

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLÍSTICOS



Harry Potter:
O Caminho *Diagon-al* na Demanda da Verdade

Iolanda de Brito e Zôrro

Mestrado em Estudos Anglo-Americanos
Especialidade: Estudos Ingleses

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLÍSTICOS



Harry Potter:
O Caminho *Diagon-al* na Demanda da Verdade

Iolanda de Brito e Zôrro

Mestrado em Estudos Anglo-Americanos
Especialidade: Estudos Ingleses
Dissertação Orientada pela Professora Dr.^a Angélica Varandas

2011

*Aos meus pais que me ensinaram a acreditar em mim e ao meu irmão que consegue
sempre fazer-me rir.*

AGRADECIMENTOS

Todas as pessoas a quem agradeço provaram-me, de uma maneira ou de outra, que a poesia e a literatura estão presentes a cada passo que damos e estão impregnadas no mundo e em nós mesmos.

Tenho de admitir que também eu me sinto como o próprio Harry que, sem o apoio das pessoas que amo e que me amam, jamais teria levado a bom porto esta tarefa a que me propus.

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais e irmão, núcleo fundamental que sempre me apoiou e motivou com uma força e um amor incondicionais e a quem devo tudo o que sou. Agradeço-vos pela vossa coragem inabalável que tanto me inspirou em dias menos limpos.

De seguida, gostaria de agradecer a três professoras de quem sempre me lembrarei: a orientadora da minha dissertação de tese, a Dr.^a Angélica Varandas que, mais que uma professora, provou ser uma verdadeira amiga durante todo o meu percurso académico universitário; a Dr.^a Marijke Boucherie, por demonstrar uma paixão ímpar pela literatura e por ter sido quem me recordou que as palavras têm, de facto, poderes mágicos; e a minha professora de Língua Portuguesa da Escola Secundária Dr. António Carvalho Figueiredo, Etelvina Tavares, por ter sido a primeira a provar-me a força da palavra e por quem nutro um profundo apreço e admiração.

Agradeço ainda à Dr.^a Adelaide Serras que, num ocasional encontro pelos corredores da faculdade, acabou por me ajudar a encontrar o título desta tese e à Dr.^a Lili Cavalheiro pela preciosa ajuda de revisão que me prestou.

A todos os meus amigos, mas especialmente à Carolina Oliveira, à Leila Gato, à Marta Grachat e à Tânia Azevedo, gostaria de dizer que foram vocês que me acompanharam, muitas vezes sem o saberem, quando, também eu, tal como Harry, me vi sozinha ante uma floresta que, várias vezes, me desanimou. Obrigada pela luz dos vossos *Patronus*.

Por fim, e porque esta tese é sobre um amor que ultrapassa as barreiras do visível, não posso deixar de expressar a minha mais profunda gratidão ao Michael Reyes a quem devo grande parte deste trabalho. Agradeço-lhe por me ter voltado a fazer acreditar que a realidade está indubitavelmente impregnada de magia, e por, todos os dias, me ter inundado de um amor que provou ser salvífico.

Pela força das vossas palavras, a todos serei eternamente grata.

RESUMO

Desde o início do século XX que a literatura fantástica tem conhecido um exponencial desenvolvimento. Recentemente, *Harry Potter*, a obra de sete volumes de J. K. Rowling, cativou um vasto número de leitores, tendo sido adaptada ao cinema. Acreditamos que este sucesso se deve ao facto de a literatura fantástica responder a muitas das indagações que inquietam o ser humano, assumindo-se assim como um espaço de reflexão privilegiado sobre o mundo. Neste exercício reflexivo é de particular importância a figura do herói. Defendemos, pois, que, na sua obra mais conhecida, J. K. Rowling demonstra um profundo conhecimento da natureza humana, ao relevar as temáticas do amor, da morte e do sacrifício. Intrinsecamente ligados entre si, o modo como estes temas figuram na obra denota um afastamento da concepção árida e egoísta que a contemporaneidade faz do mundo. A sua centralidade na diegese decorre, em grande parte, da revisitação que a autora faz da cosmovisão de algumas sociedades tradicionais, em particular da medieval.

Palavras-chave: Literatura fantástica, Herói, Magia, J. K. Rowling, *Harry Potter*.

ABSTRACT

Fantastic literature has seen an exponential growth since the beginning of the twentieth century. More recently, the *Harry Potter* series by J. K. Rowling has captivated a large number of readers, having been adapted into film. The success of the books and films is due to fantastic literature's ability to provide many of the answers that trouble human beings. As such, fantasy literature is reflexive, rendering a privileged and unique view of the world to which the role of the hero is of particular interest. In her most renowned work, J. K. Rowling shows a deep knowledge of the human nature by emphasizing the themes of love, death and sacrifice, all of which are intrinsically interconnected in the books. Consequently, it is possible to denote an accentuated departure from more contemporary theories that make of the world an arid and selfish place. The centrality of these themes in the narrative is greatly due to the author's revisitation of the world vision of traditional societies such as the medieval one, more specifically.

Keywords: Fantastic Literature, Hero, Magic, J. K. Rowling, *Harry Potter*.

ÍNDICE

Introdução	11
<u>Capítulo 1. Motivos recorrentes da literatura fantástica</u>	14
1.1. Todorov: o fantástico gótico	14
1.2. Jackson: o outro lado do real	16
1.2.1. O espelho	16
1.2.2. O sonho	21
1.3. Hume: o impulso fantástico	24
1.3.1. O mito como fantasia: a dimensão nostálgica de <i>Harry Potter</i>	28
1.3.2. A literatura de visão: o mundo visionário de <i>Harry Potter</i>	33
1.4. Fowkes: o fantástico como modo auto-suficiente	35
1.5. <i>Fäerie</i> contém muitas coisas: reencontro entre o real e o mágico	38
1.6. O conforto da tradição: o chamamento do passado	40
<u>Capítulo 2. O herói</u>	44
2.1. A reversão dos padrões literários: Frye e Hume	44
2.1.1. Northrop Frye: a evolução diacrónica do herói	44
2.1.2. Kathryn Hume: o herói das sociedades tradicionais	49
2.2. Andrew Blake: <i>Harry Potter</i> como herói retrolucionário	55
2.3. Joseph Campbell: <i>Harry Potter</i> como herói espiritual	58
<u>Capítulo 3. O caminho Diagon-al na Demanda da Verdade</u>	70
3.1. O simbolismo cristão na obra de J. K. Rowling	70
3.2. Os animais dos bestiários	71
3.2.1. O simbolismo do leão no Bestiário	73
3.2.2. O simbolismo da serpente no Bestiário	76
3.3. <i>Harry Potter</i>: a viagem começa	78
3.3.1. <i>Harry Potter and the Philosopher's Stone</i>	79
3.3.1.1. A excepcionalidade de <i>Harry Potter</i>	79
3.3.1.2. O sangue da vida: o unicórnio	82
3.3.1.3. “Erised”: o teste ao carácter do herói	83
3.3.2. <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	85

