiro embate;

☛ *O herói é perseguido* (PROPP, 1983:99). A perseguição a que Harry é submetido se insere no cotidiano de sua vida: perseguido por Duda e pelos tios; castigado por Severo Snape e Dolores Umbridge, professores de Hogwarts; atormentado pela turma de Sonserina, em especial por Draco Malfoy e seus amigos; importunado pelos burocratas do Ministério da Magia; e a suprema perseguição, que fica por conta, como já se pode perceber, de Lord Voldemort;

122

☛ *O herói é socorrido* (PROPP, 1983:100). Socorrido, sempre, por vários protetores e, em especial, por Dumbledore ou por um seu mensageiro; como, por exemplo, a Fênix, que colabora na batalha contra Tom Riddle em *...a câmara secreta*, e cujas lágrimas servem como poderoso antídoto contra a mordida do basilisco, prestes a envenenar Harry e provocar sua morte;

☛ *O agressor é vencido; a malfeitoria inicial ou a falta são reparadas* (PROPP, 1983:96). Só será possível confirmar essa função depois de encerrados todos os episódios; de qualquer forma, espera-se que sim!;

☛ *O herói casa-se e sobe ao trono* (PROPP, 1983:108). Harry, até agora, não se casou – e nem mesmo subiu ao trono e é pouco provável que o faça! –, pois, como já dito, a série ainda não terminou; mas no sexto volume, que a princípio seria o penúltimo episódio da

série, Harry começa a namorar Gina, irmã de seu grande amigo Rony.

Percebe-se, pela análise acima desenvolvida, que muitos desdobramentos se tornam possíveis a partir da própria matriz dos contos de fadas; há, na narrativa de *Harry Potter*, densas conexões com a aventura, o fantástico e o mágico.

AVENTURA

– E agora, Harry, [diz Dumbledore] vamos sair para a noite em busca dessa sedutora volúvel, a aventura.
(ROWLING, 2005b:48)

Se a imagem do mágico cresce desmedidamente de conto para conto, de contador para contador, isto se dá precisamente porque o mágico é um dos heróis preferidos da imaginação popular, seja por causa de preocupações ou do interesse romanesco de que a magia é simultaneamente objeto. [...] não nos devemos admirar se quase todos os traços literários dos heróis de romances mágicos são encontrados entre as características típicas do mágico real.
(MAUSS, 1974:63)

123

O sucesso [de Harry Potter] vem do fato de que a autora consegue construir um romance de aventuras para jovens adolescentes, dando a ele em parte a forma e o conteúdo tranquilizadores dos contos de fadas. (SMADJA, 2/12/2001:9)

“O espírito da aventura é a essência da ficção.” Para Tadié (1982:5), a aventura está presente desde os primeiros romances gregos até os mais contemporâneos. Mas a matriz literária propriamente intitulada “romance de aventura” surge apenas no século XIX, com o aparecimento dos clássicos de Robert Louis Stevenson, *A ilha do tesouro*, e de Alexandre Dumas, *O conde de Monte Cristo* e *Os três mosqueteiros*.

Na aventura não importa se os eventos estejam histórica e socialmente situados ou se reproduzem informações contidas na realidade. Uma boa aventura deve dialogar com paixões humanas elementares e cotidianas como medo, angústia, coragem, dedicação, liberdade, amor, morte:

A aventura é a irrupção do acaso, ou do destino, na vida cotidiana, nela introduzindo uma reviravolta que torna a morte possível, provável, presente até o desenlace, em que é vencida – quando não vence [...] A aventura é o diálogo entre a morte e a liberdade. (TADIÉ, 1982:5)

É especialmente no diálogo entre morte e liberdade que o percurso de Harry, o herói, se consolida. Muito cedo é obrigado a se dar conta da vida como acaso, algo incerto e imprevisível, que precisa ser combatido, domesticado, suportado:

Para o homem, a morte faz parte da teia do seu mundo, do seu ser, do seu espírito, do seu passado e do seu futuro. (MORIN, 1988:325)

Para Harry, a morte é concebida como risco permanente para si próprio, mas também enfrentada na relação com as dolorosas perdas das muitas pessoas essenciais em sua vida: a dos pais, Tiago e Lílian Potter, anunciada em *...a pedra filosofal*; a do jovem Cedrico Diggory, parceiro e contendor no Torneio Tribruxo, em *...o cálice de fogo*; a do padrinho Sirius Black, revelada em *...a Ordem da Fênix*; e, finalmente, a morte do mentor e conselheiro

124 Alvo Dumbledore, em *...o enigma do príncipe*.

Na origem dessa trajetória, marcada alternadamente pelo luto e pela tristeza, a morte dos pais ocupa lugar de destaque. A ausência e a perda são tematizadas e se expressam de diferentes formas. Uma delas, na saudade permanente, vagamente suprida por imagens que o acompanham: o álbum de fotos, presente de Hagrid, em que Lílian e Tiago aparecem sorrindo e acenando para o filho – as fotografias, no mundo dos bruxos, são imagens em movimento, e os álbuns, com capas tradicionais, revelam no seu interior pequenas telas semelhantes às da TV ou dos celulares; ou, ainda, a figura dos pais refletida no Espelho de Ojesed (Desejo), em cuja moldura encontra-se entalhada a inscrição “Oãça rocu esme ojesed osamo tso rueso ortso moãn” (“Não mostro o seu rosto mas o desejo em seu coração”):

Olhou para o espelho. Uma mulher parada logo atrás de sua imagem sorria e lhe acenava [...] Era muito bonita. Tinha cabelos acaju e os olhos – os olhos são iguaizinhos aos meus, Harry pensou. Verde vivo – mas então reparou que ela estava chorando, sorrindo ao mesmo tempo. O homem alto, magro, de cabelos negros, parado ao lado dela abraçou-a. Usava óculos e seu cabelo era muito

rebelde. Espetava na parte de trás, como o de Harry [...] Sentiu uma dor muito forte no peito, em que se misturavam a alegria e uma terrível tristeza. (ROWLING, 2000c:179-180 e 184)

Uma outra forma de manifestação da falta e da privação se expressa por uma constante angústia provocada pelo desconhecimento inicial de sua origem – era bruxo, não sabia, e por onze anos levou vida de “trouxa” – e pela falta de esclarecimentos, durante longo período, sobre como e por que morreram seus pais.

Em uma aula de Defesa contra a Arte das Trevas, o professor Moody ensinava aos alunos a maldição da morte, produzida pelo feitiço “Avada Kedavra”; uma aranha servia de “cobaia” ao experimento e morreu instantaneamente, de pernas para o ar, assim que a palavra de ordem foi enunciada; no mesmo instante, Harry estabeleceu a associação:

125

Então fora assim que seus pais tinham morrido... exatamente como aquela aranha. Será que tinham morrido sem desfiguração nem marcas também? Será que tinham simplesmente visto um relâmpago verde¹⁴? [...] Harry imaginara a morte dos pais muitas vezes nestes três anos, desde que descobrira que tinham sido assassinados: de como Rabicho informara o esconderijo de seus pais a Voldemort. Como o bruxo matara primeiro o pai de Harry. Como Tiago Potter tentara atrasá-lo, enquanto gritava para a mulher apanhar Harry e correr... e Voldemort avançara para Lillian Potter [...] como sua mãe suplicara para que a matasse no lugar do filho, recusara-se a deixar de proteger o filho com o corpo... e então Voldemort a assassinara também, antes de virar a varinha contra Harry... (ROWLING, 2001b:174-175)

E sabe-se lá que outras mortes insólitas ainda podem ocorrer no sétimo episódio da série, ainda sem previsão de lançamento; afinal, com o desaparecimento de Dumbledore,

¹⁴ Relâmpago verde que acompanhará o personagem em todas as cenas que envolvem o perigo, a morte e os sucessivos confrontos com Voldemort. E essa referência será bem explorada na construção das imagens cinematográficas dos filmes até então produzidos. Ver, em especial, a cena em que os bruxos “do bem” chegam ao cemitério para ajudar Harry contra Voldemort no filme *...o cálice de fogo* (2005).

em *...o enigma do príncipe*, já foram cinco os mortos entre os personagens em evidência. E Voldermort precisaria eliminar um total de sete para alcançar seu objetivo, o de garantir a integridade de sua alma, subdividida em sete Horcruxes¹⁵.

Diga-se de passagem que Rowling assume ser a temática da morte um item prioritário de seu projeto para a série *Harry Potter*. Depois do lançamento de *...o cálice de fogo* na Inglaterra, em 2000, ela anuncia em entrevista a existência de um plano em que, para crescer, Harry teria que enfrentar a morte, passo a passo, como num ritual de iniciação:

126 “É o fim de uma era no contexto mais geral da série de livros”, disse ela. “A inocência de Harry acabou”. Ela insinua que, enquanto a série progride, o ambiente pode ficar mais pesado. A morte de um dos personagens, no quarto livro, é “o começo das mortes”. (COWELL, 10/7/2000)

Desde o primeiro volume a morte é tema e pauta de reflexão para os pequenos bruxos:

– Então a Pedra [Filosofal] acabou? – perguntou Rony finalmente. Flamel simplesmente vai morrer?

– Foi o que perguntei, mas Dumbledore acha que... como foi mesmo? ... que para a mente bem estruturada a morte é a grande aventura seguinte. (ROWLING, 2000a:257)

Mais que tema e pauta, uma trilha a ser perseguida pelo herói, até o final de sua jornada.

As alternativas de combate ou mesmo de burla à morte – fatalidade inexorável que se impõe a todo ser humano e

¹⁵ Objeto em que a pessoa ocultou parte da própria alma; feitiço das trevas cujo objetivo é alcançar a imortalidade (ROWLING, 2005b:389-392).

fundamento de todas as culturas – estão articuladas a rituais, como, por exemplo, os de sepultamento (MORIN, 1979:101), mas também os de iniciação:

[...] passagem para uma nova vida, entrada na sociedade dos adultos, numa sociedade secreta arcaica ou contemporânea [...] ou na sociedade religiosa dos mistérios. (MORIN, 1988:111)

Para que a concepção da morte – constitutiva e constituinte da ordem imaginária – seja incorporada ao repertório dos jovens e suportada no cotidiano por todos, os agrupamentos humanos organizam-se ao redor de rituais de iniciação que traduzem a tensa relação entre morte e nascimento, morte e vida. O percurso de Harry, ou melhor situando, o trajeto do personagem, é marcado, a cada episódio da série, por um novo ritual de iniciação.

Em sociedades consideradas mais tradicionais, tais rituais comportam três fases, e duas delas, em especial, encontram-se em perfeita sintonia com a narrativa *Harry Potter*. A primeira assemelha-se à função do afastamento proposto por Propp; em algumas circunstâncias, o jovem é isolado e, em outras, tem que percorrer uma “galeria subterrânea” repleta de máscaras aterrorizantes para, ao final, “encontrar a morte simbólica no decurso de uma luta contra homens figurando espíritos”; e, dessa morte, nasce “uma vida adulta” (MORIN, 1988:112).

127

Como poderá ser observado a seguir, Harry já passou seis vezes por essa primeira fase do ritual de iniciação e, é provável, alcançará a vida adulta, passo a passo, pelo acúmulo de experiências angariadas do primeiro ao sétimo episódio.

Em todos os volumes da série as imagens vinculadas às galerias subterrâneas podem ser encontradas e simbolicamente comparadas: ao fundo do alçapão em cuja entrada encontra-se o gigantesco cão de três cabeças, guardião da *pedra filosofal*; a uma galeria de águas – um imenso cano de um banheiro desativado em Hogwarts – atravessada por Harry e seus

amigos, Rony e Hermione, até a descoberta, ao final, da *câmara secreta*, guardada por um gigantesco basilisco capaz de matar alguém com um simples olhar; a um túnel, na base do “salgueiro lutador” – em *...o prisioneiro de Azkaban* –, que os três amigos percorrem até desembocar em uma casa onde se desvendam vários mistérios, entre eles, quem teria sido o responsável por fazer chegar até Voldemort as informações que permitiram o assassinato dos pais de Harry; ao labirinto, de passagem escura e sinistra e monstros horrendos em seu interior – em *...o cálice de fogo* –, onde se efetuou a terceira prova do Torneio Tribruxo, depois da qual morreu Cedrico Diggory; à travessia de um portal, no interior do Ministério da Magia – em *...a Ordem da Fênix* –, e ao caminho percorrido através de várias salas até chegar à última, onde se encontrava o frasco com uma profecia sobre o destino do jovem bruxo; e, finalmente, à fenda que se abre para um túnel escuro – em *...o enigma do príncipe* –, incrustada na rocha, provável esconderijo de uma das sete Horcruxes.

128 Morin reitera a idéia de que cavernas e grutas sejam locais privilegiados para cultos “de morte e de renascimento”:

[...] cavernas de Deméter, Dionísio, Mitra, Cibele e Átis, catacumbas dos primeiros cristãos; igrejas, basílicas e catedrais são cavernas sobreelevadas [...] trazem em si a cripta subterrânea [...] Bachelard definiu muito bem o significado onírico da gruta. A estética da gruta artificial dos jardins à inglesa ou à alemã corresponde à mesma necessidade de procura de fontes profundas de vida ou de morte [...] “Que seja permitido ao poeta abrir a porta da gruta mágica da infância”. (MORIN, 1988:116)

Octavio Paz (1976:188) reforça a mesma perspectiva reiterando a importância das imagens do labirinto nesse conjunto de símbolos e rituais:

[...] a existência, no centro do recinto sagrado, de um talismã ou de um objeto qualquer, capaz de devolver a saúde ou a liberdade ao povo; a presença de um herói que, depois da penitência e dos ritos de expiação [...] penetra no labirinto ou no palácio encantado; a volta, para fundar a cidade, ou para salvá-la ou redimi-la.

Na conexão com as imagens labirínticas, em destaque, a penosa tarefa que Harry tem que enfrentar para alcançar a Taça Tribruxo ultrapassando vários obstáculos – dementadores

e seres fantásticos, além de monstros e uma esfinge com seu enigma a ser decifrado – e salvar a todos de mais uma ameaça de retorno do Lord das Trevas e do risco de que o mal volte a imperar:

Uma sebe de seis metros corria a toda volta. Havia uma abertura bem diante deles: a entrada para o imenso labirinto. A passagem além parecia escura e sinistra [...] Duas vezes tomou a mesma trilha errada [...] seguiu pela trilha da esquerda e não encontrou saída, seguiu pela da direita e tampouco encontrou saída [...] retrocedeu [...] chegava a trilhas sem saída [...] saiu correndo e viu uma luz adiante. A Taça Tribuxo brilhava em um pedestal. (ROWLING, 2001b:493, 497, 499 e 501)

Na segunda fase dos rituais de iniciação prevê-se a ocorrência de torturas traumáticas, que deixam marcas de pertença, mas são acionadas como práticas de inclusão e fazem parte do padrão cultural dos agrupamentos envolvidos. Se a um jovem, por exemplo, está destinado um futuro de guerreiro, ele terá que demonstrar sua vocação e habilidade, concluir os rituais de iniciação, para então ser aceito na “confraria dos guerreiros” e fazer da guerra “o próprio fundamento de seu ser, o ponto de honra máximo, o sentido exclusivo de sua vida” (CLASTRES, 1982:207 e 209).

129

Harry aspira ser, no futuro, um “auror”, algo como um guerreiro bruxo; e, no momento de sua “orientação vocacional”, recebe da professora Minerva McGonagall as indicações necessárias:

Você terá que passar por uma série de testes rigorosos de caráter e aptidão na Seção dos Aurores. É uma carreira difícil, Potter, em que somente se aceitam os melhores [...] precisará demonstrar capacidade de reagir bem às pressões, perseverança e dedicação, porque o treinamento para auror leva mais de três anos, para não falar da habilidade excepcional em defesa prática. (ROWLING, 2003b:536 e 538)

Nas orientações explicitadas estão previstos encaminhamentos para um ritual de iniciação que resultará na pertença, na inclusão e na posterior ocupação de uma função de significativa importância dentro dos padrões culturais do grupo. E, mesmo que os enfrentamentos e os desafios sejam de excessiva proporção, o resultado vale a pena, pois

faz parte dos fundamentos da cultura, responde pelo que já está previsto na tradição e funciona igualmente para todos: o indivíduo cede um tanto de si, porque acredita que algo lhe está sendo ensinado, quando permite que as marcas do coletivo sejam impressas no seu corpo; no retorno, o grupo o acolhe como “um dos seus”. Assim é que as práticas dos rituais de iniciação incidem sobre os corpos juvenis, exatamente porque a garantia da continuidade das tradições supõe processos de aprendizagem e formação.

Como já se disse, em muitos desses rituais a tortura é inerente, pois a inscrição da norma coletiva no corpo do indivíduo faz dele um “corpo memória” e “ponto de encontro do *éthos* tribal”; disso resulta “a tríplice aliança entre lei, escrita e corpo” (CLASTRES, 1978:124, 125 e 127).

130 O que se pode observar, entretanto, é que muitas das torturas impostas acabam por apresentar um caráter de punição arbitrária que, no lugar de incluir, quer expulsar. Alguns exemplos são marcantes na trajetória do jovem bruxo: Dolores Umbridge, então interventora de Hogwarts depois do afastamento de Dumbledore pelo Ministério da Magia, mantém Harry e seus amigos sob marcação cerrada; a todo momento, numa postura iminentemente persecutória, encontra razões para aplicar uma seqüência de castigos em que Harry tem de escrever à exaustão a mesma frase: “Não devo contar mentiras”. Só que não se trata de uma escrita usual; Umbridge impõe a Harry o uso de uma pena especial que transfere a palavra grafada do pergaminho para o dorso de sua mão, à semelhança dos processos extremamente dolorosos de escarificação.

Uma segunda forma de tortura relaciona-se à aplicação de feitiços capazes de provocar dores insuportáveis; entre eles, o “*crucio*”, em que o receptor se contorce alucinadamente de dor, próximo à loucura e, por vezes, até a morte; e Voldemort conseguiu usá-lo contra Harry em algumas situações:

O bruxo ergueu a varinha antes que Harry pudesse fazer alguma coisa para se defender, antes que pudesse sequer se mexer, e ele foi atingido pela Maldição Cruciatu. A dor foi tão intensa, e tão devoradora, que Harry já nem sabia onde estava... facas em brasa perfuravam cada centímetro de sua pele, sua cabeça, sem dúvida alguma ia explodir de dor; ele gritava mais alto do que jamais gritara na vida... (ROWLING, 2001b:525)

Para além das torturas físicas, destacam-se ainda as de caráter psicológico infligidas pelos Dursley, por Snape, pelos jovens colegas e desafetos como Draco Malfoy, entre outros. Conclui-se que, nesse caso, a tortura não se agrega aos traços culturais como forma de pertença e inclusão, mas sim como ato deliberado de exclusão e morte da diferença.

De qualquer forma, as privações padecidas, todas elas, fazem parte de um conjunto de desafios que o personagem tem de vencer, etapa por etapa, até a consecução completa do percurso e a finalização do ritual de iniciação; aí, então, o jovem se prepara para “a morte simbólica” e, como prêmio, recebe no retorno a garantia de uma vida adulta integrada e protegida por um coletivo.

131

No caso de Harry, esse percurso se dá de forma reiterada e se subdivide em seis etapas, todas elas relacionadas aos confrontos entre o jovem bruxo e Voldemort – ou seus seguidores – ao final de cada livro.

Em *...a pedra filosofal*, com apenas onze anos de idade e acompanhado de seus dois grandes amigos Rony e Hermione, Harry enfrenta sua segunda batalha contra Voldemort em defesa da pedra filosofal, “substância lendária com poderes fantásticos, de transformar metal em ouro”; é produtora do elixir da vida “que torna quem bebe imortal” (ROWLING, 2000c:190):

Harry podia ter gritado, mas não conseguiu produzir nem um som. Onde deveria estar a parte de trás da cabeça de Quirrell, havia um rosto, o rosto mais horrível que Harry já vira. Era branco-giz com intensos olhos vermelhos e fendas no lugar das narinas, como uma cobra¹⁶.

– Harry Potter... – falou o rosto. Está vendo no que me transformei? Apenas uma sombra vaporosa... Só tenho forma quando posso compartilhar o corpo com alguém... mas sempre houve gente disposta

a me deixar entrar no seu coração e na sua mente... O sangue do unicórnio me fortaleceu, nessas últimas semanas... e uma vez que eu tenha o elixir da vida, poderei criar um corpo só meu... Agora... por que você não me dá essa pedra no seu bolso?

Então ele sabia. A sensibilidade voltou repentinamente às pernas de Harry. Ele cambaleou para trás.

– Não seja tolo – rosnou o rosto. – É melhor salvar sua vida e se unir a mim... ou vai ter o mesmo fim dos seus pais... Eles morreram suplicando piedade...

– MENTIRA! – gritou Harry inesperadamente. (ROWLING, 2000c: 250-251)

Voldemort, entretanto, só foi vencido pela intervenção de Dumbledore, que será, em todos os confrontos, a grande “fada-madrinha” de Harry:

132

Quirrel berrou e tentou se desvencilhar – a dor de cabeça de Harry estava aumentando – ele não conseguia enxergar – ouvia os gritos terríveis de Quirrel e os berros de Voldemort “Mate-o! Mate-o!” e outras vozes, dentro de sua própria cabeça, chamando “Harry! Harry!” [...] teve certeza de que tudo estava perdido e mergulhou na escuridão, cada vez mais profunda [...]

Piscou os olhos outra vez. O rosto sorridente de Alvo Dumbledore entrou em foco curvado sobre ele [...]

– A Pedra. O Prof. Quirrel não conseguiu tirá-la de você. Cheguei a tempo de impedir que isto acontecesse, embora você estivesse se defendendo muito bem sozinho. (ROWLING, 2000c:252-253)

Na batalha seguinte, que marca o encerramento do segundo livro, *...a câmara secreta*, Harry enfrenta Voldemort, que retorna do passado para o presente e reaparece como Tom Riddle, sua verdadeira identidade quando jovem aluno de Hogwarts. Riddle raptou Gina Weasley, a pequena irmã de Rony, e ela se encontra, no momento em questão, com a vida “por um fio”:

¹⁶ O rosto transfigurado, as narinas em forma de fendas, como nas cobras, compõem a imagem de Voldemort no decorrer de toda a série. Vale ressaltar que isso tem sido bem explorado nas imagens filmicas, com especial atenção para a versão cinematográfica de *...o cálice de fogo*: Ralph Fiennes, intérprete de Voldemort, aparece numa bem-sucedida maquiagem, quase uma máscara, que faz com que o ator se torne irreconhecível.

¹⁷ Serpente fabulosa, cujo olhar é bafo, dizia-se, tinham o poder de matar (HOUAISS; VILLAR, 2001).

Entre os pés [da grande estátua], de braços, jazia um pequeno vulto de cabelos flamejantes vestido de negro.