3.3.2.1. A batalha do basilisco e da fénix	85
3.3.2.2. Harry Potter: o cavaleiro da Casa de Gryffindor?	89
3.3.3. <i>Harry Potter and the Prisoner of Azkaban</i>	91
3.3.3.1. Os Dementors e o <i>Patronus</i>	91
3.3.3.2. Os <i>Animagi</i> e a questão das aparências	95
3.3.4. <i>Harry Potter and the Goblet of Fire</i>	97
3.3.4.1. As três tarefas do herói	99
3.3.4.2. A Missa Negra da violação sacramental	103
3.3.5. <i>Harry Potter and the Order of the Phoenix</i>	106
3.3.5.1. A profecia: o renascer de um novo herói	107
3.3.5.2. O poder do amor	110
3.3.6. <i>Harry Potter and the Half-Blood Prince</i>	112
3.3.6.1. Dumbledore como figura crística	113
3.3.6.2. A <i>via crucis</i> de Dumbledore: o enterro da velha ordem	116
3.3.7. <i>Harry Potter and the Deathly Hallows</i>	117
3.3.7.1. Os Horcruxes e a delapidação da alma	117
3.3.7.2. A lenda dos irmãos Peverell	119
3.3.7.3. Harry Potter: o cavaleiro da Casa de Gryffindor	120
3.3.7.4. A <i>via crucis</i> de Harry Potter: o amor salvífico	121
3.3.7.5. Uma nova era fundada pelo amor	123
 Conclusão	 125
 Anexos	
Figura 1 – o brasão da Escola de Magia e Feitiçaria de Hogwarts.	130
Figura 2 – o leão.	131
Figura 3 – o grifo.	132
Figura 4 – a águia.	133
Figura 5 – A guerra no Céu. S. Miguel combate o dragão das sete cabeças.	134
Figura 6 – o unicórnio.	135
Figura 7 – o dragão e o elefante.	136
Figura 8 – o basilisco e a doninha.	137
Figura 9 – a fénix.	138
Figura 10 – São Jorge e o dragão.	139

Figura 11 – O último julgamento.	140
Figura 12 – o veado.	141
Figura 13 – o rato.	142
Bibliografia	143

LISTA DE ABREVIATURAS

Joanne Kathleen Rowling: J. K. R.

Harry Potter: H. P.

Harry Potter and the Philosopher's Stone: Stone

Harry Potter and the Chamber of Secrets: Chamber

Harry Potter and the Prisoner of Azkaban: Azkaban

Harry Potter and the Goblet of Fire: Goblet

Harry Potter and the Order of the Phoenix: Phoenix

Harry Potter and the Half-Blood Prince: Prince

Harry Potter and the Deathly Hallows: Hallows

“Humans need fantasy to be human. To be the place where the falling angel meets the rising
ape.”

Terry Pratchett, *Hogfather* 422

“(…) the archetypal function of literature in visualizing the world of desire, not as an escape
from “reality,” but as the genuine form of the world that human life tries to imitate.”

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* 184

INTRODUÇÃO

Num mundo que está a passar por uma grave crise de fé e onde, todos os dias, somos confrontados com imagens de miséria e de violência extremas, o ser humano não pode deixar de se sentir abandonado. Adormecido pelo reinado da tecnocracia, o Homem perdeu-se numa floresta de valores, vendo-se desprovido da esperança de ser salvo por algo que o transcende, sucumbindo ante o desespero e o aparente caos da sua existência.

Com o estudo de *H. P.*, teremos a oportunidade de aprofundar o nosso conhecimento em relação a temas que julgamos serem fundamentais para a edificação de um ser mais humano e, conseqüentemente, para a sustentação de um mundo mais compassivo.

Por motivos metodológicos, mas também por características inerentes à obra, considerámos pertinente agrupar os sete volumes de acordo com uma divisão difásica, sendo que o que distingue as duas fases é uma mudança de tom em toda a narrativa.

A primeira compreende todos os volumes entre o primeiro e o quarto, inclusive, por seguirem uma estrutura circular que se traduz no esquema “casa-Hogwarts-casa”. Iniciando-se a narração com o herói na casa dos seus tios e primo, no mundo Muggle, e terminando de igual forma, toda a acção significativa destes volumes decorre no ambiente mágico da Escola de Magia e Feitiçaria de Hogwarts.

O erguer de Lord Voldemort, no quarto volume, dará lugar a uma alteração do padrão a que a escritora havia habituado os leitores. De cariz mais introspectivo, os restantes três volumes mostrarão Harry Potter a aventurar-se para lá do espaço seguro de Hogwarts. O herói embrenhar-se-á cada vez mais profundamente no mundo mágico que lhe irá propor perigos maiores e desafios que vão exigindo exponencialmente mais de si, não só a nível físico, como também, e principalmente, a nível psicológico. A esta abertura do espaço físico corresponde a maturação do espaço mental do herói que tenta, a todo o custo, reunir os fragmentos do seu passado de modo a nele poder encontrar as pistas que o ajudem a definir a sua identidade.

É precisamente sobre o percurso do herói que nos iremos debruçar, defendendo que a sua identidade se encontra intimamente ligada a um forte simbolismo cristão. Ao apelar a passos específicos da Bíblia, ou ao reencenar os capítulos finais da história de Jesus Cristo, Harry instaura-se como o arauto que irá devolver à Terra a mensagem de que o verdadeiro amor, aquele de que tudo abdica e que tudo sacrifica, se estende para além dos limites do tangível.

É ainda um privilégio ter surgido a oportunidade de estudar uma obra que, pelas mais variadas razões, não tem estado na mira da Academia portuguesa, tendo-nos dado especial prazer trilhar um território relativamente virgem onde, muitas vezes, também nós tivemos de fazer escolhas sem qualquer garantia de sucesso. Deste modo, a presente tese divide-se em três partes, ou capítulos:

O primeiro capítulo, e também o mais abrangente, lidará com a contextualização teórica da noção de “fantasia”, por considerarmos que, acima de tudo, a obra se insere nesta categoria literária. Havendo-nos deparado com uma forte inconstância e dissensão por parte da crítica relativamente a esta noção, não é também nosso intento definir um conceito tão complexo quanto este. Realçaremos antes um conjunto de elementos e de princípios base relativamente recorrentes que subjazem à maioria dos textos desta índole. Sempre que possível ou pertinente, tentaremos aliar os estudos teóricos à obra de J. K. R., por pensarmos ser esta aliança uma opção que permitirá ao leitor melhor desfrutar deste trabalho. Neste sentido, relevamos as seguintes obras teóricas: *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov; *Fantasy: The Literature of Subversion*, de Rosemary Jackson; *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, de Kathryn Hume; e *The Fantasy Film*, de Katherine Fowkes. Também J. R. R. Tolkien, pelo lugar incontornável que ocupa no domínio dos estudos do fantástico, provará ser de indispensável utilidade para as considerações finais deste capítulo primeiro.