– Gina! – murmurou Harry, correndo para ela e se ajoelhando. – Gina... não esteja morta... por favor [...] seu rosto estava branco e frio como mármore, mas tinha os olhos fechados, portanto, não estava petrificada [...]

Tom Riddle estivera em Hogwarts cinqüenta anos atrás e achava-se ali parado, envolto por uma luz estranha, com seus exatos dezesseis anos. (ROWLING, 2000b:258)

Harry teve grande dificuldade em reconhecer o jovem Riddle. Além de Harry, talvez também os leitores, pois muita história teve que ser reconstituída com base em um relato do próprio Riddle. Quando este menciona o confronto original entre Harry bebê e Voldemort, a revelação acaba se explicitando:

– Como foi que você conseguiu derrotar o maior bruxo de todos os tempos? Como foi que você escapou apenas com uma cicatriz, enquanto os poderes de Lord Voldemort foram destruídos?

– Que lhe interessa como escapei? Voldemort foi depois do seu tempo...

– Voldemort, disse Riddle com indulgência – é meu passado, presente e futuro, Harry Potter...

133

E tirando a varinha de Harry do bolso, ele escreveu no ar três palavras cintilantes:

TOM SERVOLEO RIDDLE

Em seguida, agitou a varinha uma vez e as letras do seu nome se rearrumaram:

EIS LORD VOLDEMORT (ROWLING, 2000b:264)

Nesse episódio, Riddle demanda a presença de um gigantesco basilisco¹⁷, e Harry, em grande apuro, recebe a ajuda de Fawkes, a fênix de Dumbledore:

Logo acima dele houve um som alto, explosivo e aquoso e então alguma coisa pesada bateu em Harry com tanto ímpeto que o esmagou contra a parede [...] A enorme cobra, de um verde lúcido e venenoso, grossa como um tronco de carvalho, erguia-se no ar e sua enorme cabeça chanfrada balançava bêbada entre as colunas. Trêmulo, Harry viu o que distraíra a cobra [...] Fawkes mergulhou. Seu longo bico dourado desapareceu de vista e uma chuva repentina de sangue escuro salpicou o chão [...] o garoto olhou e viu que os olhos, dois olhos bulbosos e amarelos, tinham sido furados pela fênix. (ROWLING, 2000b:268)

Mesmo cego, o basilisco atacou várias vezes; mas Harry conseguiu, num passe de mágica,

retirar “uma espada de prata, cravejada de rubis do tamanho de ovos”, de dentro do chapéu seletor¹⁸; cravou a espada na boca da cobra, que caiu “estrebuchando no chão”, mas não sem antes enterrar uma presa “comprida e venenosa” no braço de Harry (ROWLING, 2000b:269-271).

Mas como o herói não se encontra, ainda, devidamente aparelhado com os necessários poderes mágicos para vencer um bruxo tão experiente como Voldemort, Dumbledore envia Fawkes, a fênix, que sempre renasce das cinzas:

– Você está morto, Harry Potter – disse Riddle. – Morto. Até o pássaro de Dumbledore sabe disso, está chorando. Harry piscou os olhos. A cabeça de Fawkes entrava e saía de foco. Lágrimas grossas e peroladas escorriam por suas penas de cetim [...] Uma pocinha de lágrimas brilhava em torno do ferimento – só que não havia ferimento. (ROWLING, 2000b:271)

134

No mundo mágico, as lágrimas de fênix têm poder curativo, assim como o sangue de unicórnio colabora na restauração da vida!

Voldemort perdeu a batalha e desapareceu para retornar nos episódios seguintes da série e, com sua presença, expandir ainda mais o caráter do herói e o trajeto do jovem bruxo em direção ao mundo dos adultos.

No volume subsequente, *...o prisioneiro de Azkaban*, Harry, sempre com seus parceiros Rony e Hermione, não trava um embate direto com o Lord das Trevas; quem assume a função

¹⁸ Chapéu antigo, remendado, esfiapado e sujo, responsável pela seleção dos novos alunos para as quatro casas de Hogwarts – Grifinória, Lufa-lufa, Cornival e Sonserina (ROWLING, 2000c:104).

de contendor é um “servo de Voldemort”, Pedro Pettigrew, o Rabicho, que no passado, antes de optar pelo “lado obscuro da magia”, tinha sido um dos amigos de Tiago Potter, assim como Sirius Black e Remo Lupin; formavam um quarteto inseparável e eram conhecidos, em Hogwarts, pelos apelidos: Pontas, Almofadinhas, Aluado e Rabicho. Sirius e Lupin foram os responsáveis pela proteção do jovem bruxo contra Rabicho – e também contra Severo Snape, sempre pronto a devolver Sirius para a prisão de Azkaban –, mas todos tiveram de passar por provas difíceis, como um ataque de dementadores – seres malignos cujos “beijos” são capazes de sugar a alma, a alegria e a felicidade – e uma transfiguração de Lupin num assustador lobisomem.

No quarto volume, *...o cálice de fogo*, o confronto reveste-se de contornos ainda mais violentos e os desafios são de tal ordem e as torturas tão dolorosas que Harry, a princípio, parece que vai sucumbir:

Não havia esperança... nenhuma ajuda de ninguém.

Entretanto, uma força interior o impele a resistir, pois não seria herói caso se entregasse sem lutar:

Quando ouviu Voldemort chegar ainda mais perto, ele soube apenas uma coisa que transcendeu o medo e a razão – ele não ia morrer agachado ali como uma criança brincando de esconde-esconde; não ia morrer ajoelhado aos pés de Voldemort... ia morrer de pé como seu pai, e ia morrer tentando se defender, mesmo que não houvesse defesa alguma possível [...] Quando Harry gritou “Expeliarmus!”, Voldemort gritou “Avada Kedavra!”. (ROWLING, 2001b:526)

Desenrola-se, então, uma luta sangrenta. Ela envolve vários bruxos do mal, os Comensais da Morte, ao lado de Voldemort; com Harry, surge para ajudá-lo um grupo de “aparições” – bruxos mortos pelo Lord das Trevas, entre eles Cedrico Diggory e, como não poderia deixar de faltar, Tiago e Lílian Potter – e seus corpos etéreos, fantasmáticos, armam-se coletivamente construindo uma barreira de proteção contra o fatal feitiço “Avada Kedavra”;

com isso garantem que Harry ganhe tempo para se recuperar e encontrar, então, uma alternativa de enfrentamento desse poder acima de suas forças.

A saída escolhida baseia-se na astúcia, uma das primeiras funções propostas pela tipologia de Propp para o conto maravilhoso:

Os olhos vermelhos de Voldemort chispavam no escuro. Harry viu a boca do bruxo se crispar num sorriso e viu-o erguer de novo a varinha.

– “Accio!” – berrou Harry, apontando a própria varinha para a Taça Tribuxo [a chave do portal] [...]

Ele ouviu o grito de fúria de Voldemort no mesmo instante em que sentiu o solavanco que significava que a Chave do Portal fora acionada... ele se afastou em alta velocidade num turbilhão de vento e cor. (ROWLING, 2001b:531-532)

Diante de uma avaliação sobre a impossibilidade de vencer o inimigo, Harry aciona habilmente outros repertórios, como a sagacidade, no enfrentamento da situação.

Assim como nos quatro primeiros volumes da série, os dois subseqüentes mantêm o padrão dos confrontos finais acima descritos e neles é possível localizar os mesmos traços de composição dos rituais de iniciação. Na batalha do quinto volume, *...a Ordem da Fênix*, bem e mal se defrontam, Harry e seus amigos são testados, mais uma vez, por toda sorte de feitiços e armadilhas, e a história se encerra com um triste final, repondo o tema da morte: Sirius Black, padrinho de Harry, é assassinado por uma bruxa seguidora do Lord das Trevas.

No último dos episódios disponíveis, *...o enigma do príncipe*, a batalha se desenrola nos corredores de Hogwarts, depois de a escola ter sido invadida pelos mesmos Comensais da Morte; o clima de confronto radical é semelhante aos anteriores, apenas com os jovens um pouco mais crescidos e melhor habilitados a enfrentar as complexas situações que se colocam. Resultam desse cenário dois fatos de extrema relevância para o contexto mais

geral da narrativa: Severo Snape revela-se seguidor de Voldemort e torna-se o responsável pela morte de Dumbledore.

É interessante observar que os rituais de iniciação a que se submete o jovem herói, em particular, não tratam a morte apenas como dimensão simbólica e ritual, mas as perdas são – para o personagem, é claro! – “verdadeiras”.

As características paradoxais da aventura – medo, angústia, coragem, dedicação, liberdade, amor, morte – configuram o perfil do herói e espera-se que ele cumpra aquilo que lhe é atribuído. Qual, afinal, a singularidade do herói dessa narrativa?

Estaria reservado a Harry o perfil dos clássicos heróis, por vezes semideuses, frutos do relacionamento entre um ser humano e uma divindade? Semi alguma coisa, mestiço, híbrido, porque filho de bruxo – e, como tal, dotado de poderes excepcionais – e de “trouxa” – humana e mortal? Dessa conjunção, todavia, parece resultar um menino comum, como muitos por aí, mais para diferente e raro que para semidivindade:

137

Harry [...] é um homem (tanto faz em qual de suas variações, menino ou hobbit) de origem comum, dotado circunstancialmente de poderes extraordinários e imbuído de uma missão para a qual se julga menor, incapaz, mas, por conta de coragem, inteligência e humildade para aceitar ajuda dos amigos, acaba por dar conta da enorme tarefa. (ABRAMO, 17/12/2001)

A Harry foi atribuída a função do herói desde a mais tenra idade; e com essa característica ele é apresentado aos leitores – um bebê deixado na porta da casa dos tios – logo no início do primeiro dos livros da série, *...a pedra filosofal*:

Harry Potter virou-se dentro dos cobertores sem acordar. Sua mãozinha agarrou a carta ao lado, mas ele continuou a dormir, sem saber que era especial, sem saber que era famoso [...] ele não podia saber que, nesse mesmo instante, havia pessoas se reunindo em segredo em todo o país que erguiam os copos e diziam como vozes abafadas: – A Harry Potter, o menino que sobreviveu! (ROWLING, 2000c:20)

Trata-se de um herói cuja potência aparece como inerente e natural, porque algo de muito poderoso lhe foi transmitido diante do perigo, da perda irreparável dos pais e da herança de um sacrifício transferido de mãe para filho: Lillian troca sua vida pela salvação de Harry. Aí reside o segredo desse poder “inerente” que o jovem bruxo carrega, mas que desconhece por longo tempo; segredo que só lhe foi revelado, em doses homeopáticas, a cada nova etapa de sua vida.

A primeira versão dessa história lhe é contada por Hagrid em *...a pedra filosofal*; e, nesse momento, algumas lembranças se agregam por associações voluntárias e involuntárias:

Sua mãe e seu pai eram os melhores bruxos que já conheci [...] “Você-Sabe-Quem” matou os dois. E então, e esse é o verdadeiro mistério da coisa, ele tentou matar você. Mas não conseguiu. Você nunca se perguntou como arranjou essa marca na testa? Isso é o que se ganha quando um feitiço poderoso e maligno atinge a gente; destruiu seus pais e sua casa, mas não fez efeito em você [...] você era apenas um bebê e sobreviveu [...] Algo muito doloroso passou pela cabeça de Harry [...] ele viu de novo um lampejo ofuscante de luz verde e se lembrou de mais uma coisa – uma risada alta, fria e cruel.

138

– Mas o que aconteceu a Vol... desculpe... quer dizer, Você-Sabe-Quem?

– Desapareceu. Sumiu [...] A maioria de nós acha que ele ainda anda por aí, mas perdeu os poderes. Porque alguma coisa em você acabou com ele. Aconteceu alguma coisa, naquela noite, ninguém sabe o que foi, mas alguma coisa em você o aleijou, para valer. (ROWLING, 2000c:52, 53 e 54)

Novas peças desse tabuleiro vão sendo anexadas até que se possa ter uma versão mais definitiva dos acontecimentos. No último livro, fica-se sabendo de algo mais por Dumbledore, quando este se dirige aos Dursley para retomar as razões que justificaram a presença de Harry com eles até aquele momento:

Harry, a quem Lord Voldemort já tentou matar em várias ocasiões está passando por um perigo muito maior do que no dia em que o deixei a sua porta, há quinze anos, com uma carta explicando que seus pais tinham sido assassinados [...] Os senhores não fizeram o que pedi [...] Em suas mãos, ele só conheceu o descaso e, muitas vezes, a crueldade [...] A mágica que invoquei há quinze anos significa que Harry contará com sua forte proteção enquanto puder considerar esta casa como dele [...] A mágica cessará no momento em que Harry fizer dezessete anos; em outras palavras, no momento em que se tornar homem. (ROWLING, 2005b:47)

Revela-se, portanto, que ao poder “inerente” – do sacrifício materno – agrega-se este outro, adquirido em função da magia. A conjunção desses fatores mágicos, aliados a uma trajetória de vitórias – e de muitas perdas, sem dúvida –, permitiria que Harry vivesse a condição de liberdade, traço marcante da aventura. Entretanto, de que liberdade se fala? Qual a liberdade ao alcance das subjetividades contemporâneas e dos jovens nessas condições?

Mas há algo mais, que faz de Potter o herói do momento. As circunstâncias levam Harry a lutar contra o malvado Voldemort. O órfão se transforma assim em vingador de seus pais e salvador do mundo. Ou seja, ele encarna um paradoxo: é livre para realizar exatamente os sonhos mais ambiciosos de seus pais. Que liberdade é essa? A contradição faz de Harry um compêndio da glória, das dores e das ilusões de nossa subjetividade contemporânea. Livre, mas condenado a vingar os pais e a lutar contra o mal, Harry é uma espécie de Batman jovem. (CALLIGARIS, 13/7/2000)

A Harry está fadado, portanto, seguir a trilha de uma história que já lhe foi reservada: vingar a morte dos pais. Dificilmente conseguirá escapar de ser o que é e de responder aos desafios previstos em sua trajetória. Nesse vir-a-ser enfrenta a fatalidade com coragem e tenacidade, vencendo cada etapa e despertando a admiração daqueles que o cercam. Como indivíduo apto a suportar sofrimentos e infortúnios, Harry é encarado como ídolo por vários daqueles que participam ao seu lado da trama narrativa:

139

É só uma questão de morrer um pouquinho depois do que teria morrido, porque eu nunca vou me aliar aos partidários da magia negra! Vou entrar naquele alçapão hoje à noite e nada que vocês dois disserem vai me impedir! Voldemort matou meus pais, estão lembrados? (ROWLING, 2000c:232)

Partilha, com outros personagens clássicos de uma cultura popular de massa, das restrições intrínsecas não só aos heróis, mas também aos herdeiros, jovens ou não, desse modelo de subjetividade contemporânea a que se refere Calligaris.

Muito se disse até então sobre Harry Potter e Lord Voldemort, cada um em seu devido lugar; há que se observar, todavia, a importância da relação estabelecida entre os dois personagens. Em qualquer aventura, para que o herói adquira existência e consistência,

torna-se imprescindível a presença de um vilão de modo que a matriz cultural adquira densidade: como lados de uma mesma moeda, coexistem em sinergia a força destruidora e o poder escuro e obscuro das trevas com a coragem, a tenacidade e a dedicação. Assim é que se reedita, a cada momento – pelo “era uma vez... conte outra vez” –, a batalha original entre bem e mal.

Vale destacar que bem e mal, na narrativa de Rowling, não são concebidos como elementos excludentes e dicotômicos, mas como duplos conflituosos e complementares. Não há dúvida que Voldermort é a encarnação do mal e Dumbledore, Harry e seus amigos representam o bem. Harry vive, entretanto, a ambigüidade por se sentir, inúmeras vezes, atraído, quase seduzido, pelos poderes de Voldemort. Uma dessas situações ambíguas manifesta-se no momento de escolha de sua primeira varinha mágica: quando, aos onze anos, é levado por Hagrid à loja Olivares (Artesãos de Varinhas de Qualidade desde 382 a. C.), no Beco **140** Diagonal, a opção recai, depois de muitas tentativas malsucedidas, em uma, entre milhares de varinhas mágicas, de “combinação incomum, azevinho e pena de fênix, vinte e oito centímetros, boa e maleável”. E Olivares observa com certa perplexidade:

Ora, ora, ora... que curioso, curiosíssimo [...] Lembro-me de cada varinha que vendi, Sr. Potter. De cada uma. Acontece que a fênix cuja pena está na sua varinha produziu mais uma pena, apenas mais uma. É muito curioso que o senhor tenha sido destinado para esta varinha porque a irmã dela, ora, a irmã dela produziu a sua cicatriz [...] A varinha escolhe o bruxo, lembre-se... Acho que podemos esperar grandes feitos do senhor... Afinal, Aquele-Que-Não-Se-Deve-Nomear realizou grandes feitos, terríveis, sim, mas grandes. (ROWLING, 2000c:77-78)

Uma outra situação capaz de colocar em xeque o “caráter” de Harry explicita-se no momento em que o Chapéu Seletor tem que definir para qual das Casas – Grifinória, Lufa-lufa, Cornival ou Sonserina, esta última de onde saíram todos os bruxos do mal, inclusive Voldemort – o aprendiz de feiticeiro será encaminhado:

A última coisa que Harry viu antes de o chapéu lhe cair sobre os olhos foi um salão cheio de gente. Em seguida, só viu a escuridão dentro do chapéu.

– Difícil. Muito difícil. Bastante coragem, vejo. Uma mente nada má. Há talento, ah, minha nossa, uma sede razoável de se provar, ora isso é interessante... Então, onde vou colocá-lo?

Harry apertou as bordas do banquinho e pensou “Sonserina, não, Sonserina, não”.

– Sonserina, não, hein? – disse a vizinha. – Tem certeza? Você poderia ser grande, sabe, está tudo aqui na sua cabeça, e a Sonserina lhe ajudaria a alcançar essa grandeza [...] Bem, se você tem certeza, ficará melhor na Grifinória. (ROWLING, 2000c:107-108)

Por que a escolha das casas é tão fundamental? Cada uma delas responde por um conjunto de qualidades e seus participantes são escolhidos, em princípio, por responderem por este ou aquele conjunto de atributos: Grifinória, “corações indômitos, ousadia, sangue-frio e nobreza”; Lufa-lufa, “moradores justos e leais, pacientes, sinceros, sem medo da dor”; Cornival, “a casa dos que têm mente alerta, grande espírito e saber”; Sonserina, “homens de astúcia, que usam quaisquer meios para atingir os fins que antes colimaram”. Em síntese, respectivamente: “mais corajosos”, “mais inteligentes”, “esforçados” e “de grande ambição” (ROWLING, 2000c:105; BAGGET; KLEIN, 2004:22).

141

A dúvida do Chapéu Seletor sobre para onde destinar Harry adquire sentido quando se pensa em quão contraditórios somos como seres humanos e o quanto aptidões e defeitos podem se misturar em um mesmo indivíduo. Harry é, sem dúvida, um personagem que mescla coragem e ambição, entre outras qualificações que poderiam ser encontradas com base em uma avaliação mais precisa. Um rasgo dessa ambição, misturado à vaidade, por exemplo, delineia-se quando, impedido de participar do Torneio Tribuxo – que reuniu três grandes escolas de magia e bruxaria, Durmstrang, Beauxbatons e Hogwarts – por ainda não ter a idade adequada, Harry manifesta seu desejo de transgredir:

Harry pensou brevemente na insistência de Dumbledore de que nenhum menor de dezessete anos submetesse o nome, mas então a maravilhosa visão de si mesmo ganhando a Taça Tribuxo invadiu mais uma vez sua mente... (ROWLING, 2001b:206)

Outros episódios colaboram para reiterar as ambigüidades do personagem, pleno de contradições, oscilando entre bem e mal, lógica, racionalidade e magia:

Em *...a pedra filosofal* Harry encontra-se no zoológico, na companhia dos Dursley, e se detém diante de uma “vitrine” onde se encontra uma jibóia originária do Brasil, em cativeiro, separada do público através de um vidro; a jibóia pisca para Harry e os dois entabulam um diálogo inusitado interrompido pelo retorno de Duda Dursley e seu amigo Pedro, que percebem algo diferente. Duda, então, com “um soco na costela”, joga Harry no chão para tomar o seu lugar diante da serpente:

O que se passou em seguida aconteceu tão depressa que ninguém viu como foi: num segundo, Pedro e Duda estavam encostados no vidro, no segundo seguinte, estavam saltando para trás soltando uivos de terror.

Em fuga, a jibóia passa por Harry e este parece ouvir “uma voz baixa e sibilante” dizendo: “Brasil, aqui vou eu... Obrigada, amigo” (ROWLING, 2000c:28-29).

142 Nesse momento, o menino, que desconhece ser bruxo, começa a se dar conta, sem entender o que se passa, de suas capacidades mágicas e do que é capaz de fazer quando colocado em estado de tensão, raiva, alteração.

Em *...a câmara secreta*, os professores Lockhart e Snape juntam-se para ensinar os alunos a se defenderem; num duelo de varinhas mágicas entre Harry e Draco Malfoy, este lança contra Harry o feitiço “serpensortia”, capaz de materializar uma serpente, que se torna uma grave ameaça aos alunos presentes:

Harry não teve certeza do que o fez agir assim. Nem ao menos teve consciência de decidir fazer o que fez. A única coisa que soube foi que gritou para a cobra “Deixe-o em paz!” E milagrosamente – inexplicavelmente – a cobra desabou no chão, dócil [...] seus olhos agora em Harry. Ele sentiu o medo dissolver-se. Sabia que a cobra não atacaria ninguém agora, embora não pudesse explicar como o sabia [...]

Então Rony disse:

– Você é um ofidioglota. Por que não nos contou? Você é capaz de falar com as cobras!

– Eu sei. Quero dizer, é a segunda vez que faço isso. Uma vez no zoológico açulei, por acaso, uma jibóia contra o meu primo Duda, uma longa história [...]

– Isso não é um dom muito comum. Harry, isso não é legal [...] Ouvi você falar esquisito, língua de cobra.

– Eu falei uma língua diferente? Mas eu não percebi, como posso falar uma língua sem saber que posso falá-la? [...] Querem me dizer o que há de errado em impedir uma enorme cobra de arrancar a cabeça de Justino? Que diferença faz como foi que eu fiz isso?

– Faz diferença, sim – disse Hermione, falando, afinal, num tom abafado –, porque a capacidade de falar com cobras foi o dom que tornou Salazar Slytherin famoso. É por isso que o símbolo da Sonserina é uma serpente, disse Hermione. (ROWLING, 2000b:167-169)

Ainda que membro da Casa Grifinória, por suas características de coragem e ousadia, mas fascinado por partilhar poderes obscuros de Sonserina, a casa de Voldemort, a identidade do jovem bruxo emerge e segue fraturada; fraturada e sujeita às ambigüidades inerentes aos seres humanos que, como duplos, passam todo o tempo selecionando e escolhendo com base em um rol de alternativas consideradas de forma excludente, mas complexamente articuladas.