Apesar de ainda incorporar uma vertente fortemente teórica, o segundo capítulo centrar-se-á na definição de herói, por ser este o principal objecto da nossa análise. Aludiremos, por um lado, ao estudo de Andrew Blake, *The Irresistible Rise of Harry Potter*, onde o autor descreve Harry Potter como um novo tipo de herói, de traços mais contemporâneos, e que considera ser o produto inevitável da década que o viu nascer, nomeadamente o ano de 1997. Por outro lado, mencionaremos também Northrop Frye, em *Anatomy of Criticism: Four Essays*, e Kathryn Hume, na obra acima referida, que parecem atribuir a origem do ressurgimento de alguns heróis a uma tendência que atesta o regresso a modelos literários denominados tradicionais. Poderemos considerar que Harry Potter pertence a este último grupo, sendo que, neste ponto, ambos os críticos vão ao encontro da definição que Joseph Campbell faz do herói em *The Hero with a Thousand Faces*, fundamental entre os estudos dedicados ao tema.

O terceiro e último capítulo pretenderá realçar precisamente esta vertente tradicional do herói Harry Potter, ao longo dos sete volumes, a propósito da qual transcreveremos uma descrição esquematizada do padrão que Lord Raglan elabora da

viagem do herói. Julgamos flagrantes os paralelismos que ele estabelece com a viagem empreendida por Harry Potter. Considerando-o uma figura crística que surge frequentemente associada a elementos da tradição judaico-cristã, para o caracterizar, apoiar-nos-emos nos textos da *Bíblia Sagrada* e nos bestiários, principalmente no Bodley 764.

A este capítulo ligam-se ainda as várias figuras que compõem o anexo. Decidimos incorporá-las nesta tese, visto complementarem, com a sua riqueza iconográfica e simbólica, as ideias que expomos textualmente, permitindo uma maior fruição deste estudo.

J. K. R. apela, pois, aos valores tradicionais do amor, da amizade, da lealdade, da coragem, da misericórdia e da tolerância que, hoje em dia, se encontram diluídos na narrativa do ódio, do egoísmo e da intolerância. Apesar destes valores terem sido mais exaltados por um passado que os honrava, consideramos que J. K. R., ao trazê-los para a contemporaneidade, não pretende sugerir que o passado deva tomar o lugar do presente. É antes nossa opinião que a autora julga ser urgente lançar um olhar para o passado de modo a nele encontrarmos aquele tipo de esperança e de fé, agora perdidas, e que, ao recuperarmos-las, as tragamos para o presente, reinventando-o.

Assim, a escolha de trabalhar esta obra deve-se sobretudo à imensa paixão que sempre nutrimos pela literatura de fantasia e pela capacidade que ela demonstra em reflectir acerca de temas complexos de modo aparentemente simples. Fica sobretudo a dever-se à crença profunda de que a literatura tem um impacto real na vida dos leitores, mostrando-lhes como, na verdade, também eles podem ser os heróis da sua pequena história.

1. Motivos recorrentes da literatura fantástica

“The world turned upside-down (...) It felt as though his feet were glued to the grass, which had now become the ceiling. Below him, the dark, star-spangled heavens stretched endlessly. He felt as though if he tried to move one of his feet, he would fall away from the earth completely.” (J. K. R., *Goblet* 542)

“People, actions, and settings can be integrated in ways that we recognize as signifying or resembling what we consider reality. But literature has always been more than such a representation.” (Hume xi)

Nos estudos dedicados ao fantástico parece surgir como motivo recorrente o elo que esse partilha com o real. É ao inscrever-se numa área disruptiva, subversiva ou, simplesmente, afastada do que é tido como consensual que o fantástico encontra a gênese da sua própria legitimidade.

Ao tentarmos chegar a uma definição de literatura de fantasia, concluímos que as teorias de Tzvetan Todorov, de Rosemary Jackson e de Kathryn Hume, apesar de refletirem acerca de elementos fulcrais para a conceptualização do género, não eram as que mais se adequavam ao estudo de uma obra como *H. P.* por razões que iremos apresentando ao longo deste capítulo, no momento em que abordarmos os estudos dos autores referidos. Assim, e apesar de a extensão que lhe dedicamos ser diminuta, é Katherine Fowkes quem, para nós, mais se aproxima da concepção de fantástico presente em *H. P.*, como veremos.

1.1. Todorov: o fantástico gótico

Embora Louis Vax, em *A arte e a literatura fantásticas*, tenha exposto um elenco de elementos recorrentes do género, é Todorov o pioneiro na exploração da importância que esses assumem na dinâmica textual. Procedendo a uma análise estrutural de textos góticos, o autor identifica, nos seus componentes textuais, formais e temáticos, a presença de uma hesitação de base emocional. Esta hesitação é facilitada pela identificação que ocorre entre leitor e personagem, o que permite ao primeiro experimentar e sentir como verdadeiros os acontecimentos e emoções narrados no texto.¹ A hesitação surge e existe, pois, num espaço

¹“(…) o narrador representado convém ao fantástico porque facilita a necessária identificação do leitor com as personagens. O discurso desse narrador tem um estatuto ambíguo (...): pertencendo ao narrador, o discurso está aquém da prova da verdade; pertencendo à personagem, deve submeter-se a essa prova” (Todorov 78).

intersticial, experimentado, em simultâneo, pelas personagens e pelo leitor que se vêm incapazes de atribuir uma origem precisa aos acontecimentos narrados. Dada a insustentabilidade da sua natureza oscilante, o espaço do efeito fantástico é rapidamente abandonado e dá lugar ao maravilhoso, se a causa do acontecimento narrado for sobrenatural, ou do estranho (*unheimlich*),² se a causa for natural. Contudo, para que haja hesitação, é necessário que a acção esteja enquadrada num fundo mimético no qual o leitor possa reconhecer um conjunto de realidades convencionais e onde tudo o que esteja fora da esfera do real possa surgir como disruptivo, instaurando assim uma ambiguidade quanto à sua origem.

Em *H. P.* não se sente esta hesitação, pois, logo desde o início, são-nos estipuladas as regras que regulamentam a relação entre os mundos Muggle e mágico, dois mundos paralelos, cada um governado por leis próprias, separados pela magia. Na obra de J. K. R., o sobrenatural não surge como disruptivo dentro do mundo dos feiticeiros, mas como normal e esperado, já que perfeitamente enquadrado num contexto mágico. Este mundo mágico encontra-se suficientemente afastado do nosso universo de referência, de modo a manter a sua coerência, e suficientemente perto do mesmo, de modo a que o leitor nele possa rever alguns aspectos do seu mundo e assim identificar-se e aprender com a obra. Não obstante, quando os dois mundos se imiscuem, o resultado é o perigo e a ameaça do equilíbrio que os sustenta: “The arrival of Dementors in Little Whinging seemed to have breached the great, invisible wall that divided the relentlessly non-magical world of Privet Drive and the world beyond. Harry’s two lives had somehow become fused and everything had been turned upside-down (...)” (J. K. R., *Phoenix* 39). A relação entre o mundo Muggle e o da magia é, deste modo, explicada, sugerindo-se que devemos aceitar as particularidades de ambos e reconhecer a sua validade, pelo que, em *H. P.*, a questão do mimetismo não se coloca, nem a teoria de Todorov é, neste caso, a mais adequada por se referir, sobretudo, ao gótico.