Coerente com os pressupostos da matriz cultural da aventura, o jovem bruxo segue oscilando entre medos, angústias, coragem, dedicação, liberdade, amor e morte; anexam-se a esse quadro típico de referências, entretanto, outros componentes: o mito, a magia e o fantástico invadem o território da aventura confirmando a tendência à hibridação das matrizes culturais e à produção de narrativas caracterizadas por diálogo e referências múltiplas.

143

MÁGICOS E MAGIAS

Esses contos e essas lendas não são tão-somente um jogo de imaginação, um alimento tradicional da fantasia coletiva; sua repetição constante, durante longas vigílias, mantém um estado de expectativa, de temor, que pode, ao mínimo choque, produzir ilusões e conduzir a ações. Ademais, não há limite possível entre a fábula e a crença, entre, de um lado, o conto, e de outro, a verdadeira história e o mito em que se crê obrigatoriamente.
(MAUSS, 1974:63)

A narrativa *Harry Potter* é repleta de símbolos, objetos mágicos e seres fantásticos que, em

sua maioria, podem ser localizados em mitos, contos e lendas acumulados pelas tradições e pela cultura popular.

O leão é a imagem da força e da coragem; a serpente, do perigo e da morte. Representações de dois paradigmas culturais e míticos, leão e serpente são, respectivamente, os símbolos das Casas de Grifinória e Sonserina, que, juntamente com Lufa-lufa e Cornival, compõem os quatro fragmentos da totalidade constitutiva de Hogwarts.

Grifinória é vermelho e ouro; Sonserina, verde e prata. Os grandes embates e as maiores tensões resultam das relações entre os participantes dessas duas Casas. Em Grifinória encontram-se os bruxos do bem; é a casa de Harry e de seus amigos Rony – e de toda a família Weasley – e Hermione, e foi também a casa dos pais do jovem bruxo, de Sirius Black e de Remo Lupin. De Sonserina saíram os maiores bruxos que atuam nas trevas, de Lord Voldemort a muitos dos Comensais da Morte, e até os jovens desafetos de Harry: Malfoy, Crabbe e Goyle. Minerva McGonagall, protetora de Harry, é a diretora de Grifinória e Severo Snape, perseguidor de Harry e assassino de Dumbledore, de Sonserina.

O leão, rei dos animais e símbolo presente em diversas culturas, é “poderoso, solar, luminoso”. Nessa figura soberana encarna-se o poder, a sabedoria, a justiça e a proteção contra seres maléficos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003:538-539). Os membros de Grifinória estão representados pela autoridade e pela força invencível da “inteligência”. É interessante observar que a narrativa *Harry Potter* dialoga prioritariamente com um dos lados da simbologia leonina, exatamente aquele relacionado às qualidades positivas. Minimizam-se outras, arriscadas, oscilantes e ambíguas, que atribuem aos leões, em algumas circunstâncias, o “excesso de orgulho”, o “ofuscamento pelo poder” e a proteção extremada que pode resvalar em “tirania”; símbolos também da “vontade imperiosa e da força incontrolada”, as figuras leoninas constam de muitos brasões, representando reis e

reinados no decorrer da história das culturas (ibidem:539).

Os personagens de Grifinória realçam as qualidades positivas, como, por exemplo: a Dumbledore destina-se o poder, a sabedoria, a justiça e a proteção; a Hermione, a inteligência e a luminosidade; Harry talvez seja o único, por vezes, a deslizar para atitudes um tanto discutíveis e se deixar conduzir pelo orgulho e por uma vontade imperiosa que o levam a proceder com certo grau de voluntarismo e expor-se a perigos desnecessários. Mas, como se trata do herói, espera-se dele certa autonomia de agir por vontade própria.

Como já se pode observar, entretanto, autonomia e liberdade são duas aspirações difíceis de serem equacionadas no trajeto desse herói, trajeto este selado na origem por compromissos de extrema densidade que o colocam, por sua vez, numa situação de incômoda visibilidade: todos, tanto seus protetores quanto seus perseguidores, ficam em permanente estado de alerta e observação, querem saber dele, marcam seus passos. Na ausência da liberdade desejada buscam-se caminhos de realização da liberdade possível. Quando Harry ganha de Dumbledore a capa da invisibilidade que fora de seu pai, sente-se assim, livre e capaz de fazer muitas coisas inéditas, até então interditas:

145

De repente Harry se sentiu completamente acordado. Toda a Hogwarts se abria para ele com esta capa. Sentiu-se tomado de excitação em pé ali na escuridão silenciosa. Podia ir a qualquer lugar. (ROWLING, 2000c:177)

Com acuidade, Burke conclui, colaborando para a reflexão:

O uso de máscaras ajudava as pessoas a se libertarem dos seus eus cotidianos, conferindo a todos um senso de impunidade como o manto da invisibilidade dos contos folclóricos. (BURKE, 1989: 225)

A serpente talvez seja, entre os animais, o que mais incomoda. Ainda que nada na aparência possa aproximar homens de serpentes, há um contraponto interessante que incide diretamente nas fontes originárias do instinto, elemento de difícil controle, que

pressiona a razão e faz com que a humanidade incorpore e reconheça sua dimensão de “natureza”. A serpente se arrasta, é fria, maligna, perigosa e traiçoeira e habita o mundo subterrâneo:

[...] encarna a psique inferior, o psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível, misterioso [...] rápida como um relâmpago, a serpente visível sempre surge de uma abertura escura, fenda ou rachadura, para cuspir morte ou vida antes de retornar ao invisível. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003:814-815)

Entretanto, assim como para o leão, o símbolo da serpente na narrativa *Harry Potter* é apresentado destituído das ambigüidades inerentes a todos os seres vivos; em muitas culturas podem ser encontradas serpentes com outras características que não apenas as da obscuridade: a “serpente cósmica”, por exemplo, guardiã e símbolo do “desenvolvimento e da reabsorção cíclica”, na cultura indiana; a serpente como um “velho-deus e antepassado mítico [...] herói civilizador que se sacrifica pelo gênero humano”, na cultura asteca e em **146** outras culturas indígenas (ibidem: 815 e 817).

O que se pode observar é que a concepção da serpente como encarnação do mal é hegemônica para as culturas ocidentais, mas não consensual para outras culturas; e isto pode estar relacionado ao texto mítico que fundamenta, na Bíblia Sagrada cristã, a serpente aliada ao demônio.

É interessante acrescentar, com base na hipótese de Lévi-Strauss – de que os mitos apresentam estruturas que se repetem e se reproduzem “com os mesmos caracteres e segundo os mesmos detalhes, em diversas regiões do mundo” (LÉVI-STRAUSS, 1973: 239) –, que as serpentes constituem-se como um elemento de reiterada presença em inúmeras culturas e narrativas míticas. Em artigo intitulado “A serpente de corpo repleto de peixes”, Lévi-Strauss analisa uma narrativa mítica coletada por Alfred Métraux em tribos do Chaco contemporâneo e em regiões andinas. O relato diz respeito a Lik, “uma

enorme serpente que leva peixes no interior de sua cauda”, um “animal sobrenatural”, “grande como uma mesa”:

De vez em quando, Lik engole pessoas. Se tiverem ainda sua faca ao chegar no interior da serpente, podem abrir-lhe o coração e cortar para si uma saída. (LÉVI-STRAUSS, 1973:305 e 307)

Ainda assim, um encontro com Lik é considerado uma oportunidade favorecida pela sorte, pois ela promete doar quantos peixes forem necessários àqueles que a ajudarem: desde que não revelem como os peixes foram obtidos (ibidem: 306).

A serpente é figura recorrente em quase todos os livros da série *Harry Potter*: no reconhecimento das capacidades mágicas do herói diante da jibóia brasileira no zoológico (ROWLING, 2000c:28-29); no duelo em que Draco Malfoy lança um feitiço e uma serpente surge para atacar os estudantes; no mesmo episódio, na luta de Harry contra Tom Riddle e o gigantesco basilisco, a qual se encerra com a salvação de Gina (ROWLING, 2000b:246 e 268-270); na ocasião em que Harry enfrenta Rabo-Córneo húngaro, o dragão – associado muitas vezes, na mitologia, às serpentes (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003:349) –, na primeira tarefa do Torneio Tribruxo (ROWLING, 2001b:251); no sonho em que Harry, transformado em serpente, ataca Arthur Weasley, pai de Rony (ROWLING, 2003b:379-380); e, ainda, quando ao lado de Dumbledore, diante da casa em que Voldemort nasceu, Harry percebe ser capaz de entender de novo a linguagem das serpentes (ROWLING, 2005b:161).

147

Malignos como as serpentes são os dementadores, espectros capazes de sugar a alma, a alegria e a felicidade de quem estiver a sua frente. A menção aos dementadores faz lembrar os *kolossós*, a quem Vernant atribuiu uma existência “dupla”, pois sua função era a de substituir seres que partiram e desapareceram ou que morreram sem que se pudessem realizar devidamente os rituais fúnebres:

[...] o defunto – ou melhor, seu duplo, sua psyché – fica errando sem fim entre o mundo dos vivos e o dos mortos: não pertence mais ao primeiro; não foi ainda relegado ao segundo. Por isso, o seu espectro encobre uma perigosa força que se manifesta por crueldade em relação aos vivos. (1990:306)

Os dementadores representam uma ameaça constante e fazem parte dos desafios intermediários a que Harry tem de se submeter, antes do enfrentamento das grandes e difíceis tarefas que normalmente dão conta do encerramento de cada episódio da série. Outro item significativo de contextualização do universo mágico está na floresta como fonte de paz e tranquilidade, mas também de medo e perigo, um lugar a que todos devem temer. De novo aludindo aos relatos de Lévi-Strauss, agora sobre as matas, durante sua estadia entre os índios Nambikwara, em viagem realizada ao Brasil, em 1938:

Inúmeros são os perigos da mata: rios torrentosos, perigo do encontro de um grande animal selvagem: jaguar ou tamanduá, ou aquele, mais imediatamente presente no espírito nambikwara, de que uma fera aparentemente inofensiva seja a encarnação de um Espírito malfazejo das águas ou dos bosques. (LÉVI-STRAUSS, 1973:196)

148

Para muitos grupos indígenas no Brasil, a floresta serviu – e quiçá ainda sirva – como referência de demarcação da espacialidade e temporalidade tribais (BORELLI, 1983). Do microcosmo da casa (NOVAES, 1983) – indicada por Bachelard (1984) como “centro do mundo” – ao espaço da aldeia definem-se complexamente os contornos da territorialidade como elemento de composição da interioridade; da aldeia até a floresta, e depois dela, território imaginário, porque misterioso e desconhecido, demarcação da exterioridade. A floresta materializa-se como umbral entre a tribo e o mundo; para que todos permaneçam nos nichos de pertença, a floresta torna-se tabu, lócus da interdição. Agrega-se a isso, para as tribos indígenas da América, a imagem da floresta “devoradora” porque mata virgem, densa, intrincada, cheia de perigos. E, finalmente, floresta como lugar do encobrimento, da dissimulação, do disfarce, mas também das práticas do encantamento.

A Floresta Negra, nos arredores de Hogwarts, assemelha-se, como não poderia deixar de

ser, às florestas de Brocéliande, na Bretanha, consideradas verdadeiros santuários, “desde que o mundo se mantenha longe delas”. Fonte contraditória de “angústia e serenidade, opressão e simpatia” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003:439), a floresta exerce para os jovens de Hogwarts uma atração ímpar. É lá que se travam grandes batalhas encobertas pela sombra e escuridão das grandes árvores, pela presença de seres estranhos e maravilhosos – centauros, gigantes, lobisomens, comunidades de aranhas, unicórnios, dragões, testrális (os cavalos alados), harpias, grifos – e toda uma gama de acontecimentos que se desdobram longe do espaço público dos corredores e jardins oficiais de Hogwarts.

A caminho da floresta, na fronteira com os jardins da escola, já se pode deparar com uma estranha árvore que parece anunciar o mundo inusitado e perigoso à espera daqueles que ultrapassarem o limiar: o salgueiro lutador, dotado de vontade e de capacidade de agir, lá está com seus longos galhos, que dançam ora leve ora intensamente, prontos a varrer do entorno qualquer invasor. Símbolo da imortalidade em algumas culturas do Extremo Oriente, o chorão, como também é conhecido no Ocidente, pode estar relacionado à morte e à tristeza (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003:798). O salgueiro dos jardins de Hogwarts esconde em suas raízes um túnel subterrâneo, escuro e estranho como uma tumba, que vai dar numa casa abandonada, cenário de acontecimentos em *...o prisioneiro de Azkaban*; salgueiro que reage, enfurecido, quando Harry e Rony despencam sobre seus galhos com o carro voador, em *...a câmara secreta*.

149

Uma digressão: talvez por intermédio de exemplos como os anteriores – salgueiros com vontade própria e carros que voam –, somados a tantos outros seres fantásticos, habitantes dessa paisagem, a trama mágica possa estabelecer diálogos de fronteira com traços do fantástico.

A narrativa fantástica (TODOROV, 1975) pressupõe o distanciamento das experiências cotidianas concretas; faz parte do campo do extraordinário, do prodigioso. O prefixo “fantas”

relaciona-se a visão, sonho, aparência, aparição, imagem, imaginação. Em territórios de ficcionalidade como a aventura, as surpresas são mais conhecidas e até mesmo esperadas; todos podem supor o destino trágico ou feliz de cada herói. No contexto fantástico, o prazer reside nas surpresas, pouco inteligíveis. Na aventura, o leitor encontra-se mais familiarizado com os resultados e acredita neles, porque a narrativa se constrói pelo critério de verossimilhança; os fatos narrados são próximos dos fatos vividos, mesmo que as dimensões de temporalidade e espacialidade não sejam próximas daquelas vivenciadas pelo leitor. No fantástico, o leitor hesita, quase acredita; oscila entre a crença absoluta e a dúvida intermitente. Uma questão permanece durante o desenrolar da trama: aquilo realmente aconteceu?

150 A Floresta Negra – abrigo da aventura, da magia e do “bestiário fantástico” (LAIDEVANT, 5/12/2001) – assume, portanto, na série *Harry Potter*, a função da territorialidade interdita, já anunciada desde o princípio, quando Dumbledore, no discurso de recepção aos calouros da turma de Harry, afirma:

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, 2000c:112)

E o cenário da floresta, com seus mistérios e seres maravilhosos, marca presença em todas as histórias, como paisagem fundamental para que Harry e seus amigos confirmem suas funções como personagens da narrativa: Harry e Hermione, além de Neville e Malfoy, cumprem detenção e seguem com Hagrid, floresta adentro, ao encontro dos centauros – em especial Ronan, amigo de Hagrid – e outros seres do jângal, no episódio em que Voldemort mata os unicórnios para sugar seu sangue, fonte parcial de uma vida também parcial (ROWLING, 2000c:216-223); Harry e Rony, com a gigantesca aranha Aragogue e seus milhares de filhos e filhas (ROWLING, 2000b:230-237); Harry e Hermione, na ocorrência da “volta no tempo”, permitida pela ampolheta emprestada por Dumbledore, e da “conjuração

de um patrono”, embrenham-se na floresta na tentativa de salvar Sirius Black e Bicuço, o hipogrifo (ROWLING, 2000e:317-331); no aparecimento da “marca negra”, sinal de morte, com a presença de Voldemort na floresta dos arredores onde se desenrolava o Torneio Tribruxo (ROWLING, 2001b:97-115); Harry e Hermione, no evento em que Hagrid enfrenta os centauros para permitir que seu irmão, o gigante Grope, encontre um lugar para se esconder e sobreviver (ROWLING, 2003b:556-567); a entrada de Harry e Dumbledore na mata onde se localizava a casa dos Gaunt, família da mãe de Voldemort, em busca da reconstituição de sua origem e do percurso trilhado pelo bruxo das trevas (ROWLING, 2005b:160-168).

Enquanto leão e serpente, símbolos de matrizes de narrativas míticas, servem para singularizar, comparar, marcar as diferenças, mas também para aproximar as Casas de Grifinória e Sonserina – afinal, oscilam ambigualmente entre bem e mal! –, a floresta apresenta-se como um elemento universal na composição da narrativa de *Harry Potter*.

151

Entre universalidades e singularidades, as histórias de Grifinória e Sonserina, símbolos que se apresentam como polarizadores do bem e do mal, são contadas e recontadas a cada ano, quando um novo grupo de aprendizes de feiticeiros chega a Hogwarts. Com a circularidade da narrativa mítica, o passado encontra lugar no presente e reiteram-se, a cada momento, práticas, hábitos e comportamentos que permitem à instituição permanecer funcionando.

Os ritos mágicos e a magia, como um todo, são primeiramente, fatos de tradição [...] Os atos rituais são, por essência, capazes de produzir algo além das convenções: são eminentemente eficazes; são criadores; fazem. (MAUSS, 1974:48)

Fazem e são eficazes, desde que não se trate de reverter a morte, fluxo inexorável da vida. As mortes definitivas dos pais de Harry, do jovem Cedrico Diggory, de Sirius Black e, finalmente, de Dumbledore aí estão e não há magia capaz de alterar os resultados do fatídico feitiço Avada Kedavra, responsável pelo desaparecimento de parte do mundo de Harry.

Tendo por base alguns traços que caracterizam, por aproximação ou distanciamento, Grifinória e Sonserina, é possível compreender que os poderes mágicos podem ser privilégios concedidos a indivíduos, mas tornam-se, fundamentalmente, atribuições e responsabilidades das “corporações”, cada qual com suas funções, habilidades, tarefas e qualificações. Além disso, em cada uma delas podem ser encontradas figuras especiais que alcançaram esse patamar de reconhecimento por sua autoridade política e influência consideráveis (MAUSS, 1974:59 e 60).

No caso da narrativa *Harry Potter*, a autoridade conferida aos bruxos consagrados tanto pode ser agregada mediante conjunções externas e artificiais – ter feito carreira no Ministério da Magia, ter alcançado um posto superior pelos caminhos da burocracia – como por qualidades distintas – sabedoria, experiência acumulada, generosidade, sensibilidade, competência mágica – que permitem o reconhecimento entre seus pares e a ocupação de um lugar diferenciado na hierarquia do grupo: autoridade consentida.

No primeiro caso, tomam-se como exemplos Cornélio Fudge e Rufo Scrimgeour – Ministros da Magia em *...a pedra filosofal* e *...o enigma do príncipe* –, Bartolomeu Crouch, alto funcionário do Ministério, ou mesmo o jovem Percy Weasley, irmão de Rony, cujo objetivo na vida é o de se tornar um “burocrata”; todos são tratados com certa dose de ironia e gravitam em função da manutenção das instituições, rotinas administrativas, cargos e poderes ocupados, regulamentos e normas; um sistema organizado com base em um modelo em que se evidenciam a falta de iniciativa e flexibilidade e a morosidade nas decisões.

Nota-se que alguns críticos, entre eles Yocaris (22/7/2004), já citado no capítulo anterior, encontram aí uma das razões para fundamentar suas análises de caráter ideológico; consideram que personagens como os “burocratas”, que fragilizam e ridicularizam o papel do Estado, seriam os responsáveis por uma narrativa que propõe a defesa de um modelo

neoliberal. Ainda que se devesse analisar se os fundamentos da narrativa propõem a exaltação de tal modelo, estranho parece ser, em tempos atuais, que ainda se defenda um sistema administrativo de perfil um tanto “jurássico”.

E não há dúvidas de que Dumbledore representa, por outro lado, a autoridade consentida porque conferida pelas qualidades acima descritas, que lhe são próprias, quase “naturais”, e das quais resultam poderes especiais. Além de Dumbledore, outros bruxos respondem, em menor grau, por esse perfil. De certa forma, Harry, para os da sua geração, desempenharia igual papel e estaria sendo preparado para ser, no futuro, uma liderança com as mesmas características.

E não há como omitir a existência, ainda, de uma marca de autoridade imputada por bruxos como Voldemort, cujo poder se consolida pela força e pela imposição do medo e do terror. São bruxos também reconhecidos por sua competência mágica, poderes especiais, grandes façanhas; apenas atuam “do outro lado”, que não o da “justiça”, no contraponto entre o bem e o mal, fundamento, entre outros, da matriz cultural da narrativa.

153

Todos reconhecem essa força considerada polarizada, situada na fronteira entre o bem e o mal e personificada pelos dois grandes bruxos em persistente confronto, Dumbledore e Voldemort. Harry confirma: “...mas, por outro lado, Voldemort é o bruxo mais poderoso do mundo, excluindo Dumbledore...” (ROWLING, 2003b:404).

Para Mauss (1974:70), alguém se torna mágico por tripla combinação: “revelação, consagração e tradição”. Na revelação o mago, ou mesmo o aprendiz de feiticeiro, percebe-se “em contato com espíritos que se colocam a seu serviço” (ibidem:71). Harry toma conhecimento de uma revelação pela primeira vez quando, aos onze anos, diante da vitrine da jibóia e do conflito com Duda Dursley, consegue armar seu primeiro feitiço e descobre-se um ofidioglota, capaz

de falar a língua das cobras; posteriormente, de cara para o espelho de Ojesed – espelho: reflexão da verdade, da sinceridade e símbolo da sabedoria e do conhecimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003:393-394) –, que reflete a imagem de seus pais que se mantêm, durante todo o tempo da narrativa, como “espíritos a seu serviço”, apropriando-se da acepção maussiana (MAUSS, 1974:71); depois, ainda, na cena do cemitério, quando, num duelo de morte com Voldemort, é protegido por “aparições” de bruxos e bruxas já mortos, entre os quais encontram-se seus pais; e, finalmente, nas inúmeras vezes em que ouve vozes, que podem ser de Voldemort tentando se apoderar de sua mente:

– Venha... venha para mim... Me deixe rasgá-lo... Me deixe rompê-lo... Me deixe matá-lo... (ROWLING, 2000e:106)

154

Retoma-se aqui a ambigüidade que envolve a relação entre o jovem bruxo e o sinistro Voldermort e recoloca-se em cena a presença do “duplo” (MORIN, 1979), como se ambos fossem, ao mesmo tempo, dois pedaços de uma mesma condição de “humanidade” – já que a própria existência de homens e bruxos parece revelar essa mesma dupla condição. Como se entre Harry e Voldermort existisse uma conflituosa mas densa simbiose, capaz de expressar a fundante articulação entre bem e mal, certo e errado, luz e sombra, vida e morte. O lócus privilegiado de manifestação dessa sinergia estaria na cicatriz que Harry carrega na testa, como marca indelével provocada por Voldemort no trágico ensejo em que o bruxo assassina os pais do protagonista e este, ainda bebê, tem de enfrentar as forças do mal, revelando então uma descomunal potência, uma profunda reação de vida contra a morte!