Assim, apesar de os mundos Muggle e mágico serem distintos e legítimos na sua individualidade, existem semelhanças entre ambos que nos levam a entendê-los e relacioná-los de acordo com as convenções do mundo da experiência do leitor. Tal relação é

² Para Todorov, a principal característica do maravilhoso é o predomínio do sobrenatural e a admissão de novas leis da natureza que expliquem os fenómenos narrados. Já o estranho (*unheimlich*), define Todorov, é a explicação natural de acontecimentos que “(...) se revelam incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, insólitos (...)” (45). Consideramos propositado referir Freud que, no ensaio “The ‘Uncanny’ ”, define “estranho” da seguinte forma: “(...) linguistic usage has extended *das Heimliche* [‘homely’] into its opposite, *das Unheimliche*; for this uncanny is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression” (363-64).

impreterível, pois ao Homem, sub-criador de narrativas,³ só é possível derivar um texto a partir do único repositório a que tem acesso, o seu próprio universo de referência, como Tolkien defende e como veremos, mais adiante, neste capítulo. Quando tal não é feito com mestria e quando esse elo é demasiado obscuro, a narrativa corre o risco de se tornar incoerente, opaca, e os seus elementos irreconhecíveis.

1.2. Jackson: o outro lado do real

De igual modo, Rosemary Jackson reconhece a importância do elo que deve interligar literatura e realidade, fundamentando que, em obras fantásticas, este vínculo assume uma configuração marcadamente subversiva. De seguida, veremos como o espelho e o sonho são elementos relativamente recorrentes em obras literárias de fantasia e como ambos propiciam o contacto entre dois mundos. Por meio destes objectos, o natural e o sobrenatural tornam-se, momentaneamente contínuos e a passagem do primeiro mundo para o segundo encontra-se, deste modo, facilitada. Em *H. P.* reconhecemos-lhes ainda um outro significado, já que ambos se assumem também como espaços de reflexão e de descoberta identitária importantes para a maturação do herói.

1.2.1. O espelho

Jackson atribui fulcral importância ao vínculo que a literatura fantástica partilha com a realidade, considerando que ambas se relacionam subversivamente e tendem para um estado que a autora define como “entrópico”⁴ que tende para a não-significação,⁵ fazendo equivaler o espaço da hesitação todoroviana ao da *paraxis*, termo que vai pedir emprestado à óptica: “This paraxial area could be taken to represent the spectral region of the fantastic, whose imaginary world is neither entirely ‘real’ (object) nor entirely ‘unreal’ (image), but is located somewhere indeterminately between the two” (19). É nesta área híbrida que o fantástico demonstra a sua potencialidade revolucionária e paradoxal pois, tal como para Todorov, a desconstrução e ataque às instâncias que compõem a realidade assumem-se

³ Cf. Tolkien, “Fairy” 109-161.

⁴ Citando Thomas Pynchon, Jackson define entropia da seguinte forma: “(...) the impossibility of effective resistance, for all struggle is finally resolved in that undifferentiation, that ‘tonic of darkness and the final absence of all motion’ ” (Jackson 167).

⁵ “(...) the quest for signification amidst a chaos of signs (...)” (Jackson 170).

como um dos seus princípios base. Ao representar na literatura o socialmente reprimido e desviante,⁶ o fantástico (e, mais concretamente, o gótico) filtra os instintos e desejos recalçados do ser humano. Deste modo, torna-os aceitáveis, permitindo o seu debate dentro de um universo de ficção que não ameaça, directamente, a continuidade do real.⁷ No séc. XX, Jackson reconhece duas correntes opostas no fantástico: a primeira, tratada rápida e, na nossa opinião, insuficientemente, continua a tradição dos contos-de-fadas na qual se inserem autores como J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis; a segunda, centrada na temática da alteridade, tem como expoente máximo Franz Kafka. Quando inserido na segunda tendência, o fantástico encaminha-se para um vácuo e para um caos injustificado onde a transformação ocorre indiscriminadamente e o centro de personalidade das personagens não só está perdido como, acima de tudo, irrecuperável. Aqui, a passagem do humano para o inumano não ocorre via um sobrenaturalismo pré-freudiano ou por meio de fenómenos psíquicos como o papel determinante da psicanálise poderia fazer antever; trata-se de uma mutação sem causa e sem significado que se encaminha para um estado entrópico. Por exemplo, em *Alice in Wonderland* (1865) e em *Through the Looking-Glass* (1872), ambos de Lewis Carroll, é-nos apresentado um mundo onde a subversão do real ocorre via um caos

⁶ Jackson analisa o modo como o gótico recorre ao fantástico durante o vitorianismo e o séc. XX. Desde a sua génese literária que o gótico se afirmou como estilo de reacção no apelo que faz à ordem social aristocrática e ao modelo literário do Romance (“romance”, em Inglês) cultivado na Idade Média. A imagética gótica, profícua em motivos sobrenaturais, contraria assim a tendência “realista” do romance (“novel”, em Inglês) que surge a partir da primeira metade do séc. XVIII (cf. Reis, Carlos e Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de Narratologia*). O romance, por sua vez, associa-se à classe social que conheceu um franco crescimento com a Revolução Industrial, a burguesia. Esta apoiava uma forma literária “realista”, considerando que apenas dentro dos parâmetros miméticos poderia a ficção provar ser útil e um instrumento de aperfeiçoamento moral.

Fundamentalmente subversivo, o gótico revela, nas suas temáticas, as convulsões sociais que se fizeram sentir durante o séc. XVIII. Os temas da transformação e do desmembramento presentes em obras como *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1831), de Mary Shelley, revelam a crise identitária sentida nas décadas que se seguiram à Revolução Industrial, em Inglaterra. Perde-se a noção de um significado holístico da vida humana e a demanda pelo desejo do mesmo resulta na criação grotesca, na deformação do ser humano que busca por algo que está para além de si mesmo. O desejo de reunião com um centro de personalidade perdido é canalizado para o que Jackson designa de “mito” literário da alteridade. A temática do dualismo, i.e., da constatação da duplicidade inerente à condição humana é explorada em ficções do séc. XIX como *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, ou ainda *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de R. L. Stevenson. Tal como *Frankenstein* havia destronado uma visão holística do ser humano ao revelar que a fonte da alteridade reside dentro de cada um de nós, também as ficções vitorianas tardias mencionadas se revelaram subversivas ao evidenciar o que, então, era considerado tabu. Nas figuras criminosas e ostensivamente sexuais de Mr. Hyde e Dorian Gray podemos reconhecer um ataque ao rígido código moral vitoriano e aos valores de decência defendidos pela burguesia. Assim, é de esperar que as personagens que se movem nesta sociedade sejam caracterizadas como, parafraseando Jackson, negras, loucas, primitivas, criminosas, que experienciam privações sociais, desviantes, perversas e, quando sexualmente assertivas, femininas (121).