Mas a marca fica impressa no corpo e é por meio dela que essa simbiose se manifesta:

[Dumbledore diz] – Adivinhei, há quinze anos – quando vi a cicatriz em sua testa, o que poderia significar. Adivinhei que poderia ser o sinal de uma ligação entre você e Voldemort [...] e que a cicatriz estava lhe dando avisos quando Voldemort se aproximava de você ou sentia alguma emoção forte [...] Mais recentemente, eu me preocupei que Voldemort pudesse perceber a existência dessa ligação entre vocês. Chegou um momento em que você penetrou tão fundo em sua mente que ele

sentiu sua presença [...] achei que não ia demorar muito para Voldemort forçar entrada em sua mente, manipular e desviar seus pensamentos [...] Temi as maneiras com que ele poderia usá-lo, a possibilidade de que poderia tentar possuí-lo [...] Harry, creio que eu estava certo. Nas raras ocasiões em que estivemos em contato, pensei ter visto a sombra dele se mover por trás dos seus olhos... (ROWLING, 2003b:668-669)

E como medida de prevenção contra as tentativas de Voldemort, Dumbledore indica a Harry o aprendizado em “oclumência, um ramo obscuro da magia, de defesa da mente contra penetração externa”. O único problema dessa indicação é que o professor de ocumência é ninguém mais que Severo Snape (ROWLING, 2003b:424).

Retomando a tripla composição proposta por Mauss, a consagração e a tradição são passos posteriores à revelação e, normalmente, deflagrados ao final dos rituais de iniciação:

O adepto é e acredita-se um eleito. O ato geralmente é solene e seu caráter misterioso não altera em nada a sua solenidade [...] Vemos nessas crenças a manifestação de um estado de espírito que se realiza sempre que conhecimentos mágicos são transmitidos, mesmo tratando-se dos mais populares. (MAUSS, 1974:72-73)

155

Um último ponto ainda demanda reflexão: a forte presença da magia em narrativas populares como *Harry Potter*, voltadas prioritariamente para um segmento de público composto por crianças e jovens, gera incrível polêmica.

É possível encontrar desde educadores entusiasmados com a abertura a novas experiências pedagógicas, até escolas que propõem a proibição da leitura e inclusive um debate de cunho mais religioso que aponta para os possíveis danos – algo do tipo tendência aos “devaneios ocultistas” ou a “idéias diabólicas” – que tais narrativas poderiam ocasionar aos seus leitores.

Três exemplos serão apresentados, apenas com o intuito de situar ainda mais esse embate de perspectivas.

O primeiro deles relata a experiência de um educador francês, do Collège Le Clergeon (Rumilly, sudoeste da França), com alunos de aproximadamente 11 anos¹⁹. Mr. Laidevant (5/12/2001) propôs a utilização da narrativa *Harry Potter* como recurso didático-pedagógico e fonte de pesquisa. O tema previsto para o semestre era “o romance de cavalaria” e o professor indicou o primeiro volume da série, *...a pedra filosofal*, como leitura complementar da bibliografia de literatura juvenil.

Adotando uma metodologia de trabalho, Mr. Laidevant dividiu os alunos em torno dos seguintes temas: personagens, objetos e lugares mágicos, o esporte preferido, o mal absoluto, o bestiário fantástico, os fantasmas. De cada uma dessas temáticas desdobraram-se outras, e os alunos puderam desenvolver, de forma mais detalhada, reflexões sobre “alquimia e Nicolau Flamel”, “os centauros na mitologia grega”, “os vampiros da Antiguidade à contemporaneidade”, entre inúmeras outras.

O referido professor justifica a escolha do projeto pedagógico pela “*mélange*” apresentada em *Harry Potter* de mitos da história da humanidade e de personagens tradicionais dos contos infantis. E conclui que os alunos se interessaram, em especial, pelo estudo histórico do “bestiário fantástico” (www.edres74.cur-archamps.fr/colleges/corumcle).

O outro exemplo vem da Nova Zelândia (MIDDLEBROOK, 3/

¹⁹ Os resultados detalhados deste trabalho podem ser acompanhados pelo site: <http://corumcle.edres74.ac-grenoble.fr/potter/sorcies.htm>.

8/2000) e revela que uma escola, a Birkenhead Primary School, teria proibido que seus professores lessem *Harry Potter* aos alunos em razão de seus conteúdos voltados à magia e à feitiçaria. Diante da constatação de que os alunos, a despeito disso, liam as histórias e as discutiam, por sua própria conta, em sala de aula, e levando em conta a solicitação de alguns pais para que a decisão fosse revista, a direção da escola reconsiderou e autorizou a leitura “a critério dos professores”.

O que essa notícia sugere? A existência de desconfiças sobre os efeitos nocivos ou não da magia no imaginário infantil. Há, por exemplo, inúmeras religiões, ou seitas religiosas, que proibiram *Harry Potter* por seu conteúdo mágico e outras, ainda, que exaltaram suas qualidades por razões opostas.

O terceiro exemplo conta com a presença, mais uma vez, de Umberto Eco, que relata, perplexo, ter assistido a um “programa” em que se discutia se as histórias de *Harry Potter* poderiam ou não induzir os jovens “aos devaneios ocultistas” ou mesmo veicular “idéias diabólicas”:

Tive a oportunidade de assistir, no início de dezembro de 2001, a um programa chamado “Porta a Porta” em que, de um lado, aparecia o mago “Otelma”, felicíssimo por esta propaganda em favor de senhores como ele (apresentava-se vestido de modo tão “magoso” que nem Ed Wood teria ousado fazê-lo aparecer em um de seus filmes de terror), e um ilustre exorcista como o padre Amorth para o qual as histórias de Potter veiculam idéias diabólicas. (ECO, 17/7/2002)

É interessante observar que dentro de uma lógica de senso comum os ritos religiosos são permitidos e considerados como parte constitutiva, por exemplo, da cultura ocidental e cristã. Já os ritos mágicos, porque ditos maléficis, são muitas vezes excluídos dessa lógica como referências ilícitas e, conseqüentemente, passíveis de punições. E quanto maior o grau de reconhecimento da eficácia da magia, mais perigosa ela parece se tornar para os parâmetros de uma racionalidade hegemonicamente constituída. De forma paradoxal,

e retomando Mauss, aceitam-se os rituais religiosos – não mágicos –, centrados na idéia de sacrifício, e rejeita-se a magia, porque imputada como “pólo do malefício”. Isto porque magias e magos estariam localizados numa outra dimensão, anormal, não humana, sujeita a poderes sobrenaturais e, portanto, pouco habitual:

[...] tais estados anormais são a manifestação de um poder desconhecido que torna a magia eficaz. Esses fenômenos nervosos, sinais de dons espirituais, qualificam este e aquele indivíduo para a magia. (MAUSS, 1974:50-51 e 57)

Sem dicotomizar ou excluir, a pesquisadora Smadja parece garantir um tom adequado para o debate:

Mas o paradoxo continua no fato de que essas páginas, que em princípio pretendem opor ao nosso mundo humano – demasiado humano – um mundo de bruxos, demônios, elfos e dragões, estejam impregnadas de uma grande humanidade [...] Foi injustificadamente que os detratores viram na feitiçaria o principal atrativo do livro [...] Ao contrário, a explicação do fascínio que os livros exercem está na extrema humanidade que deles emana. (SMADJA, 2004:9)

158

E são, sem dúvida, bem-vindas posições e abordagens que caminham a contrapelo das cisões entre ciência e magia, humanidades e outros.

2.2. TEXTOS E IMAGENS: FORMAS EM MOVIMENTO

Nômade a minha maneira deixei-me embarcar em busca da intempérie que me tirou das disciplinas e me encaminhou às encruzilhadas da época e às sensibilidades em mutação: da literatura de cordel urbano na Espanha do século XVII, com seus cegos editores, à instituição popular da leitura em voz alta, às iconografias milagrosas e ao melodrama-teatro e o folhetim. Mas esse percurso passava pelos saberes das bruxas, sua percepção de um mundo diferente dos clérigos e dos homens ricos e cultos, um mundo descentrado, performático [...]
(MARTÍN-BARBERÓ, 2000:16)²⁰

Há uma referência teórica representada aqui por um autor e alguns conceitos, que vêm acompanhando o percurso de armação deste trabalho desde o início. Trata-se de Raymond Williams (1992; 1997) e das noções de “forma cultural”, “traços residuais e

emergentes” e “estruturas de sentimento”, entre outras. Os conceitos de residual – “obra realizada em sociedades e épocas antigas, ainda acessível e significativa” (WILLIAMS, 1992:202) – e emergente – “obras de tipos novos, variados” (ibidem:202)–, por exemplo, já foram acionados neste trabalho para atualizar, nuançando, a tensão preconizada por Bourdieu entre campo e mercado e entre “arte pura e arte burguesa”; foram também utilizados para sustentar a hipótese de que traços residuais e emergentes dos contos de fadas, das histórias maravilhosas, mágicas e fantásticas permanecem como “ressonâncias narrativas” na história de *Harry Potter*.

159

²⁰ “Nómada a mi manera [...] me dejó embarcar en una búsqueda a la intemperie que me arrancó de las disciplinas y me enrumbó hacia las encrucijadas de época y las sensibilidades de cambio; de la literatura de cordel urbana en la España del siglo XVII, con sus ciegos editores, a la institución popular de la lectura en voz alta [...] a las iconografías milagrosas, y de allí al melodrama-teatro y el folletín. Pero ese recorrido pasaba por los saberes de las brujas, su percepción de un mundo otro al de los clérigos y los hombres ricos y cultos, un mundo descentrado, performativo, ambivalente[...]”

Estruturas de sentimento foi um conceito apropriado para o desenrolar de uma reflexão sobre as confusas relações que hoje se estabelecem entre racionalidade, mito, magia, fadiga ou descentramento da razão, tudo isso tendo por base a necessidade de (re)conciliar as cisões históricas que separaram objetividade de subjetividade, razão de intuição.

Neste ponto, quase final, da trajetória conceitual que estrutura o presente trabalho, cabe uma explicitação mais incisiva a respeito do conceito

de forma cultural e do que dele resulta, tanto teoricamente como também para a reflexão sobre o objeto em questão, a série *Harry Potter*:

[...] o conceito de forma contém uma ambigüidade significativa [...] uma configuração visível ou exterior e um impulso configurativo inerente [...] a forma é uma relação [...] depende de sua percepção tanto quanto de sua criação [...] é sempre um processo social que se converte em produto social. As formas são propriedade comum, com diferenças de grau, de escritores e audiências ou leitores antes que se possa ter qualquer tipo de composição comunicativa [...] Em suas formas acessíveis são criadas e recriadas dentro de tradições culturais específicas que certamente podem ser difundidas e tomadas de empréstimo. (WILLIAMS, 1997:213-215)

Conceito difícil de concretizar, pouco palpável com margem para muitas interpretações e armadilhas. Pode-se, todavia, afirmar que da forma cultural não é possível cindir forma, conteúdo e condições históricas e sociais de seu engendramento. A origem desse pressuposto está em Bakhtin, a quem Williams atribuiu conexões e de onde vem o princípio do religamento, contrário a qualquer divisão. No conteúdo encontra-se a forma:

160 O conteúdo representa o momento constitutivo indispensável do objeto estético, ao qual é correlativa a forma estética que, fora dessa relação, em geral, não tem nenhum significado. Fora da relação com o conteúdo, ou seja, com o mundo e os seus momentos, mundo como objeto de conhecimento e do ato estético, a forma não pode ser esteticamente significante, não pode realizar suas funções fundamentais. (BAKHTIN, 1993:35)

E na forma, os conteúdos realizam-se por meio dos materiais e também das técnicas a eles agregadas:

A forma artística é a forma de um conteúdo, mas inteiramente realizada no material, como que ligada a ele. (Ibidem:57)

Nesse sentido, quando se trata de *Harry Potter* e para concebê-lo como forma cultural, há que se levar em conta os seguintes elementos, todos eles articulados ao redor de um mesmo parâmetro de identificação: o livro como suporte midiático; o projeto de *design* gráfico nele contido, com a especificação de todos os materiais e técnicas envolvidos na produção do texto e das imagens por ele acionados; a narrativa, capaz de equacionar tanto traços

residuais – antigos contos de fadas, mitos, lendas e matrizes da aventura e do fantástico – quanto marcas emergentes que podem gerar uma forma experimental e alternativa; e, finalmente, as condições históricas e sociais que dão conta de situar *Harry Potter* no campo literário e no mercado de bens simbólicos e de estabelecer as condições de relacionamento entre autor, livro e leitores.

Por meio desse conjunto de elementos é possível estabelecer a conexão entre objeto de pesquisa – série *Harry Potter* – e o conceito de forma cultural. Nele estão contidos os elementos fundamentais para a explicitação do sentido atribuído ao conceito: forma como “relação”, como “configuração visível e impulso inerente”, como “processo social que se converte em produto social” – materiais e técnicas envolvidos –, como “propriedade comum” entre escritores e leitores e, finalmente, como possível “difusora de tradições”, residuais ou emergentes.

161

Do conceito de forma ao conceito de série: desde o início deste trabalho se faz referência à “série *Harry Potter*” e, em algum momento, caberia também um esclarecimento sobre as razões dessa escolha conceitual; ele aqui está.

Uma das origens da reflexão sobre serialidade – produção da cultura e dos produtos culturais em série – pode ser atribuída a Benjamin (1985a:165) e a sua clássica e oportuna constatação de que a reprodutibilidade técnica se constituiria como um dos traços mais marcantes das condições da cultura e da arte na modernidade; melhor dizendo, das dificuldades enfrentadas pela cultura e pela arte, diante do fenômeno da reprodutibilidade técnica, que faz do objeto único, original, aurático, uma imagem de alcance quase ilimitado.

Nota-se que, ao mesmo tempo que se instalam modalidades de produções cultural e artística vinculadas às indústrias culturais (ADORNO; HORKHEIMER, 1986:92) ou, para aventar outro

conceito, aos meios de comunicação de massa, as cidades se modernizam criando outros cenários e modos de ser, de viver e de se comunicar; emerge daí um novo “espírito do tempo” (MORIN, 1984:166) que demanda o equacionamento de novos sujeitos, habitantes da metrópole, e de recém-adquiridas subjetividades que se instauram na relação com imagens, constitutivas e constituintes do imaginário moderno.

A serialização configura-se, neste contexto, como um dos eixos de composição de um modelo de modernidade centrado basicamente na produção cultural industrializada e na capacidade de gerenciar, administrativamente, os resultados em longo prazo e com produtos que alcançam o público em doses homeopáticas. Tome-se como exemplo a experiência dos folhetins que, publicados nos rodapés da imprensa da época, triplicaram as tiragens dos jornais, quando do seu aparecimento em meados do século XIX (MEYER, 1996).

162 A reproduzibilidade técnica carrega consigo uma gama considerável de desdobramentos conceituais – repetição, retomada, decalque, série, saga –, e, mais uma vez, as contribuições de Umberto Eco (1989:122-125) são de extrema oportunidade e permitem, inclusive, que se dialogue com a análise efetivada no primeiro capítulo deste trabalho sobre precursores e sucessores.

As contribuições de Eco são oportunas porque, em primeiro lugar, recolocam o problema da serialidade em outro patamar, considerando que ele não estaria localizado propriamente na repetição em si – pois não se negou, por exemplo, ao artesanato e a muitas obras de arte a hipótese de que “da serialidade [pudesse] nascer a originalidade” (ibidem:120-121) –, mas no “como” e no “que” se repete: se “réplica do mesmo tipo [ou se] alguma coisa que à primeira vista não parece igual a qualquer outra coisa” (ibidem:122).

Na proposta de construção de uma tipologia da repetição – que permitiria equacionar

as inovações do seriado e, ao mesmo tempo, desvendar estratégias de mercado –, Eco disponibiliza cinco alternativas; elas serão aqui apropriadas como roteiros para uma leitura da narrativa *Harry Potter* tomando agora por base sua forma serializada e seus percursos de migração em direção a outros formatos. Ressalta-se que a essa análise da forma serializada agregam-se outras já investigadas nos capítulos anteriores deste trabalho: o livro como objeto, produto, no campo e no mercado; e o livro como narrativa, matriz cultural e território de ficcionalidade.

É importante esclarecer que os tipos propostos por Eco não estão sendo considerados aqui como excludentes entre si, mas como trilhas para possíveis brechas de reconhecimento. Em outras palavras, considera-se que *Harry Potter* seja sem dúvida uma série, mas que possa responder, por exemplo, por algumas características da saga.

O primeiro dos tipos propostos, a “repetição como retomada” (ibidem:122-123), refere-se à reposição de um tema de sucesso e à proposta de sua continuidade; e nela se agrega à temática original algo do tipo *Os três mosqueteiros: vinte anos depois*. Eco indica, ainda, que as retomadas cinematográficas de “arquétipos” como *Guerra nas Estrelas* ou *Super-homem* sejam também adequadas a esse perfil. Tudo leva a crer que *Harry Potter* teria algo a dizer sobre esse primeiro item da tipologia, mesmo que se trate de um personagem com apenas cinco, e não vinte anos de intervalo entre o ponto de partida e a retomada.

O segundo tipo, a “repetição como decalque” (ibidem:123) que “consiste em reformular, sem informar”, não se relacionaria propriamente a *Harry Potter*, mas ao exemplo do similar russo, *Tanya Grotter*, já analisado no primeiro capítulo deste trabalho. O decalque, nessa situação, tornou-se tão evidente que Rowling e a Warner, detentora dos direitos da marca *Harry Potter* em todo o mundo, entraram com algum tipo de representação judicial contra a editora russa e seu autor.

Um dos itens dessa tipologia que poderia se aproximar, por meio de algumas interfaces, com *Harry Potter* seria a “repetição como saga”, que se diferencia da série e se define como “uma sucessão de eventos aparentemente sempre novos” (ibidem:125). Muitas vezes encontramos nos textos de críticos e jornalistas afirmações do tipo “a saga de *Harry Potter*”; e esta questão merece uma parada para que se reflita a seu respeito. O objetivo central da saga refere-se ao acompanhamento do processo histórico de um personagem e de sua genealogia: “na saga os personagens envelhecem, a saga é uma história de envelhecimento (de indivíduos, famílias, povos, grupos)” (ibidem:125).

De certa forma, a história de *Harry Potter* vem acompanhando o crescimento desse grupo de jovens bruxos. E a cada momento de lançamento de um novo filme, por exemplo, a imprensa debate o tema, à exaustão, em reportagens com manchetes do tipo “Caramba! Como eles cresceram” (DEL RÉ, 4/6/2004:D8), “Quero ser grande” (MACHADO, 24/6/2004:E1) ou “Trios de atores mirins enfrenta a adolescência” (SHERWIN, 4/6/2004:D9); o objetivo é comparar a idade cronológica dos personagens com a idade real dos atores, em especial os responsáveis pelos papéis de Harry, Rony e Hermione, especulando sobre a possibilidade de que eles venham ou não a ser substituídos por não se adequarem ao perfil demandado pelos personagens: o tempo da ficção é mais lento do que o crescimento real dos jovens atores.

A narrativa *Harry Potter* poderá eventualmente se transformar numa saga, caso a autora e todas as estratégias de mercado que a cercam optem por dar seqüência a esse trabalho. Difícil, entretanto, supor as razões por que uma saga se consolida e se perpetua, pois são muitas as variáveis que aí interferem: as de mercado, as relacionadas à disponibilidade da autora em manter o ritmo da escritura, a permanência de um público cativo e fiel, como o que agora se apresenta, entre outras possibilidades.

De qualquer forma, e no que concerne à narrativa, Rowling teria duas alternativas, de

acordo com a trilha proposta por Eco. Na primeira, responder pela saga em sua variante “linha contínua” (ECO, 1989:125): prosseguir acompanhando a trajetória do jovem bruxo, descentrá-lo dos rituais de iniciação a que está sujeito e transformá-lo, de vez, em um bruxo adulto – grande “auror” e guerreiro ou substituto de Dumbledore na condução de Hogwarts e na luta do bem contra o mal.

Na segunda hipótese, da saga “ad albero” (ibidem:125), Rowling poderia, por exemplo, retomar o fio da meada, voltando no tempo e contando a história dos pais de Harry, suas vidas em Hogwarts e o cotidiano dos jovens de uma geração anterior à atual. Já se pode notar um certo clima para isso: no volume seis, *...o enigma do príncipe*, por exemplo, parte da história se desenrola no passado, depois que Dumbledore convida Harry, várias vezes, a viajar em algo do tipo “túnel do tempo”, em busca da história de Voldemort quando jovem e do desvendamento do mistério das sete Horcruces e do desdobramento das sete almas; nessa história, o túnel do tempo é a “Penseira”, objeto que já deu entrada na narrativa desde o quarto episódio, *...o cálice de fogo*, e tem sido um elo na construção de “ganchos” narrativos” que dão conta de interligar temporalidades, em especial a volta ao passado, e de sugerir uma reflexão sobre a memória e a lembrança no interior da trama:

165

[Penseira:] bacia de pedra rasa, com entalhes estranhos [...] runas e símbolos [...] A luz prateada vinha do conteúdo [...] substância líquida ou gasosa. Era brilhante, branco-prateado e se movia sem cessar [Harry] se curvou [...] a ponta do seu nariz tocou a estranha substância [...] e foi projetado para frente [...] Sentara-se bem ao lado de Alvo Dumbledore [...] Ele estava dentro de uma lembrança e aquele não era o Dumbledore atual. (ROWLING, 2001b:464-466)

E mesmo que Rowling não dê continuidade ao seu projeto, cujo suporte são os livros *Harry Potter* ele de certa forma já ganhou pernas próprias e poderá persistir, em estado contínuo, por meio de outras formas culturais que dele se apropriaram, como o cinema e os jogos eletrônicos, por exemplo.

Há um outro elemento da tipologia, por Eco denominado “dialogismo intertextual” (1989:

125), que aponta para a possibilidade de que novos textos sejam produzidos a partir de citações estilísticas, passando pela paródia ou homenagem, até o plágio, recurso sem dúvida complicado que supõe que o autor tenha conhecimento do que está “citando”, mas torna isso intencionalmente imperceptível aos olhos do leitor.

A indicação do dialogismo estilístico é oportuna e permite retomar uma problemática já aventada no primeiro capítulo e relacionada à crítica radical dos “guerreiros canônicos”, em especial Harold Bloom, sobre os clichês e repetições que seriam a tônica da narrativa de Rowling. A crítica de fundo estaria, sem dúvida, centrada na hipótese de que, no caso *Harry Potter*, a narrativa estaria mais para plágio, cópia que para citação estilística, homenagem ou paródia.