⁷ Aproximamo-nos, aqui, da noção freudiana de arte como compensação. Freud diz-nos em “Wish-Fulfilment”: “A strong experience in the present awakens in the creative writer a memory of an earlier experience (...) from which there now proceeds a wish which finds its fulfilment in the creative work” (568).

semiótico – entre outros processos – que impele Alice a enfrentar a perda do seu centro identitário e de mudanças físicas o que, possivelmente, a ajudará a derivar um significado numa realidade, aparentemente, sem sentido.

Deste modo, o espelho⁸ de Alice vem demonstrar como ele próprio constitui um objecto importante para a revelação de uma alteridade latente, ilustrando as dimensões subversiva e identitária de que falávamos. Talvez por reflectir e reconstituir o Outro que é, simultaneamente, o Eu, num espaço intermédio entre ambos, o espelho é aceite como um meio de passagem entre dois mundos. Para lá do espelho ergue-se um mundo outro que, segundo Foucault, apresenta o avesso ou o aperfeiçoamento da sociedade conhecida e não tem senão lugar no espaço da “(...) analogia directa ou invertida” (246). Assim, é desta analogia que o espelho estabelece com o mundo real que as portas para o espaço heterotópico se abrem:

O espelho, afinal, é uma utopia, porque é um lugar sem lugar. No espelho vejo-me onde não estou, num espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, estou aí onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo a minha própria visibilidade, que me permite olhar-me aí onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente e onde tem uma espécie de efeito de retorno sobre o lugar que ocupo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou, porque me vejo ali (...) do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, volto a mim e recomeço a lançar os olhos para mim próprio e a reconstituir-me aí onde não estou; o espelho (...) devolve esse lugar que ocupo no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que o rodeia e absolutamente irreal, porque é obrigado, para ser percebido, a passar por esse ponto virtual que está «lá». (Foucault 246-47)

O espelho representa um espaço identitário descentralizado onde o Eu se projecta num lugar que lhe é periférico para que, a partir daí, se possa analisar e reconstruir. Em *H. P.*, vemos o espelho a desempenhar exactamente esta função quando Draco se vê obrigado a confrontar as consequências das suas escolhas (J. K. R., *Prince* 488). Mais que reflectir, o espelho revela e devolve o olhar do Eu a si mesmo, à sua origem. Deste modo, a entrada de Harry nos mundos da memória, recriados pela superfície espelhada do *Pensieve* e do

⁸ A sua génese é *speculum* que veio dar origem a palavras como “especulação”. Dada a sua natureza reflectora, o espelho desempenha um papel determinante em actos reflexivos, pelo que surge como motivo recorrente em quaisquer actividades da ordem do auto-conhecimento (Chevalier, “miroir” 220). Jackson parece concordar com esta interpretação: “A mirror produces distance. It establishes a different space, where our notions of self undergo radical change” (87).

espelho de *Erised*⁹ – e pelas páginas do diário de Riddle – representa o dissolver da integridade do Eu que, perdendo a sua fisicalidade, se torna invisível, i.e., não-significativo.¹⁰ Estes artefactos representam portais de acesso a uma velha ordem que Harry primeiro tem de compreender para então, depois, a poder combater. Cabe-lhe, de seguida, escolher entre continuá-la ou diferenciá-la, inaugurando uma nova ordem. É com a ajuda de objectos relacionados com a memória como o *Pensieve* ou o espelho de *Erised* que o herói vai descobrir e interpretar as pistas que lhe permitirão reconstituir o seu passado. Só após ter completado esta fase com sucesso poderá o herói agir no presente e lançar as sementes que instaurarão um novo futuro, sendo o passado ele próprio uma espécie de narrativa identitária que se constrói a partir das memórias de cada um. Killinger, em *The Life, Death, and Resurrection of Harry Potter*, parece concordar connosco, neste ponto: “(...) only by knowing the past may one comprehend the rest of his or her experience” (94).

O espelho, por representar um mundo outro, pode ainda actuar enquanto metáfora para a concepção do fantástico como literatura de desejo.¹¹ Também Jackson centra a sua teoria de orientação marxista na subversão e no desejo, reconhecendo no fantástico o poder de representar, através da literatura, os desejos do Homem que foram reprimidos pela sociedade e banidos para um espaço vazio. Este alberga tudo o que a um determinado momento foi e é considerado tabu¹² e que, ao ser exposto no ambiente seguro da ficção, não compromete a continuidade da ordem social, senão *a posteriori*:

⁹ Cf. o espelho de Galadriel em *The Lord of the Rings – The Fellowship of the Ring*, de J. R. R. Tolkien: “Many things I can command the Mirror to reveal (...) and to some I can show what they desire to see. But the Mirror will also show things unbidden, and those are often stranger and more profitable than things which we wish to behold. What you will see, if you leave the Mirror free to work, I cannot tell. For it shows many things that were, and things that are, and things that yet may be” (377).

¹⁰ “(...) the window was widening, he felt his body leave his bed and he was pitched headfirst through the opening in the page, into a whirl of colour and shadow. (...) and he, Harry, was little more than a phantom, completely invisible to the people of fifty years ago” (J. K. R., *Chamber* 180-81).

¹¹ “The magic of Faërie is not an end in itself, its virtue is in its operations: among these are the satisfaction of certain primordial human desires. One of these desires is to survey the depths of space and time. Another is (...) to hold communion with other living things” (Tolkien, “Fairy” 116) e “Fairy-stories were plainly not primarily concerned with possibility, but with desirability” (Tolkien, “Fairy” 134).

¹² “*Tabou, c’est précisément cette condition des objets, des actions ou des personnes isolées ou interdites, à cause du danger que comporte leur contact... Tout ce qui est sacré, prohibé, interdit, incestueux, de mauvais augure, dangereux...* Les tabous peuvent être provisoires ou permanents; puissance à la fois attirante et repoussante, que tient de l’ambivalence et de l’insolite. Par sa séparation et par son isolement du reste des choses, le tabou prend une valeur supplémentaire mystérieuse, comme si *autre chose* ou *quelqu’un* l’habitait sous ses apparences” (Chevalier, “tabou” 255). No trecho enfatizado, Chavalier cita Eliade, Mircea, *Traité d’histoire des religions*, Paris, 1949.

(...) fantasy characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraints: it is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss. (...) fantastic literature points to or suggests the basis upon which cultural order rests, for it opens up, for a brief moment, on to disorder, on to illegality, on to that which lies outside the law, that which is outside dominant value systems. The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made 'absent'. (Jackson 3, 4)

Também Lucie Armitt, na linha de Jackson, se revê no pressuposto transgressivo do fantástico. Influenciada pelos estudos de Freud acerca da relação entre o inconsciente e os sonhos, a autora tende a associar a potencialidade transgressora do fantástico à manifestação de medos fantasmáticos prejudiciais ao ser humano: “(...) literary fantasy offers a shape for those fears and possibilities that cannot be captured in any other way” (33).¹³

Em *H. P.*, podemos ver a transgressão ser exemplificada pela cavidade bucal dos Dementors que vem despertar um dos medos arquetípicos da cultura ocidental na alusão que faz ao canibalismo.¹⁴ No terceiro capítulo, estudaremos com maior detalhe estas criaturas associadas à depressão e à prisão mental.