166 A série que, como um último item dessa tipologia, seria a mais adequada para localizar a narrativa *Harry Potter* diz respeito única e exclusivamente à estrutura narrativa:

Temos uma situação fixa e um certo número de personagens principais da mesma forma fixos, em torno dos quais giram personagens secundários que mudam, exatamente para dar a impressão de que a história seguinte é diferente da história anterior. (Ibidem: 123)

A idéia de “situação fixa” e de um conjunto também fixo de personagens, aliados a outros personagens que desaparecem e são substituídos, é típica da narrativa *Harry Potter*. Os fixos, presentes do primeiro ao sexto volume, compõem o seguinte grupo²¹: o trio Harry, Rony e Hermione; Dumbledore e Voldemort; os professores Minerva McGonagall, Severo Snape, Sibila Trelawney, entre outros; os colegas de escola, amigos e inimigos; Hagrid, os fantasmas e elfos domésticos; e as famílias Dursley e Weasley. E está reservado aos personagens móveis nada mais nada menos que o lugar ocupado pelos professores da disciplina de Defesa contra a Arte das Trevas, que ficam apenas em um episódio e saem como se este fosse um lugar “amaldiçoado”: Quirrel, Gilderoy Lockhart, Remo Lupin – que reaparece vez ou outra –, Olho-Tonto Moody e Dolores Umbridge. São também móveis alguns personagens

como Sirius Black, o padrinho de Harry, e Cedrico Diggory, que desaparecem porque foram mortos pelos representantes das trevas.

Tomando como base a tipologia proposta por Eco, é possível afirmar, como vem sendo assumido desde o início deste trabalho, ser *Harry Potter* uma série. Uma série que se configura pela proposta de publicação de sete livros – com seis já disponíveis –, mas também uma série que se descola do campo literário para se confirmar como tal assumindo outras formas culturais em outros campos da produção cultural.

167

As séries, portanto, apresentam-se também como elementos significativos de mediação para a realização de um contrato de leitura ou, em outras palavras, para a formação de um repertório compartilhado capaz de conectar autor, livro e leitores. Colaboram no processo de construção de um padrão editorial em que modelos, mais ou menos unificados, são fundamentais na produção, divulgação e comercialização dos produtos.

E quando se trata de acompanhar o trajeto desse produto de um campo cultural para outro, a serialidade se torna um elemento de mediação

²¹ Recorrer, para maiores informações sobre os personagens, ao Anexo 1.

fundamental em situações em que o texto literário migra em direção às imagens cinematográficas ou às imagens digitalizadas dos jogos eletrônicos; ou ainda quando o texto é apropriado no ciberespaço por jovens que reescrevem as narrativas, criando novas histórias em blogs e fanfics com base na proposta original.

Nesse sentido, a série *Harry Potter* respondeu claramente por essa função, garantindo a periodicidade na produção e um esquema de divulgação capaz de manter acesa a imagem do objeto no imaginário do leitor, mesmo quando se ficava à espera do aparecimento de um novo livro.

168

Contribuíram sobremaneira nesse contexto não só o lançamento dos filmes, que recolocavam em cena o livro já lido e a possibilidade de retomá-lo para “lembrar detalhes”, como também as inúmeras estratégias de migração da narrativa, para além dos filmes, em direção aos jogos eletrônicos, RPGs e demais produtos de consumo cultural juvenil – lápis, canetas, cadernos de todos os tipos e tamanhos, agendas, bótons e álbuns de figurinhas, pins, mochilas –, que compõem um conjunto de traços indicativos da adesão a “este movimento” e da explicitação de pertença a “este grupo”.

A propósito de bótons e álbuns, o jornal *Folha de S.Paulo* introduziu no mercado, em 25 de novembro de 2005, a “Coleção oficial de buttons do Harry Potter”, composta por “18 buttons metálicos” que podiam servir tanto como broche ou pin, quanto como figurinhas a serem anexadas a um “álbum 3-D” com os personagens da série *Harry Potter* (FOLHA... 20/11/2005:E6). Uma grande campanha publicitária na imprensa – com direito a encarte colorido, em papel especial, do tamanho da folha do jornal –, rádio e TV foi armada e conectada aos lançamentos consecutivos do sexto volume, *...o enigma do príncipe*, em 26 de novembro, e do quarto filme, *...o cálice de fogo*, no mesmo 25 de novembro.

Se no primeiro capítulo deste trabalho se fazia referência às estratégias de mercado

internacionalmente articuladas por um *pool* de editoras, aqui se trata de uma estratégia ainda mais ampla, que supõe um mercado capaz de articular todas as mídias envolvidas no processo de produção, divulgação e comercialização do produto *Harry Potter*: livros, filmes, *games* e itens de consumo em geral, conectando os mercados cinematográfico, webgráfico, entre outros adjacentes.

As cenas urbanas já descritas anteriormente, em que crianças e jovens – vestidos de bruxos e bruxas e portando inúmeros acessórios como os acima mencionados –, com adultos acompanhantes, tomavam conta das ruas das cidades, nas proximidades das livrarias, quando do lançamento de qualquer um dos livros da série, são exemplos típicos das possíveis articulações entre mídias e vida cotidiana e são também expressões dessas pertencas e dos modos de ser e de viver nas grandes cidades (BORELLI; ROCHA, 2004).

A serialidade torna-se, portanto, uma base técnica de sustentação das múltiplas estratégias de mercado, mas também de possíveis migrações dessa forma cultural – centrada no livro *Harry Potter* – para outras formas alternativas, baseadas, por exemplo, na produção de imagens dos filmes *Harry Potter* e dos *games Harry Potter*.

Um dos elementos fundamentais da forma serializada e da possibilidade de ela poder migrar para outras formas culturais diz respeito aos ganchos da narrativa que permitem o reconhecimento dos fundamentos da história, tanto para aqueles leitores que já a conhecem, quanto para outros que estão tomando contato com a narrativa pela primeira vez. E isto vale para *Harry Potter* livro, assim como para *Harry Potter* produção imagética. É importante lembrar que uma das condições básicas para a constituição da série relaciona-se à presença de um conjunto fixo de personagens que permanecem, não importando para onde se encaminhe o processo migratório.

Observa-se que, em especial nos três primeiros volumes, *...a pedra filosofal*, *...a câmara*

secreta e *...o prisioneiro de Azkaban*, muitos trechos se repetem, no sentido da retomada, para identificar personagens e relações entre eles, trazer de volta lugares e objetos fundamentais e recolocar trechos significativos sem os quais os leitores não teriam condições de acumular repertórios e estabelecer conexões compartilhadas.

Seguem-se três exemplos de informações marcantes que precisam ser repostas:

☛ O segredo que envolve a morte dos pais do jovem bruxo e as razões da obsessão de Voldemort por eliminá-lo; trata-se de um grande tema de retomada, presente em todos os livros da série. O exemplo abaixo foi retirado do primeiro episódio, *...a pedra filosofal*, e reproduz um diálogo entre Harry e Dumbledore em que apenas fragmentos do mistério são revelados. Como se sabe, faz parte da série contar as histórias em doses homeopáticas:

170

– Bom... Voldemort disse que só matou minha mãe porque ela tentou impedi-lo de me matar. Mas por quê, afinal, ele iria querer me matar?

Dumbledore suspirou muito profundamente desta vez.

– Que pena, a primeira coisa que você me pergunta, eu não vou poder responder. Não hoje. Não agora. Você vai saber, um dia... por ora tire isso da cabeça, Harry. Quando você for mais velho... Sei que detesta ouvir isso... mas quando estiver pronto, você vai saber.

E Harry entendeu que não ia adiantar insistir.

– Mas por que Quirrell não podia me tocar?

– Sua mãe morreu para salvar você. 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 entranhado em nossa pele. (ROWLING, 2000c:254-255)

Outro grande tema que colabora na consecução dos inúmeros processos de serialidade diz respeito ao ódio que Severo Snape, o professor de Poções, nutre por Harry e de como isto se relaciona com a profunda desavença ocorrida no passado entre os então jovens Snape e os amigos Tiago Potter, Sirius Black e Remo Lupin. De novo, a revelação do problema se

esboça no primeiro volume da série e se manifesta, mais uma vez, no diálogo entre Harry e Dumbledore:

– Quirrel disse que Snape me odeia porque odiava meu pai. Isso é verdade?

– Bom, eles se detestavam bastante. Mas não é diferente de você com o Sr. Malfoy. E, além disso, seu pai fez uma coisa que Snape nunca pôde perdoar.

– O quê?

– Salvou a vida dele.

– O quê?

– É... – disse Dumbledore sonhador. – É engraçado como a cabeça das pessoas funciona, não é? O Prof. Snape não conseguiu suportar o fato de estar em dívida com o seu pai. Acredito que tenha se esforçado para proteger você este ano, porque achou que isso o deixaria quite com o seu pai. Assim poderia voltar a odiar a memória de seu pai em paz... (ROWLING, 2000c:255-256)

171

E o tema reaparece em *...o prisioneiro de Azkaban*, quando Harry compreende que Sirius Black não é um assassino e se volta, de uma vez, contra Snape e a favor de Sirius e Lupin:

[Lupin diz:] Ele não gostava nada de Tiago. Ciúmes, acho eu, do talento de Tiago no campo de quadribol...

[Harry responde a Snape, aos berros:] – O senhor é patético! Só porque eles fizeram o senhor de bobo na escola, o senhor não quer nem escutar [...] E antes que Snape pudesse sequer dar um passo em sua direção, o garoto ergueu a varinha. – Expelliarmus! – berrou [...] Snape foi levantado e atirado contra a parede, depois escorregou por ela até o chão, um filete de sangue escorrendo por baixo dos cabelos. Fora nocauteado. (ROWLING, 2000e:288; 291)

De novo seria possível selecionar muitas cenas, nos vários livros, capazes de sustentar o ritmo da série *Harry Potter* em qualquer uma de suas formas culturais: “o momento formativo é a articulação material, a ativação, geração de sons e palavras compartilhados” (WILLIAMS, 1997:219).

LIVROS, FILMES, INTERNET E JOGOS ELETRÔNICOS

E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas. Nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje já obscurecem o céu do pretense espírito para os habitantes das grandes cidades, se tornarão mais densas a cada ano seguinte.
(BENJAMIN, 1987:28)

O fato de *Harry Potter* se apresentar como um produto serializado foi significativo na definição sobre as migrações da narrativa para outras formas culturais. O livro vira audiolivro, filme, jogo eletrônico, RPG, entre outras adequações possíveis: a palavra escrita – ou mesmo a palavra falada – transforma-se em sons e imagens – prioritariamente digitalizada – pelos múltiplos mecanismos de apropriação e convergência, de interfaces e interatividades, de acordo com os novos padrões tecnológicos de produção e relação com os usuários. O livro, por si só um suporte midiático – forma e conteúdo em estreita relação (BAKHTIN, 1993) –, serve de base para variadas estratégias de migração digital em que, por processos de fusão ou fissão (VILCHES, 2003:234-235 e 244), a narrativa ganha espaço, transforma seu registro de temporalidade e circula em proporções ainda mais intensamente mundializadas do que quando seu suporte era apenas o livro.

Sabe-se já, de longa data, da existência de uma estratégia de mercado midiático cujo objetivo é o de articular, no limite, as diferentes indústrias culturais; são essas estratégias que permitem que as formas culturais circulem de mídia em mídia, por meio de adaptações ajustadas aos padrões emergentes.

Fala-se indistintamente de *Harry Potter* como texto, audiotexto, ou *Harry Potter* como imagem, como se um já tivesse se transformado no palimpsesto do outro ou, da mesma forma, um no hipertexto do outro:

Enquanto o tecido do palimpsesto nos põe em contato com a memória – e com a pluralidade de tempos – que todo texto carrega, acumula, o hipertexto remete à enciclopédia, às possibilidades presentes na

intertextualidade e intermedialidade [...] [assumir] a tecnicidade midiática como dimensão estratégica da cultura. (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001:63)

Ainda que o livro continue sendo a origem, o ponto de partida de todo esse processo migratório, não há como se furtar ao fato de que se vive um momento em que “múltiplas escrituras” desafiam a percepção dos produtores culturais, assim como dos leitores, receptores, usuários:

Porque estamos diante de uma mudança nos protocolos e processos de leitura, que não significa, nem pode significar, a simples substituição de um modo de ler por outro, senão a articulação complexa de um e outro, da leitura de textos e da de hipertextos, da dupla inserção de uns em outros, com tudo o que isso implica de continuidade e rupturas, de reconfiguração da leitura como conjunto de modos muito diversos de navegar pelos textos. (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001:62)

Aos textos, imagens e sons produzidos à luz das novas tecnologias, deveria corresponder um novo sensorio apto a “ler” e se apropriar de todos esses estímulos, ou *chocs*, por passagem – um depois do outro –, por alternância – um ou outro –, por simultaneidade – todos ao mesmo tempo; sensorio esse similar, talvez, àquele detectado por Benjamin (1989) nos transeuntes e nas “passantes”, personagens da poesia de Baudelaire que circulavam pelas metrópoles modernas ainda em formação.

173

Martín-Barbero (1998:14), numa retomada histórica, aponta para a existência de um “descentramento cultural”, em curso desde os movimentos de maio de 68 – “liberar sensações, explorar o sentir, explodir o sentido” –, que estaria possibilitando não só a revalorização de práticas e experiências – artes de saber e de fazer (CERTEAU, 1994a; 1994b) –, mas também a emergência de uma “visibilidade cultural” que resultaria das relações entre tecnicidade – “técnica como constitutiva, como dimensão imanente de uma visão antropológica de comunicação” (LOPES, 2001) – e novos imaginários, visando à composição de uma “nova era do sensível”.

Para Martín-Barbero (1998:15) o cinema – e, de certa forma, a fotografia – teria sido o primeiro a provocar um conjunto de desordens culturais: imagens produzidas mediante os mecanismos de reprodutibilidade técnica e nexos estabelecidos com o sensorio das multidões. A ruptura seguinte se deu com o aparecimento da televisão e seu afastamento da cultura ilustrada e proximidade com a cultura popular de massa. Seria possível afirmar que se estaria enfrentando, hoje, uma terceira ruptura, a da produção de imagens digitalizadas, das convergências entre mídias e processos e da emergência de um usuário que se sente e se diz mais ativo, porque sujeito às brechas colocadas pelos processos de interatividade. Seria este, em linhas gerais, o panorama dentro do qual a série *Harry Potter* se transforma em produto multimidiático, passando por várias etapas de um processo migratório em que a forma cultural assume-se também como forma histórica: o livro que vira filme e audiolivro, o livro e o filme que viram jogos eletrônicos, todos ancorados numa matriz de narrativa mítica, mágica, fantástica, de aventura. Forma cultural destinada a crianças e

174 jovens que perseguem, reiteradamente – pela leitura do livro, assistindo ao filme ou jogando no computador –, o gosto pela ação, o prazer pelo deslocamento incessante do personagem e um tom narrativo que permanece num registro limiar entre real e ficcional.

A primeira migração se deu do livro, palavra escrita, para o livro, palavra falada: a Listening Library anunciou, durante o lançamento de *...a Ordem da Fênix*, a venda de 135 mil cópias do livro em CD e fita cassete e, imediatamente, mais 75 mil cópias em CD tiveram que ser solicitadas para responder à demanda. O interesse pelo formato em audiolivro é grande, a ponto de permitir que o narrador das histórias se tornasse famoso e mobilizasse uma multidão de fãs interessados: na mesma noite do lançamento de *...a Ordem da Fênix*, em Nova York, “Jim Dale, o narrador do audiolivro, começou a ler o novo volume às 23h50 para uma multidão que fez fila da Broadway até a Quinta Avenida” (FORTUNATO, 29/6/2003).

Merecem destaque as adaptações para o cinema dos quatro primeiros livros, *...a pedra*

filosofal, ...a câmara secreta, ...o prisioneiro de Azkaban e ...o cálice de fogo. Produzidos pela Warner Bros Pictures, numa parceria anglo-americana, foram veiculados em circuito mundial, respectivamente, em 2001, 2002, 2004 e 2005 e sua trajetória acompanha o bem-sucedido percurso pelas trilhas do mercado já alcançado pelos livros.

O primeiro deles, *...a pedra filosofal*²², lançado no Brasil em novembro de 2001, com roteiro de Steve Kloves, direção de Chris Columbus, teve seus direitos adquiridos em 1997, por US\$ 700 mil, pelo produtor David Heyman, consumiu 125 milhões de dólares, foi disputado pela Coca-Cola – que quis ter sua marca associada ao pequeno bruxo, mas foi vetada pela autora – e tornou-se o segundo filme de maior bilheteria “de todos os tempos” (US\$ 961 milhões), ficando apenas atrás de *Titanic*. Nota-se que, nesse momento, quatro livros da série já tinham sido publicados e vendidos cerca de “110 milhões de exemplares” em todo o mundo (aproximadamente “800 mil no Brasil”) (FORLANI, 21/11/2001; 4/11/2002; BOSCOV, 21/11/2001:151). E como era de se esperar, os dados estatísticos e a celebração da posição dos filmes no *ranking* dos “mais assistidos” reproduziu uma situação semelhante àquela dos livros:

No fim de semana de estréia “O Senhor de Anéis” ficou bem abaixo da marca atingida por seu maior rival, “Harry Potter e a pedra filosofal”. Placar: US\$ 45,2 milhões contra US\$ 90,3 milhões, nos respectivos três primeiros dias de exibição, nos Estados Unidos e Canadá. No terreno dos grandes concursos, “O Senhor dos Anéis” saiu na frente. Foi indicado para o Globo de Ouro em quatro categorias, incluindo melhor filme e diretor. “Harry Potter” não recebeu indicações. (STAROBINAS, 25/12/2001)

175

²² Ver dados mais gerais e ficha técnica na “filmografia”, ao final deste trabalho.

Vale a pena ressaltar, nessa versão cinematográfica, a presença, no *casting*, de veteranos atores de teatro e cinema como Richard Harris (Alvo Dumbledore), Maggie Smith (Minerva McGonagall), Robbie Coltrane (Rúbeo Hagrid), John Hurt (senhor Olivares, o artesão das varinhas mágicas) e Alan Rickman (Severo Snape). Atores consagrados pelo teatro e pelo cinema aparecem com o objetivo de agregar valores, critérios de distinção e legitimidade semelhantes àqueles buscados pelo campo literário.

176

Não se pode esquecer que quando o primeiro filme é lançado, não só os quatro primeiros volumes da série vinham mostrando fazia algum tempo altos índices de vendas, mas também sua autora já havia recebido vários prêmios e os críticos, por sua vez, tinham então começado a se mobilizar no sentido de instalar a querela entre canônicos e alquimistas. Ou seja, a ideologia do fenômeno *Harry Potter* já havia alcançado considerável visibilidade.

As cifras da adaptação para o cinema de *...a câmara secreta*²³, em novembro de 2002, no Brasil, não são muito diferentes de seu antecessor. Ainda com roteiro de Steve Kloves, direção de Chris Columbus e produção de David Heyman, e com poucas alterações na equipe responsável pela produção filmica de *...a pedra filosofal* – destaque para a entrada do ator Kenneth Branagh como o hilário Gilderoy Lockhart, professor de Defesa contra as Artes das Trevas –, o filme carrega para as

²³ Ver dados mais gerais e ficha técnica na “filmografia”, ao final deste trabalho.

salas de cinema uma multidão de espectadores.

É interessante observar um fato registrado nesse lançamento. Assim como por ocasião do aparecimento de novos livros, em que os jovens tomavam conta dos espaços das cidades, vestidos a caráter, e se apropriavam das ruas transformando-as em lugares alternativos, o mesmo fato vem ocorrendo com o lançamento de todos os filmes da série; acrescenta-se apenas uma novidade a esse cenário: para além do personagem do livro, Harry Potter tem agora um ator, garoto de “carne e osso”:

Vestidos de feiticeiros, os fãs gritavam quando o ator Daniel Radcliffe chegou ao local. Alguns deles haviam esperado por horas na fila na esperança de encontrar o astro. (PRÉ-ESTRÉIA..., 4/11/2002)

177

O terceiro filme, adaptado do original em livro de *...o prisioneiro de Azkaban*²⁴, lançado no Brasil em junho de 2004, passa por significativas alterações na equipe de produção e no corpo de atores: sai o diretor Chris Columbus – que se transforma em um dos produtores, juntamente com David Heyman –, que é substituído pelo mexicano Alfonso Cuarón; Michael Gambon assume o papel de Alvo Dumbledore, no lugar do ator Richard Harris, falecido em outubro de 2002, logo após o término das filmagens de *...a câmara secreta*; destaca-se, ainda, mais uma vez, a entrada de atores consagrados como Gary Oldman no papel de Sirius Black, Emma Thompson como Sibila Trelawney, a estranha professora de Adivinhações, e David Thewlis como o atormentado Remo Lupin, o lobisomem,

²⁴ Ver dados mais gerais e ficha técnica na “filmografia”, ao final deste trabalho.

professor de Defesa contra a Arte das Trevas.

O quarto filme, *...o cálice de fogo*²⁵, lançado no Brasil em novembro 2005, mantém o roteiro e a produção sob as responsabilidades de Steve Kloves e David Heyman, mas a direção muda mais uma vez e é assumida por Mike Newell, que já dirigiu *Quatro casamentos e um funeral* e *O sorriso de Mona Lisa*. Houve especulações na imprensa internacional sobre quem protagonizaria Voldemort, pela primeira vez, desde o início da série, com uma imagem “de corpo inteiro”; circularam informações de que Rowan Atkinson, conhecido como Mr. Bean, um dos mais famosos comediantes ingleses, assumiria o papel do Lord das Trevas (ATKINSON..., 8/1/2004:

178 D2). Entretanto, Ralph Fiennes, em destacada e rápida presença, ao final da história, encarna um Voldemort assustador, com a face transfigurada, sem nariz, e a cabeça “esculpida” tal qual a de uma serpente.

Ainda sem previsão, mas já com informações circulando, anuncia-se que Mike Newell é o novo contratado para dirigir *...a Ordem da Fênix*, “que será, pela combinação de efeitos, direitos e salários, o filme mais caro já feito por Hollywood” (MERTEN, 7/1/2004).

A serialidade é, sem dúvida, um dado significativo para as indústrias culturais e para o mercado de bens simbólicos. Uma série bem-sucedida como *Harry Potter* potencializa o

²⁵ Ver dados mais gerais e ficha técnica na “filmografia”, ao final deste trabalho.

produto e os retornos dele resultantes; foi assim com o folhetim no século XIX e continua sendo com outros seriados na atualidade.