Deste modo, a ameaça às infraestruturas do social também tem lugar na literatura fantástica que, subversivamente, lança as bases para a dissolução da ordem vigente. É ainda na literatura fantástica que se estimula o desbravar de novos caminhos e que se incentiva o renascer de uma estrutura social distinta da anterior, fruto de uma consciencialização para a necessidade de mudança. Como tal, apesar de reconhecermos a importância que a teoria de Jackson representa para os estudos feitos dentro da área da literatura fantástica, não tomaremos a sua proposta como base orientadora desta tese: consideramos não só que *H. P.* partilha mais traços com o que identificámos ser a primeira corrente do fantástico, a dos contos-de-fadas, como também que esta vertente subversiva, de resto parcamente explorada na obra de J. K. R., não comporta a conotação marxista que a teoria de Jackson deixa antever. Com efeito, veremos como *H. P.* não só não pode ser isolado do contexto político que lhe deu origem, como também é subversivo ao apelar à dissolução do poder vigente e ao incentivar o renascer de uma estrutura social nova; contudo, estamos em crer que este não é o principal tema dos livros como, aliás, vem comprovar o último capítulo desta tese.

¹³ Cf. Freud, “Creative-Writers” 129-141.

¹⁴ Gn. 9:4.

1.2.2. O sonho

À semelhança do espelho, também o sonho se encontra inevitavelmente associado ao mundo real. Armitage relaciona ambos ao considerar o espelho uma porta de acesso ao mundo do sonho: “(...) the mirror maps out the world of dream, aspects of which we frame through our conscious minds, (...) others of which lie beyond our control” (38). Aqui, o sonho assume ainda uma outra interpretação, equivalendo ao mundo da imaginação. Também Tolkien faz esta associação no seu ensaio “On Fairy-Stories” embora, para o autor, o mecanismo do sonho¹⁵ seja um processo criativo que ameaça a coerência do mundo ficcional a que deu origem.

Para Tolkien, existem dois mundos: o mundo real que o autor chama de mundo primário, criado por Deus, e o mundo ficcional que o autor chama de mundo secundário, criado por um autor que é sempre um sub-criador, necessariamente. Este deriva os motivos do mundo secundário do mundo primário, sendo que, segundo Tolkien, a ficção cumpre um dos seus propósitos quando consegue afastar-se do mundo real e adquirir uma existência e coesão próprias. Tolkien designa este efeito mediante o qual as palavras ganham existência fora das páginas do livro e impregnam a vida do leitor de intensidade e sentido de “literary belief”.¹⁶

O sonho enquanto mundo secundário, ao instaurar-se como sub-narrativa do real, mantém com ele um elo de dependência, assim se reduzindo a uma cópia derivativa do mundo primário. Ao invés de fundador, o sonho deve ser instrumental, sendo que é esta a função que encontramos em *H. P.* A obra realça, assim, a crescente sinergia entre o herói e o seu adversário: é através do sonho que ambos têm conhecimento dos planos e pensamentos um do outro.¹⁷ Esta é uma relação que, de resto, acabará por conduzi-los ao momento do confronto final.

¹⁵ Nossa tradução de “machinery of Dream” (Tolkien, “Fairy” 116).

¹⁶ “That state of mind [*literary belief*] has been called ‘willing suspension of disbelief’. (...) What really happens is that the story-maker proves a successful ‘sub-creator’. He makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is ‘true’: it accords with the laws of that world. You therefore believe it, while you are, as it were, inside. The moment disbelief arises, the spell is broken; the magic, or rather art, has failed. You are then out in the Primary World again, looking at the little abortive Secondary World from outside” (Tolkien, “Fairy” 132).

¹⁷ Apesar de, na obra de J. K. R., nunca chegar a ser reconhecida uma presença divina ou desta jamais ser mencionada, queremos relembrar, neste ponto, as visões oníricas medievais (cf. Heatt, 1967 para uma exposição do papel da narrativa do sonho na literatura medieval) em que o sonho actuava enquanto manifestação dos designios de uma entidade superior: “Dream poems offer them [Medieval poets] a chance to open the veiled eye of the flesh to clearer vision of the absolute” (Hume 128). Cabia, portanto, ao intérprete

Em *H. P.*, é apenas pontualmente, quando o herói se encontra isolado ou a dormir, que lhe é permitido explorar a mente do seu inimigo. Harry entra, portanto, num estado liminal onde a sua identidade se funde com a de Voldemort, compartilhando dos seus pensamentos. Aquele adquire, desta forma, uma visão mais abrangente dos acontecimentos que provarão revelar-se determinantes para a acção da obra. É dos sonhos que advém grande parte do poder actuante do herói, pelo que estes, apesar de comportarem uma componente premonitória, não subjugam a narrativa à força inexorável do destino, agindo muitas vezes como catalisadores da acção, sendo que cabe sempre ao herói escolher ou não actuar. São eles o ponto de partida do caminho que o herói escolhe empreender em busca da sua identidade, já que o tempo do sonho é o tempo presente e também o do perigo. É ao partilhar, ainda que momentaneamente, a mente com Voldemort que Harry tem conhecimento das intenções daquele, o que quase sempre o conduz a situações que põem a sua vida em risco.

Por se situar num espaço diferente do real ao mesmo tempo que dele depende, o sonho pode surgir na obra como elemento metaliterário que vem reflectir acerca da própria natureza da literatura enquanto mundo mais rico que a realidade. Protagonista e leitor são deslocados para um plano superior ao da narrativa principal que observam a partir de uma perspectiva relativamente despersonalizada e, portanto, crítica: “(...) dreams almost work as a palimpsest to the main narrative, shadowing but also commenting on what happens on the surface” (Armitt 39). Se o sonho simbolizar os mundos de ficção, sobrepô-lo ao real torna-se perigoso, já que sair do plano do real para viver no do sonho ou fazer equivaler ambos significa trocar a realidade pela aparência de realidade, significa estar constantemente insatisfeito com o real e, por conseguinte, ser incapaz de nele encontrar felicidade: “Truth, knowledge, and the important values of real relationships and authentic living are worth fighting for and being passionate about; appearances and deceptions, inauthentic

descodificar os símbolos crípticos do sonho, passando por uma espécie de experiência mística que Lucie Armitt, citando Kathryn Lynch, divide em três fases: separação, limite e agregação (Armitt 30). Estas vêm alterar a percepção que o intérprete tem do real e da sua missão, tornando-o clarividente. Neste plano de acesso restrito, o protagonista assume o dever de mediar a relação entre o terreno e o celeste.