Assim como trechos da narrativa foram anteriormente citados para reforçar a “retomada” como um dos mecanismos básicos da serialidade, há outros que, apropriados pela produção cinematográfica, parecem ter sido escritos ao ritmo da produção imagética; em destaque algumas cenas que envolveram, nos finais apoteóticos de cada uma das histórias, os enfrentamentos entre Harry e Voldemort. Típica e marcante foi, ao final de *...o cálice de fogo*, a batalha no cemitério, com Voldemort e um grupo de Comensais da Morte, que culmina com o assassinato de Cedrico Diggory pelo Lord das Trevas:

Um jorro de luz verde saiu da varinha de Voldemort na mesma hora em que um jorro de luz vermelha disparou da de Harry – e os dois se encontraram no ar –, e de repente, a varinha de Harry começou a vibrar como se uma descarga elétrica estivesse entrando por ela; [...] e um fino feixe de luz ligava as duas varinhas, nem vermelha nem verde, mas um dourado intenso e rico [...] E então Harry sentiu seus pés se elevarem do chão. Ele e Voldemort estavam sendo erguidos no ar [...] e por fim pousaram [...] O fio dourado se fragmentou: embora as varinhas continuassem ligadas, mil outros fios brotaram e formaram um arco sobre os dois, e foram se entrecruzando a toda volta, até encerrá-los em uma teia dourada como uma redoma, uma gaiola de luz [...]. (ROWLING, 2001b:527)

179

Cinematográfica também será, sem dúvida, a migração do texto escrito para a produção de imagens ao final de *...a Ordem da Fênix*: o duelo se dá entre Voldemort e Dumbledore, que chega para salvar Harry no exato momento em que o Lord das Trevas ia lançar sobre o jovem bruxo o letal feitiço Avada Kedavra:

Harry olhou para trás, seu coração batendo com violência, Dumbledore estava parado à frente das grades douradas. Voldemort ergueu a varinha e um segundo jato de luz verde coriscou no ar contra Dumbledore, que se virou e desapareceu com um rodopio da capa... No segundo seguinte, ele reapareceu atrás de Voldemort [...] Mais um jato de luz verde voou de trás do escudo de prata. Desta vez foi o centauro de um só braço quem recebeu o impacto e se partiu em mil pedaços, mas, antes mesmo que os fragmentos batessem no chão, Dumbledore recuara a varinha e a vibrara como se brandisse um chicote. De sua ponta voou uma chama longa e fina que se enrolou em Voldemort, com escudo e tudo. Por um momento, pareceu que Dumbledore vencera, mas então a corda de fogo se transformou em uma serpente, que se desprende de Voldemort e se virou sibilando furiosamente para enfrentar Dumbledore. (ROWLING, 2003b:658-659)

A conferir, após o lançamento do filme!

Impossível não associar essas batalhas de luzes verdes, chamas vermelhas e reflexos dourados a outras inúmeras imagens cinematográficas, que já se tornaram arquetípicas, como, por exemplo, no duelo final – do bem contra o mal! – entre Wob Wan Kenobi e Darth Vader na conhecida série *Guerra nas estrelas*.

Um dos temas que atravessa o processo de migração diz respeito às comparações entre ler livros e ver imagens. Parece ser uma tônica geral comparar valorativamente livros a outras formas de expressão do texto literário. Vários autores convidados a participar de um seminário e discutir a existência do livro na era eletrônica acionam positivamente a literatura popular de massa para enfatizar que, apesar da Internet e da forte relação com as mídias digitalizadas, os jovens estão lendo. Entre eles Ziraldo, que chama a atenção para a importância da leitura relacionada aos livros de Harry Potter:

180

[Ziraldo] mencionou uma estimativa de que o Brasil teria, hoje, 6 milhões de internautas. Mas ressaltou o sucesso de vendas que vem fazendo, em todo o mundo, a série infantil Harry Potter, da escritora escocesa J.K. Rowling. (KLEIN, 30/8/2000)

A esse propósito, vale a pena retomar as posições de Bloom, sempre em defesa dos cânones literários, contra as inúmeras e possíveis ameaças ao futuro da leitura; Bloom agora se volta contra as novas tecnologias, contra as imagens que parecem tomar conta do mundo e, também, por tabela, contra os sons que ecoam do *rock*, do *rap* e da MTV:

Acho que é uma questão tanto tecnológica quanto política. O primeiro inimigo seria a sedução da imagem, que hoje é oferecida por computadores (a Internet em particular), cinema, televisão, realidade virtual. E também a atração pelo que chamo de “religião do rock”, oferecida pelo rap, MTV e todos esses meios barulhentos [...]. (BLOOM, 23/2/2003:D4)

Além da conexão com os filmes, há um intenso circuito de divulgação de *Harry Potter* pela Internet. Um exemplo banal pode caracterizar a dimensão desse fenômeno: foi possível

encontrar, no site de busca Google (www.google.com.br), em junho de 2006, 160 milhões de referências disponíveis sobre Harry Potter, em inúmeros idiomas – inglês, francês, espanhol, alemão, de vários países escandinavos, além de japonês, chinês e vietnamita (中文导航; 中文导航; 日本編); neles incluídos uma variedade de estratégias, como a de um *site* que disponibilizou, traduzido em diferentes idiomas, resumos de capítulos de ...o *cálice de fogo*. No *site* da Amazon.com também foi disponibilizada a leitura de trechos do audiolivro ...a *Ordem da Fênix* (www.cesnur.org).

É também na Internet que proliferam os *blogs* e os *fanfics*, espaços virtuais produzidos para que fãs escrevam contos e crônicas sobre seus heróis favoritos. Criam novas histórias e mundos alternativos, baseados em personagens existentes na narrativa original, e podem – e muitas vezes o fazem – questionar os rumos dados pela autora de *Harry Potter* aos personagens e as relações estabelecidas entre eles (ZAPPI, 8/8/2005:10). Os jovens escritores de fanfics podem também promover a migração de seus textos escritos para outras linguagens, como a dos quadrinhos, por exemplo; alguns desses jovens desenham *mangás*, um tipo japonês de história em quadrinhos, cuja matriz serviu para a produção dos *animes*, animações também de origem japonesa.

181

Tratando-se de jogos eletrônicos, sua produção é permanente e se intensifica quando do aparecimento de cada livro, mas estão principalmente articulados aos momentos de lançamento dos filmes. A Electronic Arts já tinha disponibilizado no mercado, em 2001, dois jogos eletrônicos: *A pedra filosofal* e *A câmara secreta* permitem navegar por todas as dependências da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, jogar quadribol, participar de duelos entre bruxos e de batalhas com duendes e outros monstros contidos na trama (www1.folha.uol.com.br/folha/arquivos, 12/12/2001).

Jogos como esse são também disponibilizados em outros países, que adotam estratégias

de mercado semelhantes à utilizada para a venda dos livros; na Itália, por exemplo, assim como é possível encontrar o já anteriormente citado *cofanetto* com um conjunto de livros, há os *cofanettos* com jogos digitais, em que os participantes podem, em cenário 3D, explorar o castelo de Hogwarts, resolver enigmas e revelar segredos, formular encantamentos, lutar contra os inimigos, voar em vassouras em plena partida de Quadribol (<http://store.apple.com/Apple/WebObjects/italystore>, 19/5/2006).

E os exemplos se desdobram: o agente literário Christopher Little, um dos responsáveis pela divulgação dos livros *Harry Potter*, responde, também, pela divulgação, na Internet, de uma nova série de livros infantis, *The outernet*, de autoria de Steve Barlow e Steve Kidmore e destinada a crianças entre 8 e 11 anos; os novos livros virtuais podem ser adquiridos por meio de uma senha que permite não só o acesso aos textos, mas também que meninos e meninas façam parte de uma sociedade de defesa do universo (OLIVEIRA, 16/11/2002:F2; **182** FORTUNATO, 14/10/2002).

A reflexão sobre a relação da literatura com outras mídias e com imagens digitalizadas leva a um importante debate sobre as articulações entre vocalidade, escritura e imagética:

Televisão, filme e jogos de computador acabam com a imaginação. (Alguns argumentam que eles acabam com a alma). Tudo é fornecido e o que o telespectador tem a fazer é mudar seu cérebro para o nível passivo. Ler, por outro lado, requer um cérebro ativo. O leitor se torna o diretor do elenco, completa o set de filmagem, o figurino e os suportes, assim como o cenário. Uma boa história fantástica ou de ficção científica pode retirá-lo de seu mundo comum para que, no retorno, você o veja de um jeito um pouco diferente. (REESE, 29/10/2000; tradução nossa)²⁶

A posição acima expressa uma das tendências desse debate: imagens matam a imaginação, tornam passivos os receptores; a leitura seria a única forma de comunicação capaz de acionar o cérebro e a imaginação e tornar ativas as mentes dos leitores.

Essa posição supõe a existência de uma hierarquia entre as diversas manifestações

comunicacionais; supõe, ainda, que quanto mais se sofisticam os recursos tecnológicos, mais se embotam os mecanismos de percepção. É como se, na leitura de textos escritos, o potencial imaginário estivesse em sua plena capacidade de equacionamento e, com o advento das imagens, os receptores ficassem subjugados ao comando dos produtores. Entretanto, coisas semelhantes foram e são ditas a respeito da passagem da oralidade para a escritura: a escrita foi também responsabilizada pela restrição da sensibilidade e pelo dilaceramento da oralidade como forma de expressão e de identificação histórica de inúmeras culturas.

183

Há, contudo, outros posicionamentos diante dessa mesma questão e eles preconizam que os chamados meios de comunicação, em especial o rádio e a televisão, teriam condições de recuperar a oralidade e a imagem e, com isto, estariam rompendo com a linearidade da escrita impressa e sua cultura racional; com isto estariam abrindo espaço para o retorno à cena do que ficou “submerso” na cultura e na subjetividade durante séculos de hegemonia de uma cultura letrada, baseada na escrita.

Martín-Barbero (2001), por outro lado, caminha num sentido um pouco diverso e reforça a ideia da

²⁶ “Television, movies and computer games kill the imagination. (Some argue that they can kill the soul.) Everything is supplied, and all the viewer does is turn down his brain to the passive level. Reading, on the other hand, requires an active brain. The reader becomes the casting director, supplies the set, the costumes and the props, as well as the scenery. A good fantasy or science-fiction story can take you out of your ordinary world so that when you return, you will see it in a slightly different way.”

existência de uma *mélange* cultural que deriva da não-exclusão de diferentes linguagens. E que a cultura resultaria de um conjunto de traços articulados do erudito, culto e ilustrado, com manifestações da cultura popular e, também, com produtos culturais já mergulhados nos padrões da produção midiática. Assim sendo, vozes, escrituras e imagens não se excluíam, pelo contrário, configurariam uma nova realidade de convivência conflituosa, porém possível.

Uma posição interessante sobre o tema é assumida por Paul Zumthor (1993), que não quer refletir sobre a oralidade, mas sim sobre a “vocalidade”; e parte da hipótese da existência de um “nomadismo da voz” e de que as vozes migraram de séculos anteriores até hoje e foram sendo apropriadas, nesses fluxos migratórios, por diferentes formas culturais.

Assumir com Zumthor essa perspectiva significa afirmar a possibilidade de que tais fluxos migratórios sempre deixam restos, resíduos de formas tradicionais – vozes, textos e imagens – que, como traços, cacos, cicatrizes, marcas, sobrevivem e podem ser restituídos pelos mecanismos seletivos de reposição e recuperação da cultura.

EXTREMIDADES

Uma grande lição que aprendi e tentei transmitir é que não existe nada parecido com um ponto de partida meramente dado, ou simplesmente disponível: para cada projeto devem ser feitos os começos, de tal modo que estes lhes permitam uma seqüência.
(SAID, 1996:27)

Ser feliz significa poder tomar consciência de si mesmo, sem susto.
(BENJAMIN, 1987:37)

Extremidade: parte extrema, ponta, fim, mas também orla, beira, fimbria, limite. Extremidade como fronteira, território contíguo, linha divisória, tênue e sutil, entre duas dimensões. Extremidade não como conclusão, mas balanço de percurso.

Balanço que não propõe “repetição como retomada”, mas alguns ajustes em pontos que podem não ter se esclarecido devidamente, porque emergiram durante a reflexão em processo, podendo gerar algumas lacunas.

Da relação entre campo e mercado cabem ainda, nesse sentido, algumas considerações. Entre as alternativas propostas por Bourdieu para a análise dos campos culturais, duas se adequavam aos objetivos deste trabalho: o conceito de campo literário (1996) ou o de campo editorial (1999). Ainda que ambos tenham sido aqui contemplados como referências analíticas, ressalta-se que a opção por privilegiar o campo literário foi intencional e, por essa razão, consta do título da tese; e isto se justifica porque os embates entre campo e mercado se explicitaram melhor por meio da incompatibilidade entre literatura e mercado do que pelas tensões entre as editoras, os livros, os editores e seus negócios.

Quando, por exemplo, os críticos aqui denominados “guerreiros canônicos”, em especial Harold Bloom, se posicionaram radicalmente contra livros como *Harry Potter*, estavam assumindo a defesa da literatura – ou do que consideram ser a literatura – e situando-se como legisladores do gosto e defensores dos cânones literários, contra aquilo que julgavam ser contaminações presentes em um tipo de produção literária destinada ao mercado e ao grande público.

É fundamental esclarecer, todavia, que o conceito genérico de campo comporta, paradoxalmente, arte e mercado. Mas da constatação de que ambos ali estão, configurando um sistema, não pode resultar o esvaziamento das tensões e lutas que ali se travam: arte e mercado, cultura e mercado entabulam ferrenha batalha não como pólos excludentes, mas como elementos constitutivos e constituintes de um mesmo sistema cultural.

Talvez por essa razão Bourdieu tenha incluído o campo editorial no rol dos campos culturais por ele até então analisados; e assumido, em pesquisa publicada em 1999, que as editoras francesas aglutinavam-se dentro de um campo editorial e não estavam apenas inseridas em espaços reservados ao mercado de produção, divulgação e venda de livros.

186 Pode-se, contudo, observar que é difícil conceber, historicamente, a cisão entre campo literário e mercado de bens simbólicos, em especial desde o nascimento do romance moderno, a partir do século XVIII, na Inglaterra (WATT, 1990). O romance rompeu com os padrões clássicos de linguagem e narrativa, foi considerado, por isso, uma forma de “arte burguesa” e “arte menor” e se encontrou vinculado, desde a origem, ao mercado de bens simbólicos.

Ainda assim, a crítica canônica continuou na defesa de uma literatura “verdadeira”, distante do mercado e imune aos seus apelos; considerada “arte pura”, localiza-se obrigatoriamente no lado oposto de uma produção literária voltada para os interesses do grande público e do mercado consumidor.

O mérito da reflexão de Bourdieu circunscreve-se exatamente na capacidade de ter revelado esse movimento de luta e de disputa pelos fundamentos do gosto, pelos critérios de distinção e pelas regras de constituição das legitimidades. As noções de campo literário e campo editorial colaboraram para o desvendamento de muitos dos mecanismos que envolveram a trajetória da série *Harry Potter* no Brasil e no mundo. Com base em questionamentos

e constatações que partiram dos fundamentos bourdianos foi possível esclarecer muitas das razões pelas quais *Harry Potter* é um fenômeno de mercado e, como tal, encontra-se no “olho do furacão” da querela que envolve canônicos e alquimistas. Destacam-se, entre eles: a tensão entre ser literatura e/ou ser *best-seller*; estar, ao mesmo tempo, situado no mercado local e no circuito mundializado da cultura; ter mobilizado os agentes do campo em defesa das normas canônicas; ter explicitado a incompatibilidade entre qualidade da narrativa e produto destinado ao grande público.

Assim, a incorporação de Bourdieu no rol das referências teóricas selecionadas permitiu dar conta de um dos objetivos deste trabalho, que é o de compreender o livro em sua dimensão de exterioridade e como parte inclusiva de um sistema mais geral de produção e reprodução da cultura na contemporaneidade; e encará-lo, ainda, como objeto estratégico situado dentro do campo literário e na fronteira com o mercado de bens simbólicos.

187

O esquema teórico de Bourdieu limita-se, contudo, a responder pelo funcionamento do campo literário restrito às lutas e conflitos que se estabelecem entre os agentes nele envolvidos: críticos, editoras e editores, escolas e professores, divulgadores inseridos nas mais variadas mídias, livrarias. Eles são consideráveis, formam opiniões, indicam, sugerem. Entretanto, ficar apenas no diálogo com as regras instituídas pelo campo supõe não levar em consideração que os livros e a literatura são também narrativas que, além de mobilizarem percepções e sensibilidades, permitem que sujeitos se apropriem das histórias mediante escolhas permeadas por cadeias de mediações envolvendo o cotidiano, as subjetividades, as situações vividas e as experiências acumuladas. Foi preciso avançar para concluir que não apenas as regras do campo e do mercado definem os rumos desses livros e qualificam sua importância como fato cultural incontestável. Há outras mediações possíveis que passam pela narrativa e pela situação do leitor diante do leque multifacetado de escolhas que lhe é oferecido e de alternativas que ele próprio cria como sujeito que busca e se apropria.

Nesse sentido, para além de circunscrever a série *Harry Potter* dentro do campo literário, foi importante a realização de uma “leitura interna” das narrativas a fim de entender o seu alcance, o porquê de impactarem e as razões de tão intensa relação de fidelidade estabelecida com leitores de perfil bastante variado. E a pergunta capaz de descentrar a análise até então desenvolvida e buscar outros parâmetros e referências explicativos pôde ser assim formulada: o que da narrativa permitiu que este bem simbólico e produto cultural – série *Harry Potter* – se diferenciasse de outros e se transformasse num grande *best-seller* e em um fato cultural relevante?

Para responder à questão formulada foram acionadas as possíveis conexões entre matrizes culturais e territórios de ficcionalidade que fundamentam a estruturação da série *Harry Potter*. Como não se quer cair – e isto já foi dito – na armadilha da “repetição como retomada”, ficam apenas algumas considerações “a mais”, no sentido de reforçar as condições de universalidade contidas nessa narrativa:

188

☉ Ser portadora de um conjunto de referências universais configuradas por intermédio de matrizes culturais tradicionais, que retomam temas fundadores; elas permitem que a história rompa com as barreiras das particularidades culturais e construa repertórios compartilhados com leitores de diferentes etnias, religiões, classes sociais, gêneros e até mesmo gerações, dado que o interesse por *Harry Potter* ultrapassou, e muito, seu objetivo inicial, qual seja, o de atingir o segmento infanto-juvenil. Aí reside uma das fortes razões capazes de responder por que essa série transformou-se num fato cultural relevante em todo o mundo; e também esclarecer por que os leitores de *Harry Potter* não são apenas crianças, na “idade mágica”, para quem os contos de fadas podem ser “permitidos”; são jovens, escolarizados, futuros adultos e, inclusive, adultos;

☉ Construir personagens marcantes, situados no umbral entre real e imaginário e aptos

a acionar fortes mecanismos de projeção e identificação. No caso de *Harry Potter*, os personagens apresentam características híbridas: bruxos tão “humanos” que por vezes se esquece que são bruxos. Os cenários são comuns, a trama se desenrola baseada em problemas, comportamentos e atitudes consonantes com as experiências juvenis e com o interesse de outros sujeitos “adultescentes”; trata-se, portanto, de uma história como outras, mas também de uma narrativa singular, centrada no modelo dos contos de fadas, da aventura, da magia e do fantástico, como elementos constitutivos de uma *mélange* de territórios de ficcionalidade e de matrizes culturais; a diferença é que, no lugar de meninos de “verdade”, encontram-se bruxinhas e bruxinhos montados em vassouras voadoras;

☛ Definir matrizes originais que constam do repertório da literatura, mas também incorporar outras referências tais como, por exemplo, os rituais de iniciação, a reflexão sobre bruxaria e práticas mágicas, tão presentes na tradição da história da antropologia na Inglaterra e em outros países europeus. Se isso foi ou não intencionalmente articulado, não vem ao caso. O que importa é a possibilidade de terem sido retomados, para esta reflexão, autores clássicos da história da antropologia que trabalharam com mitos e magias em culturas tradicionais: fica o registro especial para Marcel Mauss e Claude Lévi-Strauss;

189

A propósito da magia, considera-se que o tema não foi aqui analisado apenas porque consta como recurso utilizado pela autora na construção da narrativa literária. A magia consiste em forte indicador analítico porque fundamento e formadora das imagens e do imaginário; das imagens que irrompem como condição de humanidade e de imagens que são produzidas mediante condições históricas de modernidade:

Descobrimos, portanto, que imagem, mito, rito e magia são fenômenos fundamentais, ligados ao aparecimento do homem imaginário [...] A magia também é a florescência de um novo universo estético. (MORIN, 1979:108-109)

[...] a imagem cinematográfica mantém “o contato com o real e transfigura-o até à magia”. De novo nos surge, mas desta vez aplicada à mais fiel das imagens, a palavra magia rodeada pelo cortejo

de palavras – maravilhoso, irreal, etc. – que, como bolhas, rebentam e se evaporam assim que se tenta manipulá-las. Não é que nada queiram dizer; é que nada podem dizer [...] A magia universal do espelho não é outra senão a do duplo. (MORIN, 1997:35 e 47)

Magia, portanto, como condição estrutural e estruturante do imaginário e elemento significativo na consolidação de repertórios compartilhados entre texto e leitores. Em tempos de fadiga ocasionada por uma excessiva e duradoura hegemonia da racionalidade iluminista, os indivíduos buscam alternativas de religação de saberes que não mais se sustentam de forma exclusiva e excludente: às objetividades correspondem subjetividades e magia e mito não precisam se esconder diante da razão.

190

Destas constatações resulta a possibilidade de voltar ao ponto de partida proposto nos “limiares”, para retomar mais uma das premissas nas quais a pesquisa buscou sua ancoragem: conceber o livro em sua dimensão de interioridade e considerá-lo com base na narrativa singular da qual é suporte e portador: que histórias são essas; a que matrizes culturais pertencem; com quais territórios de ficcionalidade dialogam; e como se tornam capazes de reproduzir um espírito do tempo e produzir novas ordens imaginárias.

O ponto de partida que deu origem a este trabalho situa-se nas relações entre campo literário e mercado editorial. A marca de chegada, a extremidade, nas migrações das formas culturais: da palavra escrita e das vozes transmutando-se em imagens criadas pelo cinema e por recursos originários de novas tecnologias, produtoras de imagens digitalizadas.

Ressalta-se que falar em migração de formas culturais não significa afirmar que, diante desse cenário, a palavra escrita ou as vozes correm o risco de desaparecer. As formas culturais tradicionais podem incorporar novos elementos, transformando-se em “formas alternativas”:

Nas mudanças técnicas de nossa época, novas formas de acesso e novas formas sociais de produção

cultural coletiva estão na verdade sendo intensamente exploradas [...] se pode dizer que a longa e complexa história das relações entre os produtores culturais e seus meios materiais de produção ainda não terminou, mas continua aberta e ativa. (WILLIAMS, 1992:117)

Nesse sentido, os modos de ser e de viver na contemporaneidade supõem não apenas o convívio com formas híbridas como também com a emergência de novos sensórios capazes de articular, em conflituosas simbioses, vozes, escrituras e imagens.