Queremos ainda ressaltar que, tal como Andrew Blake reconhece, a representação ritual do divino não está presente em *H. P.* É certo que existe a celebração de determinadas festividades como o Natal ou o Halloween e, apesar de as pessoas terem alma, não existe nenhum poder divino que as proteja: “People have ‘souls’ (...) but there is no identified superhuman power to guard them. Harry Potter isn’t anti-Christian – the faith just isn’t there” (Blake 96). No entanto, discordamos da última afirmação de Blake, visto acreditarmos que, apesar de a fé cristã não se encontrar explicitamente representada nas obras, ela está lá, de forma implícita. Na verdade, podemos considerar cristã o tipo de fé veiculada em *H. P.* – a fé que, todos os dias, devemos depositar não só em nós mesmos e nos outros, como também na capacidade que o ser humano tem para o amor, o altruísmo, a bondade e a coragem.

relationships, and merely simulated living are not” (Baggett 102). Este estado de constante insatisfação tem levado muitas pessoas a almejar por algo que não é real, o que prova ser bastante perigoso, como, aliás, nos é lembrado em *Phoenix*.¹⁸

Tal como o sonho pode sugerir um mundo de possibilidades enganadoras em detrimento de um mundo de experiências concretas, relembramos que o mesmo acontece com o espelho de *Erişed*: “Men have wasted away before it [the mirror] (...) not knowing if what it shows is real or even possible. (...) It does not do to dwell on dreams and forget to live, remember that” (J. K. R., *Stone* 157). A gênese da concepção da superfície espelhada como simulacro do real, segundo Arthur Danto, radica no mito de Narciso que, tomando a imagem que vê reflectida na água – espelho natural – por verdade, se precipita para a morte (9). É esta aniquilação física e também metafórica do indivíduo que paira sobre *H. P.* como advertência ominosa para os perigos que decorrem da correspondência unívoca entre o que é sonho e o que é real.

Por um lado, o sonho pode surgir, na obra, como elemento estruturante a reflectir acerca da função da literatura enquanto criadora de universos escapistas mais consoladores que o real. De acordo com esta perspectiva, a literatura tem, de facto, um impacto sobre o real ao criar mundos que demonstram ser capazes de responder, mais cabalmente, às necessidades e desejos fundamentais do ser humano.¹⁹ Por outro lado, o sonho serve de alerta para os perigos resultantes da sobreposição dos mundos ficcional e real, demonstrando que a literatura deve ser tomada como um conjunto de signos e, portanto, abstracções sem existência palpável no mundo do leitor. Quando falhamos em percebê-lo, o real tende a tornar-se insatisfatório, injusto e angustiante, a partir do qual o ser humano não poderá jamais derivar qualquer tipo de conhecimento válido:

If it is possible for us to mistake the images in the Mirror for the way things really are – or at least be tempted to dwell on these images of our fulfilled desires as a substitute for reality – then aren’t we in danger of confusing appearance for reality and thus failing to gain knowledge? (Baggett 95)

Pode dizer-se que, à medida que o herói vai evoluindo, este acaba por se tornar mais cauteloso, apercebendo-se, finalmente, do perigo iminente que advém da sobreposição de ambas as dimensões e compreendendo que os sonhos não são senão uma sombra da substância que impregna o mundo real: “(...) they [visions] have become blurred, shifting

¹⁸ Cf. nota 152 do capítulo terceiro desta tese.

¹⁹ Cf. Tolkien, “Fairy” 145-154.

as though they were moving in and out of focus. Harry was just able to make out the indistinct features of an object that looked like a skull, and something like a mountain that was more shadow than substance” (J. K. R., *Hallows* 354).

Apesar de nos lembrarmos da teoria platónica dos dois mundos, o que *H. P.* nos ensina, por meio do espelho e do sonho, ambos objectos relacionados com o campo da ilusão, do engano e da aparência, é que o verdadeiro conhecimento tem necessariamente de aliar-se à realidade, de algum modo, caso contrário arrisca a tornar-se oco, um mero simulacro. A literatura deve, portanto, ser encarada como uma espécie de sonho ou de espelho que, ainda que não substitua uma existência real, tem impacto na vida de cada um e, desse ponto de vista, acaba por adquirir uma realidade e um poder que transcende a página impressa: “ ‘Is this real? Or has this been happening inside my head?’ (...) ‘Of course it is happening inside your head, Harry, but why on earth should that mean that it is not real?’ ” (J. K. R., *Hallows* 579).

1.3. Hume: o impulso fantástico

A ideia de que a literatura é, antes de mais, um conjunto de signos será retomada por Hume. A autora, ao invés de considerar que o fantástico é constituído por elementos recorrentes que lhe são exclusivos, encara-o mais como uma orientação que preside a toda a literatura. Deste modo, o fantástico torna-se parte integrante do ser humano, o arquitecto de narrativas. Assim, Hume faz uma interpretação inclusiva do fantástico, ou seja, ela vê a literatura como uma fantasia, um conjunto de signos e, portanto, abstracções que apresentam uma diferença inevitável relativamente ao que quer que constitua a realidade.²⁰

Pensamos que, porque o próprio acto discursivo humano é uma fantasia e porque a literatura alude, *a priori*, a um universo de conceptualizações que apresentam um necessário afastamento qualitativo do mundo real, ela significa-se apenas a si própria e qualquer relação fundamental que possa partilhar com o mundo tangível é mera aparência. A literatura surge, assim, como um universo à parte, fechado sobre os limites impostos pelos seus signos: “Literature, like mathematics, is a language, and a language in itself represents

²⁰ Hume define fantasia nos seguintes termos: “(...) the deliberate departure from the limits of what is usually accepted as real and normal” (xii). Ainda para Hume, e para que percebamos a que é que a fantasia se opõe, o romance realista é definido do seguinte modo: “(...) it [data] may be an unedited slice of life, from which we can draw conclusions (...) the novel is a social experiment (...)” (37)

no truth, though it may provide the means for expressing any number of them” (Frye, *Anatomy* 354).

Antes de mais, parece-nos pertinente definir, ainda que de modo breve, “real”. Reconhecemos tratar-se de um conceito bastante complexo e de incontáveis ramificações; porém, aqui, seguiremos a definição de Kathryn Hume pelo seu carácter generalista. Para Hume, o real engloba um conjunto de elementos do mundo tangível que são universalmente reconhecidos, consensualmente aceites e que se opõem ao que a autora designa por impulso fantástico da literatura: “*Fantasy is any departure from consensus reality, an impulse native to literature and manifested in innumerable variations (...) It includes transgressions of what one generally takes to be physical facts (...)*” (21).²¹

A relação entre literatura e realidade foi tratada por filósofos como Platão e Aristóteles, aos quais Hume recua para demonstrar que a crítica literária, desde então, não tem conseguido ultrapassar a interpretação mimética que aqueles lhe haviam imprimido. Como resultado, criou-se um nicho específico para o fantástico dado o seu carácter fundamentalmente não mimético, o que levou autores como Todorov, Jackson e Fowkes, como veremos, a atribuir-lhe uma certa exclusividade:

The recent theorists assume, along with Plato and Aristotle, that the essential impulse behind literature is mimetic, and that fantasy is therefore a separable, peripheral phenomenon. Viewing fantasy as separable and secondary has led these critics to try to create *exclusive* definitions. (Hume 8)²²

Embora tanto Platão como Aristóteles encarem a arte – e a literatura, em particular – como derivativa, secundando os seus motivos na experiência do real, ambos diferem no que diz respeito à qualidade desta relação.