E como em todo final de percurso, este também se encerra com novas brechas que se abrem com base em perguntas que foram sendo colocadas no decorrer da reflexão; algumas puderam ser respondidas, outras ficaram como ponto de interrogação para um posterior desvendamento. Entre as brechas, registram-se:

☉ A necessidade de retomar protocolos metodológicos e de realizar pesquisas de recepção com jovens leitores, cinéfilos ou jogadores; a série *Harry Potter* teria condições de responder a essa possibilidade como um objeto denso e de grande potencialidade de resultados; um fio condutor possível seria o acompanhamento, pela Internet, de *blogs* e *fanfics* criados por jovens que reescrevem as histórias com base na narrativa original;

191

☉ Um outro desafio estaria situado também na elaboração de protocolos metodológicos para uma leitura de imagens; as capas dos livros em diferentes países, aliadas a alguns recortes de cenas filmicas ou de jogos eletrônicos, poderiam se constituir num adequado ponto de partida;

☉ E, finalmente, algo que já foi explicitado no início deste trabalho: a realização de uma pesquisa comparativa sobre mercado editorial no Brasil e em outros países.

Considero-me agora situada na extremidade. Extremidade como limiar, umbral, ponto de chegada, mas possível retorno ao ponto de partida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E WEBGRÁFICAS

SÉRIE HARRY POTTER

ROWLING, J. K. *Harry Potter and philosopher's stone*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 1997.

_____. *Harry Potter and the chamber of secrets*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 1998a.

_____. *Harry Potter à l'école des sorciers*. Paris: Gallimard, 1998b.

_____. *Harry Potter and the prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 1999a. **193**

_____. *Harry Potter e la camera dei segreti*. Milano: Salani Editore, 1999b.

_____. *Harry Potter et la chambre des secrets*. Paris: Gallimard, 1999c.

_____. *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*. Paris: Gallimard, 1999d.

_____. *Harry Potter and the goblet of fire*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2000a.

_____. *Harry Potter e a câmara secreta*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

_____. *Harry Potter e a pedra filosofal*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000c.

_____. *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban*. Milano: Salani Editore, 2000d.

_____. *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000e.

_____. *Harry Potter et la coupe de feu*. Paris: Gallimard, 2000f.

_____. *Harry Potter y la cámara secreta*. Barcelona: Salamandra, 2000g.

_____. *Harry Potter e il calice di fuoco*. Milano: Salani Editore, 2001a.

_____. *Harry Potter e o cálice de fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001b.

_____. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London: Bloomsbury Publishing Plc,
194 2003a.

_____. *Harry Potter e a Ordem da Fênix*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003b.

_____. *Harry Potter e la L'Ordine della Fenice*. Milano: Salani Editore, 2003c.

_____. *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*. Paris: Gallimard, 2003d.

_____. *Harry Potter and the half-blood prince*. London: Bloomsbury Publishing Plc,
2005a.

_____. *Harry Potter e o enigma do príncipe*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005b.

_____. *Harry Potter e la pietra filosofale*. Milano: Salani Editore, 1998.

LIVROS, CAPÍTULOS DE LIVROS E ARTIGOS EM REVISTAS ACADÊMICAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

_____; _____. *Theodor W. Adorno*. Gabriel Cohn (Org.). São Paulo: Ática, 1986.

APPADURAI, A. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.

ARAÚJO, E. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BACHELARD, G. A poética do espaço. In: _____. *Bachelard*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os pensadores).

195

BAGGET, D.; KLEIN, S. E. *Harry Potter e a filosofia: se Aristóteles dirigisse Hogwarts*. São Paulo: Madras, 2004.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993.

BALANDIER, G. *AntropoLógicas*. São Paulo: Cultrix, 1976.

BARICCO, A. *Seda*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BAUMAN, Z. *A modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BECKER, P. Entre bruxos e trouxas. *Vox XXI*, Porto Alegre, n. 2, 2000.

BENJAMIN, W. *Benjamin, Habermans, Horkheimer, Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

_____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

_____. *Walter Benjamin*. Flávio Kothe (Org.). São Paulo: Ática, 1985b.

_____. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

196

BETTELHEIM, B. *Psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

BLOOM, H. *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BORELLI, S. H. S. *Os Kaingang no Estado de São Paulo: transfiguração e perplexidade cultural de uma etnia*. 1983. 176 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1983.

_____. Memória e temporalidade: diálogo entre Walter Benjamin e Henri Bergson. *Margem*, São Paulo: Educ/PUC-SP, n. 1, jan. 1992.

_____. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Educ/Estação Liberdade/Fapesp, 1996.

_____. Jovens em São Paulo: lazer, consumo cultural e hábitos de ver TV. *Nômadias: La singularidad de lo juvenil*, Bogotá, DIUC, Universidad Central, n. 13, out. 2000.

_____; ROCHA, R. L. Urbanas juvenilidades: modos de ser e de viver na cidade de São Paulo. *Margem*, São Paulo: Educ/CNPq, n. 20, 2004.

_____; _____. Temporalidades e territorialidades juvenis em uma metrópole brasileira. *Nômadias: Jóvenes contemporáneos: entre la heterogeneidad y las desigualdades*, Bogotá: IESCO, n. 23, out. 2005.

_____; _____ et al. *Jovens urbanos: concepções de vida e morte, experimentação da violência, consumo cultural*. São Paulo: Fapesp, 2003. Relatório de pesquisa.

BORGES, J. L. Kafka y sus precursores. In: _____. *Otras inquisiciones: Obras completas (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1984.

197

BOURDIEU, P. *Pierre Bourdieu*. Renato Ortiz (Org.). São Paulo: Ática, 1983.

_____. *La distinción*. Madrid: Taurus, 1988.

_____. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Une révolution conservatrice dans l'édition. *Actes de la Recherche em Sciences Sociales*, Paris: Seuil, n. 126-127, mar. 1999.

BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

CALVINO, I. *La machine littérature*. Paris: Seuil, 1993.

CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

_____. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000.

CERTEAU, M. de; GIARD, L. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994a.

_____; _____. *L'invention du quotidien 2: habiter, cuisiner*. Paris: Gallimard, 1994b.

198 CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CHOZA, J.; CHOZA, P. *Ulises, um arquétipo de la existencia humana*. Barcelona: Ariel, 1996.

CLASTRES, P. *A sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

_____. *Arqueologia da violência*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

DEGUY, M. *Le comité: confessions d'un lecteur de grande maison*. Seyssel: Champ Vallon, 1988.

DONDIS, A. D. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ECO, U. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *O super-homem de massa*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *A misteriosa chama da rainha Loana*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FERREIRA, J. A. *O papel e o pixel*. Florianópolis: Escritório do Livro, 2006.

199

GEDEÃO, A. *Poemas escolhidos*. Lisboa: João Sá da Costa, 1997.

GENETTE, G. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

GUPTA, S. *Re-reading Harry Potter*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. CD-ROM.

IRWIN, W. *Harry Potter e a filosofia*. São Paulo: Madras, 2004.

KRONZEK, E.; KRONZEK, A. *O manual do bruxo: um dicionário mágico de Harry Potter*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

LAJOLO, M. No reino do livro infantil. In: ZILBERMAN, R. (Org.). *Os preferidos do público*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 1988.

_____; _____. *A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEJEUNE, P. Le pacte autobiographique. In: _____. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

200

LOPES, M. I. V. Apresentação à edição brasileira. In: MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. *Os exercícios do ver*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

_____; BORELLI, S. H. S.; RESENDE, V. R. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus, 2002.

MARGULIS, M.; URRESTI, M. La construcción social de la condición de juventud. In: CUBIDES, H. J.; TOSCANO, M. C. L.; VALDEMARRA, C. E. H. (Org.). *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Siglo del Hombre/DIUC, 1998.

MARTÍN-BARBERO, J. *Procesos de comunicación y matrices de cultura: itinerário para salir de la razón dualista*. Mexico: Gustavo Gili, 1987.

_____. Arte/comunicação/tecnicidade no final do século. *Margem: Tecnologia, Cultura*, São Paulo: Educ/Fapesp, n. 8, 1998.

_____. Mis encuentros con Walter Benjamin. *Constelaciones. Revista de Comunicación y Cultura*, Buenos Aires, n. 1, set. 2000.

_____. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

_____; REY, G. *Os exercícios do ver*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

MATTELART, A. *A comunicação-mundo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU/Edusp, 1974.

201

MCLUHAN, M. *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

MCMURTRIE, D. C. *O livro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORIN, E. *O enigma do homem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo 1. Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

_____. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo 2. Necrose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

_____. *O homem e a morte*. Lisboa: Europa-America, 1988.

_____. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997.

NOVAES, S. C. *Habitações indígenas*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1983.

OROFINO, M. I. *Mediações na produção de teleficção: videotecnologia e reflexividade na microssérie O Auto da Compadecida*. 2001. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Departamento de Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

PAZ, O. *O labirinto da solidão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

202 _____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIAULT, F. *Le livre: la fin d'un règne*. Paris: Stock, 1995.

PROPP, V. *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega, 1983.

REIMÃO, S. O best-seller no Brasil 1980/1988. *Comunicação e Sociedade*, São Paulo: Instituto Metodista de Ensino Superior (IMS), ano X, n. 17, ago. 1991a.

_____. Sobre a noção de best-seller. *Comunicação e Sociedade*, São Paulo: Instituto Metodista de Ensino Superior (IMS), ano X, n. 18, dez. 1991b.

RONDINI, L. C. *Minissérie "A casa das sete mulheres": um formato em aberto*. 2005. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

SAID, E. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SARLO, B. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SMADJA, I. *As razões do sucesso*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

SMITH, S. J. K. *Rowling: uma biografia do gênio por trás de Harry Potter*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

TADIÉ, J. *Le roman d'aventures*. Paris: PUF, 1982.

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

203

VERNANT, J. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VILCHES, L. *A migração digital*. São Paulo: Loyola; Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2003.

VINCENT-BUFFAULT, A. *História das lágrimas*. Lisboa: Teorema, 1994.

WATT, J. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WILLIAMS, R. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1997.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MÍDIA IMPRESSA E WEBGRÁFICA

ABRAMO, B. Magia de Harry Potter aporta no Brasil. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 10 abr. 2000. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/arquivos>. Acesso em: 16 jul. 2005.

_____. Adolescência de mágico deve ser tão patética quanto a dos trouxas. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 19 jul. 2000. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/arquivos>. Acesso em: 14 jul. 2005.

_____. Seqüência reafirma autora hábil. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 19 ago. 2000. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/arquivos>. Acesso em: 14 jul. 2005.

204 _____. Fantasias sob medida. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 17 dez. 2001. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/arquivos>. Acesso em: 17 jul. 2005.

A DUPLA façanha de Harry Potter. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 1º out. 2000. Mais!, p. 24.

ALTES, H. K. Harry Potter, phénomène mondial. *Lire*, 20 set. 2000. Disponível em: <www.lire.fr>. Acesso em: 22 jan. 2006.

AUTORA de “Harry Potter” é mais rica que rainha britânica. 27 abr. 2003. Disponível em: <www.bbc.co.uk>. Acesso em: 7 maio 2005.

BENEDICTUS, L. O que vai ser das crianças prodígios. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 jun. 2004. Caderno 2, p. D8.

BERNSTEIN, R. The reality of the fantasy in the Harry Potter stories. *The New York Times*, New York, 30 nov. 1999. Disponível em: <www.cesnur.org>. Acesso em: 16 jan. 2004.

BIBLIOTECA UOL. Harry Potter y la Orden del Fenix. Los especialistas se debaten entre críticas y alabanzas. Disponível em: <www.uol.com.br>. Acesso em: 20 jul. 2004.

BLOOM, H. Can 35 million book buyers be wrong? Yes. *Wall Street Journal*, New York, 7 nov. 2000. Disponível em: <www.cesnur.org>. Acesso em: 17 jan. 2004.

_____. Harold Bloom resgata clássicos juvenis para enfrentar Harry Potter. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 fev. 2003. Caderno 2, p. D4. Entrevista concedida a U. Brasil.

_____. As insatisfações de Harold Bloom. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 set. 2003. Mais!, p. 10. Entrevista concedida a J. Rothenberg. (Publicado no original em Atlantic Unbound.)

205

BORELLI, S. H. S. Ática: história editorial, mercado local e internacional de bens simbólicos. In: I SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, 8-11 nov. 2004, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/silviaborelli.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2005.

BOSCOV, I. Feitiço pela metade. *Veja*, São Paulo, ano 34, n. 46, 21 nov. 2001.

_____. Aprendiz de feiticeiro. *Veja*, São Paulo, ano 35, n. 46, p. 118-119, 20 nov. 2002.

_____. Adeus à infância. *Veja*, São Paulo, ano 38, n. 47, p. 142-143, 23 nov. 2005.

BURKE, P. Bruxas, rainhas e cavaleiros reciclados. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1º ago. 2004. Mais!, p. 3.

BYATT, A. S. Por que Harry Potter é sucesso. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 jul. 2003. Caderno 2, p. D7. (Publicado no original em *The New York Times*.)

CALLIGARIS, C. A sedução dos jovens. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 set. 1998. Mais!, p. 5.

_____. O segredo de Harry Potter. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 13 jul. 2000. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/arquivos>. Acesso em: 14 jul. 2005.

COELHO, L. Filme dá impulso a vendas de sexto livro sobre Harry Potter. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2 dez. 2005. Ilustrada, p. E5.

COLASANTI, M. Harry Potter é muito mais moda que magia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 fev. 2001. Caderno 2/Cultura, p. D20.

206

COWELL, A. All aboard the Potter express. *New York Times*, New York, 10 jul. 2000. Disponível em: <www.cesnur.org>. Acesso em: 19 jan. 2004.

CULLINAN, S. Harry Potter and the delayed pub date. *Time*, London, 10 dez. 2000. Disponível em: <www.cesnur.org>. Acesso em: 22 jan. 2004.

DÁVILA, S. Nas mãos de Cuarón, Harry cresce e melhora. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 4 jun. 2004. Ilustrada, p. E3.

_____. Imperialismo mágico. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 22 jul. 2004. Ilustrada, p. E4.

DÁVILA, S. Imperialismo mágico. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 22 jul. 2004. Ilustrada, p. E4.

_____. Longa é bom, mas não leve as crianças. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 24 nov. 2005. Ilustrada, p. E3.

DEL RÉ, A. Caramba! Como eles cresceram! *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 jun. 2004. Caderno 2, p. D8.

DICAS sobre novo livro de Harry Potter arrecadam R\$ 170 mil. 12 dez. 2002. Disponível em: <www.bbc.co.uk>. Acesso em: 7 maio 2005.

ECO, U. Harry Potter faz mal aos adultos? 17 jul. 2002. Disponível em: <www.ultimosegundo.ig.com.br>. Acesso em: 30 mar. 2005.

FOLHA lança buttons e álbum de Harry Potter. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 nov. 2005. Ilustrada, p. E6. **207**

FORLANI, M. There's something about Harry. 21 nov. 2001. Disponível em: <www.omelete.com.br>. Acesso em: 17 jan. 2004.

_____. Pré-estréia de Harry Potter atrai milhares de fãs em Londres. 4 nov. 2002. Disponível em: <www.bbc.co.uk>. Acesso em: 7 maio 2005.

_____. Novo Harry Potter é "made in china". 4 jul. 2003. Disponível em: <www.omelete.com.br>. Acesso em: 10 out. 2003.

FORTUNATO, E. Agente de Harry Potter aposta em nova série. 14 out. 2002. Disponível em: <www.omelete.com.br>. Acesso em: 17 jan. 2004.

_____. Harry Potter enfrentando plágio russo. 8 nov. 2002. Disponível em: <www.omelete.com.br>. Acesso em: 22 jan. 2006.

_____. Editora espera lançar Harry Potter e a Ordem da Fênix em julho. 10 jan. 2003. Disponível em: <www.omelete.com.br>. Acesso em: 22 jan. 2006.

_____. 8 mil dólares pelo novo Harry Potter. 31 mar. 2003. Disponível em: <www.omelete.com.br>. Acesso em: 22 jan. 2006.

_____. Harry Potter ganha disputa judicial. 4 abr. 2003. Disponível em: <www.omelete.com.br>. Acesso em: 17 jan. 2004.

_____. Harry Potter continua enlouquecendo o mercado. 29 jun. 2003. Disponível em: **208** <www.omelete.com.br>. Acesso em: 10 out. 2003.

_____. Harry Potter sacode o mercado. 16 nov. 2003. Disponível em: <www.omelete.com.br>. Acesso em: 17 jan. 2004.

GALVÃO, W. N. Os sortilégios do sucesso. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 27 ago. 2000. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/arquivos>. Acesso em : 7 maio 2005.

GANCIA, B. Sábado tem bruxaria no Hemisfério Norte. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 5 jul. 2000. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/arquivos>. Acesso em : 16 jul. 2005.

_____. Humor britânico finalmente aparece na saga. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 24 nov. 2005. Ilustrada, p. E3.

GIANNINI, A. Cuarón confirma ser o melhor nas bilheterias. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 jun. 2004. Caderno 2, p. D3.

GOODNOW, C. Sourcebook reveals some of the wizardry behind the “Harry Potter” books. *Seattle-Post Intelligencer Reporter*, 14 set. 2000. Disponível em: <www.seattlepi.nwsourc.com>. Acesso em: 22 jan. 2006.

GRINBAUM, R. Crianças vão “acampar” na porta das lojas. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 5 jul. 2000. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/arquivos>. Acesso em: 7 maio 2005.

GUERRA, F. A caráter, fãs vão à primeira sessão no Brasil e aprovam. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 nov. 2005. Caderno 2, p. D5.

HARRY Potter pirata chega ao Paquistão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 jul. 2003. Caderno 2, p. D2.

209

HARRY Potter em espanhol nas ruas do Chile. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 ago. 2003. Caderno 2, p. D2.

HARRY Potter enfeitiça bilheterias dos EUA pela 3ª semana consecutiva. 4 dez. 2005. Disponível em : <<http://cinema.uol.com.br/ultnot>>. Acesso em: 4 dez. 2005.

HESSEL, M. Harry Potter e a câmara secreta. 22 nov. 2002. Disponível em: <www.omelete.com.br>. Acesso em: 10 out. 2003.

KEHL, M. R. A “teenagização” da cultura. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 set. 1998. Mais!, p. 7.

KING, S. Diversão vibrante e alto-astral. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 27 ago. 2000. Mais!, p. 22-23.

KLEIN, C. Tecnologia divide opinião de escritores. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 30 ago. 2000. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/arquivos>. Acesso em: 7 maio 2005.

LAIDÉVANT, J.-F. Un nouveau classique dans les collèges. *France Soir*, 5 dez. 2001. Entrevista concedida a C. M. Disponível em: <<http://corumcle.edres74.ac-grenoble.fr/potter/sorciers.htm>>. Acesso em: 17 jan. 2004.

LAJOLO, M. La crítica literaria y las instituciones de literatura para niños y jóvenes. Nov. 2000. Disponível em: <www.collconsultoria.com/artigo3.htm>. Acesso em: 22 jan. 2004.

MACHADO, C. E. Quero ser grande. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 24 jun. 2004. Ilustrada, p. E1.

210 MACINTYRE, B. Anti-globalist child of Seattle? *The Statesman*, 18 jul. 2004. Disponível em: <www.thestatesman.net>. Acesso em: 30 mar. 2005.

MEDEIROS, J. Hogwarts perde ar de seita moralista. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 jun. 2004. Caderno 2, p. D9.

_____. Harry Potter cai no pop para ficar na moda. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 nov. 2005. Caderno 2, p. D5.

MEMMOTT, C. Novo livro da série Harry Potter já tem 10,8 milhões de cópias prontas para rodar. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 30 mar. 2005. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/arquivos>. Acesso em: 7 maio 2005.

MERTEN, L. C. Julia Roberts e o mistério de Mona Lisa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo,

7 jan. 2004. Caderno 2, p. D1.

_____. Chega o melhor e mais sombrio “Harry Potter”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 jun. 2004. Caderno 2, p. D1.

MEZAN, R. Identidades vacilantes. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 set. 1998. Mais!, p. 6.

MIDDLEBROOK, L. Harry Potter Ban “Magically” Lifted. *New Zealand Herald*, 3 ago. 2000. Disponível em: <www.cesnur.org>. Acesso em: 17 jan. 2004.

MYERSON, J. Harry Potter e os adultos tristes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 dez. 2001. Mais!, p. 10-11. (Publicado no original em *Independent*.)

NORMAL aunque mágico. *El Nuevo Diario*, Nicarágua, 22 fev. 2004. Disponível em: <<http://archivo.elnuevodiario.com.ni>>. Acesso em: 7 jun. 2006.

211

OLIVEIRA, R. Jogue quadribol e derrote o basilisco. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 16 nov. 2002. Folhinha, p. F2.

PETERMANN, C. Continuação sombria equilibra humor e lirismo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 10 jun. 2004. Guia da Folha, p. 6.

_____. Quarto episódio da série fica aquém do anterior. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 1º dez. 2005. Guia da Folha, p. 8.

PIRATARIA. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 ago. 2003. Caderno 2, p. D2.

PRÉ-ESTRÉIA de Harry Potter atrai milhares de fãs em Londres. 4 nov. 2002. Disponível

em: <www.bbc.co.uk/portuguese/noticias>. Acesso em: 28 abr. 2003.

QUEM teria aberto a câmara? Malfoy? Hagrid? Potter?. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 16 nov. 2002. Folhinha, F4-F5.

REESE, C. Better to encourage imagination. *The Orlando Sentinel*, 29 out. 2000. Disponível em: <www.cesnur.org>. Acesso em: 22 jan. 2004.

RICH, F. Harry Potter derrota máquina do mercado. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 14 jul. 2003. Ilustrada, p. E6. (Publicado no original em *The New York Times*.)

ROWLING é a escritora mais bem paga de todos os tempos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 dez. 2003. Caderno 2, p. D6.

212

SETE mil livros do novo Harry Potter são roubados. 17 jun. 2003. Disponível em: <www.bbc.co.uk>. Acesso em: 7 maio 2005.

SHERWIN, A. Trio de atores mirins já enfrenta a adolescência. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 jun. 2004. Caderno 2, p. D9.

SMADJA, I. Imaginários confrontados. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2 dez. 2001. Mais!, p. 8. Entrevista concedida a A. Leite Neto.

_____. Qui est vraiment Harry Potter? *Le Monde*, 29 jun. 2004. Disponível em: <www.lemonde.fr>. Acesso em: 7 maio 2005.

STAROBINAS, M. O golpe do anel. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 25 dez. 2001. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/arquivos>. Acesso em: 7 maio 2005.

STIVALETTI, T. Harry Potter fica sombrio e agrada a fãs. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 24 nov. 2005. Ilustrada, p. E3.

13% já leram algum livro da série Harry Potter. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 4 mar. 2001. Mais!, p. 22-23.

VERSÃO pirata de “A Ordem da Fênix”, novo livro de Harry Potter, é divulgada na Internet de graça. 23 jun. 2003. Disponível em: <www.ultimosegundo.ig.com.br>. Acesso em: 30 mar. 2005.

VIROLE, B. L'enchantement Harry Potter. La psychologie de l'enfant nouveau. 2001. Disponível em: <<http://rernould.club.fr/IMAGINAIRE/VirPotter.html>>. Acesso em: 14 jul. 2005.

XAVIER, A. Não somos mais crianças. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 8, 25 nov. 2005. **213**

_____. O amor está no ar. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 10, 25 nov. 2005.

YOCARIS, I. Harry Potter au pays du marché triomphant. *Le Monde*, 4 jun. 2004. Disponível em: <www.lemonde.fr>. Acesso em: 7 maio 2005.

_____. Harry no país do mercado triunfante. *Folha de S.Paulo*, 22 jul. 2004. Ilustrada, p. E4.

ZANINI, F. Harry Potter chega ao Brasil pela Rocco. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 6 out. 1999. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/arquivos>. Acesso em: 7 maio 2005.

ZAPPALÀ, D. Harry Potter, maghetto neo-liberal o no global? *Avvenire*, 7 jul. 2004. Disponível

em: <www.avvenire.it>. Acesso em: 7 maio 2005.

ZAPPI, L. Cuidado, J.K. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 8 ago. 2005. Folhateen, p. 10.

WEBGRAFIA: SITES CONSULTADOS

<http://archivo.elnuevodiario.com.ni>, acesso em: 7 jun. 2006.

<http://cinema.uol.com.br/ultnot>, acesso em: 4 dez. 2005.

<http://corumcle.edres74.ac-grenoble.fr/potter/sorciers.htm>, acesso em: 17 jan. 2004;
29 jan. 2006.

214 <http://netx.u-paris10.fr/eadmediadix/formation/Edition/204GroupesEdition.htm>, acesso em: 26 jun. 2006.

<http://rernould.club.fr/IMAGINAIRE/VirPotter.html>, acesso em 14 jul. 2005.

<http://www.salondulivre.net/actualitedulivre.html>, acesso em: 26 jun. 2006.

www.avvenire.it, acesso em: 7 maio 2005.

www.bbc.co.uk, acesso em: 28 abr. 2003; 7 maio 2005.

www.bibliotecaris.org, acesso em: 7 jun. 2006.

www.bloomsbury.com/harrypotter, acesso em: 23 jan. 2006.

www.cesnur.org, acesso em: 16 jan. 2004; 17 jan. 2004; 19 jan. 2004; 22 jan. 2004; 25 jan. 2004; 26 jan. 2004; 20 ago. 2004.

www.collconsultoria.com, acesso em: 22 jan. 2004.

www.edres74.cur-archamps.fr/colleges/corumcle.

www.folha.uol.com.br/folha/arquivos, acesso em: 7 maio 2005; 14 jul. 2005; 16 jul. 2005; 17 jul. 2005.

www.gallimard.fr, acesso em: 22 jan. 2006; 29 jan. 2006; 12 maio 2006.

www.leiabrasil, acesso em: 7 maio 2005.

215

www.lemonde.fr, acesso em: 7 maio 2005.

www.lire.fr, acesso em: 22 jan. 2006.

www.omelete.com.br, acesso em: 10 out. 2003; 17 jan. 2004; 22 jan. 2006.

www.rocco.com.br, acesso em: 22 jan. 2006.

www.salamandra.info, acesso em: 22 jan. 2006.

www.salani.it, acesso em: 22 jan. 2006.

www.scholastic.com/harrypotter, acesso em: 22 jan. 2006.

www.seattlepi.nwsourc.com, acesso em: 22 jan. 2006.

www.teachervision.com/lesson-plans/lesson-2689.html, acesso em: 22 jan. 2006.

www.teachervision.com/lesson-plans/lesson-2690.html, acesso em: 22 jan. 2006.

www.teachervision.com/lesson-plans/lesson-2691.html, acesso em: 22 jan. 2006.

www.thestatesman.net, acesso em: 30 mar. 2005.

www.ultimosegundo.ig.com.br, acesso em: 30 mar. 2005.

www.uol.com.br, acesso em: 20 jul. 2004; 30 mar. 2005.

216

FILMOGRAFIA

Ⓒ Harry Potter e a pedra filosofal (2001)

* Baseado na obra de: J. K. Rowling

* Warner Bros. Pictures

* Diretor: Chris Columbus

* Roteirista: Steve Kloves

* Produtor: David Heyman

* Produtores Executivos: Chris Columbus, Mark Radcliffe, Michael Barnatan, Duncan Henderson

* Atores: Daniel Radcliffe (Harry Potter), Rupert Grint (Ronny Weasley), Emma Watson (Hermione Granger), John Cleese, Robbie Coltrane, Warwick Davis, Richard Griffiths, Richard Harris, Ian Hart, John Hurt, Alan Rickman, Fiona Shaw, Maggie Smith, Julie Walters.

- ✧ Música: John Williams
- ✧ Editor: Richard Francis-Bruce
- ✧ Desenhista de Produção: Stuart Craig
- ✧ Diretor de Fotografia: John Seale

☉ Harry Potter e a câmara secreta (2002)

- ✧ Baseado na obra de: J. K. Rowling
- ✧ Warner Bros. Pictures
- ✧ Diretor: Chris Columbus
- ✧ Roteirista: Steve Kloves
- ✧ Produtor: David Heyman
- ✧ Produtores Executivos: Chris Columbus, Mark Radcliffe, Michael Barnathan, David

Barron

✧ Atores: Daniel Radcliffe (Harry Potter), Rupert Grint (Ronny Weasley), Emma Watson **217**
(Hermione Granger), Kenneth Branagh, John Cleese, Robbie Coltrane, Warwick Davis,
Richard Griffiths, Richard Harris, Jason Isaacs, Alan Rickman, Fiona Shaw, Maggie Smith,
Julie Walters.

- ✧ Música: John Williams
- ✧ Editor: Peter Honess
- ✧ Desenhista de Produção: Stuart Craig
- ✧ Diretor de Fotografia: Roger Pratt

☉ Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban (2004)

- ✧ Baseado na obra de: J. K. Rowling
- ✧ Warner Bros. Pictures
- ✧ Diretor: Alfonso Cuarón
- ✧ Roteirista: Steve Kloves

♣ Produtor: David Heyman, Chris Columbus, Mark Radcliffe
♣ Produtores Executivos: Michael Barnathan, Callum MacDougall, Tanya Seghatchian
♣ Atores: Daniel Radcliffe (Harry Potter), Rupert Grint (Ronny Weasley), Emma Watson (Hermione Granger), Robbie Coltrane, Michael Gambon, Richard Griffiths, Gary Oldman, Alan Rickman, Fiona Shaw, Maggie Smith, Timothy Spall, David Thewlis, Emma Thompson, Julie Walters
♣ Música: John Williams
♣ Editor: Steven Weisberg
♣ Desenhista de Produção: Stuart Craig
♣ Diretor de Fotografia: Michael Seresin

C Harry Potter e o cálice de fogo (2005)

218 ♣ Baseado na obra de: J. K. Rowling
♣ Warner Bros. Pictures
♣ Diretor: Mike Newell
♣ Roteirista: Steve Kloves
♣ Produtor: David Heyman
♣ Produtores Executivos: David Barron, Tanya Seghatchian
♣ Atores: Daniel Radcliffe (Harry Potter), Rupert Grint (Ronny Weasley), Emma Watson (Hermione Granger), Robbie Coltrane, Ralph Fiennes, Michael Gambon, Brendan Gleeson, Jason Isaacs, Gary Oldman, Alan Rickman, Maggie Smith, Timothy Spall
♣ Música: Patrick Doyle
♣ Desenhista de Vestuário: Jany Temme
♣ Editor: Mick Audsley
♣ Desenhista de Produção: Stuart Craig
♣ Diretor de Fotografia: Robert Pratt

ANEXO 1 – PERSONAGENS, OBJETOS E LUGARES

☉ Harry Potter, a quem todos dizem “você se parece muito com seu pai, mas tem os olhos de sua mãe” (ROWLING, 2000c: 46), é o grande herói da série. Órfão e portador de uma cicatriz que lateja e dói em situações de perigo, a qual lhe foi infligida por Lord Voldemort, seu grande inimigo, Harry é um pouco bruxo e um pouco “trouxa”¹. Herói frágil, com dúvidas, angústias e medos, aos onze anos inicia sua longa trajetória, e a cada ano vê-se obrigado a enfrentar um novo desafio contra as forças do mal;

☉ Lillian Evans Potter e Tiago Potter, pais de Harry, já mortos, assassinados por Voldemort, quando a história se inicia; nesse sentido, sem vozes próprias, eles são sempre referidos por outros personagens e tornam-se constantes não apenas nos relatos, mas no exercício voluntário de restituição de memória, levado a cabo por Harry durante o desenrolar da narrativa que compõe a série como um todo. Tiago é bruxo e Lillian, “trouxa”;

☉ Rony Weasley é o melhor amigo de Harry e seu parceiro em todas as aventuras; inseguro, com cabelo cor de fogo, tem sete irmãos e pertence a uma família de bruxos, cujo pai é do Ministério da Magia. Em sua casa, a Toca, Harry será recebido como alguém da família;

219

¹ Qualquer pessoa “sem um pingão de sangue mágico nas veias” (ROWLING, 2000b:11).

☛ Hermione Granger é uma grande amiga de Harry e divide com Rony um lugar privilegiado entre os afetos que compõem a vida do jovem bruxo. Estudiosa, sabida e ousada, é filha de “trouxas” e, por essa razão, será taxada inúmeras vezes de “sangue ruim”;

☛ Alvo (Percival Wulfrico Brian) Dumbledore, diretor da Escola de Bruxaria e Magia de Hogwarts, é um experiente bruxo de profundos olhos azuis protegidos por óculos de meia-lua, com longos cabelos e barba prateados. Mentor e protetor de Harry, representa o lado bom da magia;

☛ Lord Voldemort (Lord das Trevas, Você-Sabe-Quem ou Aquele-Que-Não-Se-Deve-Nomear) é o bruxo das Trevas, vilão da narrativa, disseminador do mal e responsável pela morte dos pais de Harry e por sua cicatriz permanente. É com ele que Harry irá travar duelos de morte até o fim da série. Quando jovem, Voldemort foi aluno de Hogwarts; seu nome original era Tom Riddle, descendente direto de Slytherin, a casa da serpente;

220

☛ Rúbeo Hagrid apresenta-se como o “Guardião das Chaves e das Terras de Hogwarts” (ROWLING, 2000c:46). Gigantesco, simpático e por vezes desconexo, desfruta da maior confiança de Dumbledore e é protetor incondicional de Harry. Foi ele o responsável por trazê-lo ainda bebê, numa moto voadora, para ser criado pela família Dursley, tios de Harry. Hagrid é guarda-caça de Hogwarts e sua trajetória é a de um personagem de destaque em todos os episódios. Traz consigo um grande segredo de origem e é por isto estigmatizado: “meio gigante”, filho de mãe gigante, “uma das últimas da Grã-Bretanha”, e pai “miudinho” (ROWLING, 2001b:339-340).

☛ Sirius Black é padrinho de Harry e o melhor amigo de Tiago Potter. Personagem atormentado e conflituoso, passou parte da vida na prisão de Azkaban, incriminado injustamente pela morte de treze pessoas numa rua de trouxas; acusado, também de forma

improcedente, de ser aquele que passou a Voldemort as informações que lhe permitiram matar os pais de Harry;

☉ Família Weasley:

✱ Arthur: pai de Rony, funcionário do Ministério da Magia e obcecado por adquirir e compreender os objetos utilizados pelos “trouxas”;

✱ Molly: mãe de Rony, que assume Harry como se este fosse um filho a mais entre os seis que já possui;

✱ Gina: a caçula e única menina da família Weasley. “Suspira” por Harry desde o primeiro encontro, na plataforma 9 $\frac{3}{4}$ da estação King’s Cross, em Londres, quando todos se conhecem e Rony embarca com o amigo bruxo em sua primeira viagem rumo a Hogwarts. Torna-se a namorada de Harry apenas no sexto volume da série, *...o enigma do príncipe*.

221

✱ Fred e Jorge: os gêmeos terríveis, arteiros e inventivos. Peças-chave em muitos momentos da história, eles entram como figuras de apoio em situações cruciais. Depois de terminarem os estudos em Hogwarts, abrem uma bem-sucedida loja que vende grandes invenções para o mundo dos bruxos;

✱ Percy: o filho menos “padrão Weasley” entre os demais; tipo certinho, superorganizado, em busca da “perfeição”. Carreirista e burocrata, aspira ascender “socialmente”, meio a qualquer custo, nos quadros do Ministério da Magia. De monitor em Hogwards transforma-se em assessor dos ministros que cumprem papéis pouco nobres no decorrer dos vários episódios;

✱ Gui e Carlinhos: os filhos mais velhos da família, bruxos formados em Hogwarts e já na ativa, a serviço de uma bruxaria “séria e conseqüente”; membros ativos da Ordem da Fênix;

☉ Professores da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts:

✱ Minerva McGonagall (Transfiguração): braço direito de Dumbledore e diretora da Casa de Grifinória. Professora de “aspecto severo”, “óculos de lentes quadradas” e “cabelos negros presos em um coque” (ROWLING, 2000c:14); na companhia de Dumbledore e Hagrid, completa o trio de proteção a Harry dentro de Hogwarts;

222 ✱ Severo Snape (Poções Mágicas): como profundo conhecedor da Arte das Trevas, Snape cobiça, permanentemente, o cargo de professor de Defesa contra a Arte das Trevas (seu desejo só se realiza no sexto episódio, *...o enigma do príncipe*), disciplina das mais contraditórias, cujos professores estão fadados a lecionar apenas um ano e a serem substituídos por alguma razão drástica ou por uma grande ameaça. Snape carrega do passado um forte rancor em relação a Tiago Potter; conseqüentemente, mantém-se como perseguidor de Harry desde o primeiro dia em Hogwarts, quando seus olhares se cruzaram e o bruxinho sentiu, pela primeira vez, “uma pontada aguda e quente” correr-lhe pela testa. Harry o descreve como “um professor de cabelos negros e oleosos, nariz de gancho e pele macilenta” (ROWLING, 2000c:111-112). Snape configura-se como o personagem mais ambíguo e obscuro de todo o enredo. Sua presença é motivo de permanente tensão entre Harry – que busca e parece encontrar provas contra ele a cada novo episódio – e Dumbledore, que assegura o lugar de Snape em Hogwarts, inclusive como diretor da Casa de Sonserina, reiterando sua confiança. Entretanto, o que todos os leitores sabem, ou se não sabem pelo menos desconfiam, é que Snape continua pertencendo, secretamente, ao grupo de Voldemort – esse mistério só se explicitará no sexto livro da série, *...o enigma do príncipe*,

quando Snape se junta a outros Comensais da Morte (bruxos seguidores de Voldemort), durante uma invasão a Hogwarts, e encerra sua carga de ambigüidade ao tirar a vida de um então combatido Dumbledore. Será que a sigla SS foi atribuída a Severo Snape de forma aleatória, ou ela cabe intencionalmente àquele que se coloca como um dos mais ferrenhos opositores aos “trouxas” e a todos que não tenham um puro sangue bruxo correndo nas veias?

✱ Quirrell (Defesa contra a Arte das Trevas, em ...*a pedra filosofal*): primeiro professor de Harry nessa disciplina. Sua função se reduz a ser “um corpo hospedeiro” para o organismo desvalido de Voldemort, ainda sem forças para sobreviver por sua própria conta;

✱ Gilderoy Lockhart (Defesa contra a Arte das Trevas, em ...*a câmara secreta*): vaidoso, dissimulado, cheio de manhas e artimanhas, adora autopromoção e passa todo o tempo desenvolvendo seu próprio marketing. Será mais um dos professores dessa disciplina que sobrevive a apenas um episódio;

✱ Remo Lupin (Defesa contra a Arte das Trevas, em ...*o prisioneiro de Azkaban*): grande amigo de Tiago Potter e Sirius Black, Lupin compõe o grupo de professores fiéis a Dumbledore. Seu personagem é fundamental no enredo de ...*o prisioneiro de Azkaban* e reaparece, posteriormente, no confronto contra os Comensais da Morte, quando da morte de Dumbledore, em ...*o enigma do príncipe*. Assim como Hagrid, carrega um grande segredo: quando criança foi mordido por um lobisomem e, uma vez por mês, em noite de lua cheia, transforma-se “em um perfeito monstro” capaz de morder pessoas e torná-las, por sua vez, lobisomens (ROWLING, 2000e:284);

✱ Olho-Tonto Moody (Defesa contra a Arte das Trevas, em ...*o cálice de fogo*): figura

estranha e fisicamente assustadora. Após vários acidentes em contendas com bruxos do mal, exibe como seqüelas uma perna artificial e um olho de vidro que gira sem parar, o que, entretanto, não o priva de uma acurada visão. Fiel a Dumbledore, será um dos grandes e importantes guardiões de Harry em vários episódios;

✱ Dolores Umbridge (Defesa contra a Arte das Trevas, em *...a Ordem da Fênix*): entre os professores malvados, Umbridge só perde, talvez, para Snape. Opositora de Dumbledore, ocupa seu lugar temporariamente como diretora/interventora de Hogwarts, após um “golpe de estado” aplicado contra os seguidores da Ordem da Fênix. Aliada dos burocratas do Ministério da Magia e, conseqüentemente, “do mal”, Umbridge persegue Harry e seus amigos todo o tempo em que fica sediada em Hogwarts. Ela submete Harry a penas e castigos terríveis, entre eles, o de imprimir inúmeras vezes, pelo processo de escarificação, uma mesma frase no dorso de sua mão;

224

✱ H. E. F. Slughorn (Poções Mágicas, em *...o enigma do príncipe*): substituto de Snape na disciplina, quando este consegue, enfim, assumir as aulas de Defesa contra as Artes das Trevas. Vaidoso ao extremo, será ele o portador de um segredo fundamental para o esclarecimento de pontos obscuros da vida de Harry;

✱ Flitwick (Feitiços): peça importante no cenário de aprendizado dos jovens bruxos, pois os feitiços tornam-se “armas poderosas” de defesa e ataque nos múltiplos enfrentamentos a que se submetem os heróis;

✱ Sprout (Herbologia): o conhecimento “medicinal” das ervas constitui-se num recurso fundamental para o enfrentamento dos grandes desafios presentes nos vários episódios. Destaca-se, em *...o cálice de fogo*, a utilização da mistura de determinadas substâncias que permitiram a Harry, com a ajuda de um de seus amigos, Neville Longbottom, superar uma

das mais difíceis provas do Torneio Tribruxo e salvar a vida de alguns parceiros submersos no fundo do lago;

* Sibila Trelawney (Adivinhações): uma das personagens mais hilárias da trama, sua função é mesmo adivinhar, na maioria das vezes com um “achismo” de fazer inveja a muito bruxo de plantão. Com ironia, Rowling trata das questões ligadas a apropriações de senso comum da astrologia e outras ciências próximas; entretanto, respeitando o ditado “yo no creo em brujas, pero que las hay, las hay”, a professora de adivinhação será a portadora de uma grande profecia, fatal e fundamental, na trajetória de Harry;

* Binns (História da Magia): um minúsculo professor fantasma, que dá aulas encarapitado em um banco para que os alunos possam enxergá-lo. Ele é responsável por ministrar a disciplina mais “chata” da grade curricular, aquela que todos os alunos fazem apenas por obrigação; sua importância somente será reconhecida num futuro remoto;

225

* Madame Hooch (Quadribol): seu papel é significativo quando a narrativa se centra no jogo mais importante de Hogwarts, o quadribol;

* Madame Pomfrey: responsável pela enfermaria/hospital de Hogwarts;

☉ Família Dursley: tio Valter, tia Petúnia, Duda, tia Guida, parentes maternos, tacanhos e medíocres, lado infernal da vida de Harry; entretanto, a casa dos Dursley responde pelo espaço seguro, quando Harry não está em Hogwarts;

☉ Colegas da escola: Neville Longbottom, Simas Finnigan, Dino Thomas e Cho Chang (uma quase namorada de Harry);

- ☛ Colegas/inimigos: Draco Malfoy, Crabbe e Goyle;
- ☛ Lucio Malfoy: pai de Draco e um dos representantes das famílias de bruxos sangue puro; comensal da morte e seguidor de Voldemort;
- ☛ Fantasmas: Nick Quase Sem Cabeça, Pirraça e Frei Gorducho;
- ☛ Dementadores: seres malignos que sugam a alma, a alegria e a felicidade;
- ☛ Dobby e Winkey: elfos domésticos;
- ☛ Edwiges: coruja mensageira de Harry;

226 ☛ Hogwarts: a escola;

- ☛ As Casas Grifinória, Lufa-lufa, Cornival e Sonserina: símbolo da diversidade e da divisão das turmas dentro da escola de acordo com o perfil e a história de cada aluno;
- ☛ Chapéu Seletor: chapéu mágico, responsável por definir o destino dos jovens recém-chegados a Hogwarts; a partir da avaliação do perfil e da tendência de cada um, os alunos são encaminhados para uma das quatro casas;
- ☛ Varinhas mágicas: objetos fundamentais, sem elas não há bruxos e nem bruxarias;
- ☛ Vassouras: imprescindíveis para o jogo de Quadribol e indispensáveis na vida dos bruxos. Harry ganha sua primeira Nimbus 2000 da professora Minerva, logo que entra para o time da Grifinória; depois o padrinho Sirius Black o presenteia com uma Firebolt último tipo;

☛ Quadribol: o jogo mais importante do mundo dos bruxos. Ao redor dele se articulam grandes disputas entre as Casas e os jogadores; montados em vassouras os jovens bruxos, meninos e meninas, sete de cada lado (artilheiros, batedores, apanhadores), têm que atirar “goles” para marcar gols. Mas o grande final é definido pela figura do “apanhador” (posição ocupada por Harry e também, no passado, por seu pai!), que necessita localizar o “pomo de ouro” – “bola pequenininha, veloz e pouco visível, do tamanho de uma noz, de ouro polido e asinhas de prata” (ROWLING, 2000c:148) – e agarrá-lo para que, finalmente, o jogo possa ser encerrado com uma vantagem de cento e cinqüenta pontos. A destreza no Quadribol permitirá que Harry se safe de situações difíceis e solucione problemas cruciais, como, por exemplo: na ocasião em que localizou, voando, a chave que lhe permitiu abrir uma das portas de acesso à câmara que guardava a pedra filosofal (ROWLING, 2000c:239-240); ou, ainda, quando por meio de um Feitiço Convocatório – “accio firebolt” – conseguiu acionar sua vassoura e voar para driblar um dragão Rabo-Córneo húngaro, na primeira etapa do Torneio Tribuxo, em *...o cálice de fogo* (ROWLING, 2001b:282);

227

☛ Beco Diagonal: lugar mágico, dentro da cidade de Londres, onde bruxos e bruxas encontram tudo de que precisam para sua sobrevivência e para o dia-a-dia em Hogwarts;

☛ Ministério da Magia: símbolo da burocracia e espaço para a proliferação de burocratas.