Para Platão, a literatura seria como um mundo de sombras, cópia imperfeita que se funda na inconstância da emoção e que capta uma realidade, também ela, instável, mutável e, inevitavelmente, finita. Aquela afirma-se assim como um reflexo de um reflexo e, consequentemente, como obstáculo à apreensão do verdadeiro saber que reside no plano das ideias inteligíveis:

²¹ Ênfase no original.

²² Ênfase no original.

Em primeiro lugar, olharia mais facilmente para as sombras, depois disso, para as imagens dos homens e dos outros objectos, reflectidos na água, e, por último, para os próprios objectos (...) comparando o mundo visível através dos olhos à caverna da prisão, e a luz da fogueira que lá existia à força do Sol. Quanto à subida ao mundo superior e à visão do que lá se encontra, se a tomares como a ascensão da alma ao mundo inteligível, não iludirás a minha expectativa, já que é teu desejo conhecê-la. (Platão 317, 319)

Falamos, pois, num mundo supra-humano e eterno, acessível através do exercício da razão e de um gradual afastamento da mutabilidade e falibilidade do real, a partir do qual é impossível derivar qualquer tipo de conhecimento autêntico.

Já para Aristóteles, a mimese, ao invés de prejudicial, vem reiterar a potencialidade da literatura ao opor-se à crueza e factualidade da História.²³ A literatura é colocada num patamar superior ao do real por estar investida com o poder da verosimilhança, i.e., por conseguir atribuir a aparência de verdade ao impossível e, caso assim o deseje, por conseguir tornar o real obsoleto:

(...) não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (...) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. (Aristóteles 115)

A potencialidade da literatura para a verosimilhança e universalidade é, igualmente, reconhecida por Tolkien que vê nela o poder de recuperar²⁴ uma visão perdida do mundo, permitindo ao leitor escapar²⁵ da quotidianidade e sofrimento do real. Só assim poderá

²³ Posteriormente, o pós-modernismo veio questionar a função da História enquanto narrativa da verdade. O que se defende é que a percepção que o ser humano faz da História e, por conseguinte, da sua memória colectiva resulta directamente do acto de inscrever o real do momento presente numa dimensão discursiva que se apresenta como um constructo infalivelmente diferente do real. Cf. Hutcheon, 1991 e Pereira, 2007, dois estudos absolutamente incontornáveis das temáticas do pós-modernismo.

²⁴ “(...) we need recovery. We should look at green again, and be startled anew (but not blinded) by blue and yellow and red. We should meet the centaur and the dragon, and then perhaps suddenly behold, like the ancient shepherds, sheep, and dogs, and horses – and wolves. This recovery fairy-stories help us to make. In that sense only a taste for them may make us, or keep us, childish” (Tolkien, “Fairy” 146).

²⁵ “There are other things more grim and terrible to fly from than the noise, stench, ruthlessness, and extravagance of the internal-combustion engine. There are hunger, thirst, poverty, pain, sorrow, injustice, death. (...) there are ancient limitations from which fairy-stories offer a sort of escape, and old ambitions and desires (touching the very roots of fantasy) to which they offer a kind of satisfaction and consolation” (Tolkien, “Fairy” 151).

aquele experimentar como reais a esperança, a eucatástrofe e a consolação que o esperam nesses outros mundos ficcionais:

The consolation of fairy-stories, the joy of the happy ending: or more correctly of the good catastrophe, the sudden joyous 'turn' (...) is a sudden and miraculous grace: never to be counted on to recur. It does not deny the existence of *dyscatastrophe*, of sorrow and failure: the possibility of these is necessary to the joy of deliverance; it denies (in the face of much evidence, if you will) universal final defeat and in so far is *evangelium*, giving a fleeting glimpse of Joy, Joy beyond the walls of the world, poignant as grief. (Tolkien, "Fairy" 153)

A glória da eucatástrofe é assegurada pela história do sacrifício e Ressurreição de Cristo que redundam na certeza de que o Bem triunfará sempre sobre o Mal. Esta certeza permanece uma das áreas de conforto prometidas pelos contos-de-fadas a instituir-se como alternativa à proliferação de imagens de morte de um mundo pós-industrial que se tornou absurdamente mecânico e tecnocrático. *H. P.* vai ao encontro do anelo do ser humano por algo que se sobreponha à trivialidade dos dias que se sucedem, sempre iguais.²⁶ Ao oferecer-lhe, alternativamente, uma visão renovada de um mundo onde a bondade, o sacrifício e o amor são fundamentais, a literatura em geral e a obra de J. K. R. em particular, não só contribuem para a formação do indivíduo, como também para a salvação da comunidade.

É, portanto, a acepção de Aristóteles que se encontra representada em *H. P.* pois, se encarmos os mundos do sonho e da fantasia como metáforas alargadas para a literatura,²⁷ apercebemo-nos da sua excepcional potencialidade. Na obra em análise, o sonho pode actuar como portal de entrada do herói para um mundo de acontecimentos aos quais Harry não teria acesso se não tivesse sido investido com a capacidade de perceber as emoções de Voldemort. Assim, ao possibilitar o vislumbre de parcelas de realidade inacessíveis à óptica comum, o sonho pode agir como veículo da visão aristotélica da literatura e sugerir o acesso a um mundo de infinita potencialidade: "(...) we may wish to reconsider the idea that fantasy represents the impossible and say instead that fantasy presents us with everything that is *possible*" (Fowkes 37).²⁸ Também o mundo mágico reflecte a

²⁶ Os Dursleys, a família que acolhe Harry Potter, representam esta visão do mundo e da vida.

²⁷ Apesar de a afirmação de Fowkes abaixo citada se referir ao cinema, julgamos que o mesmo pode dizer-se acerca da literatura de fantasia: "(...) fantasy harnesses cinema's ability to create illusions in order to tell stories about illusions themselves. Science fiction and fantasy are therefore to some extent "reflexive" genres" (Fowkes 17).

²⁸ Ênfase no original.

interpretação que Aristóteles faz do real e da arte ao apresentar uma solução criativa que se estende para além do desencanto, monotonia e torpeza moral em que o mundo do leitor se deixou afundar.

Deste modo, ainda que a teoria de Hume seja central para a relação entre literatura, fantasia e realidade, não a adoptaremos como base teórica desta tese. Consideramos que, ao defender que a toda a literatura subjaz um impulso fantástico, Hume tende a fazer da fantasia um género textual sem características específicas que o marquem ou distingam dos demais géneros.

1.3.1. O mito como fantasia: a dimensão nostálgica de *Harry Potter*

Ainda que consideremos que a definição que Hume apresenta para fantasia não seja a mais adequada para *H. P.*, existem alguns temas por ela explorados que merecem menção.

Para Hume, a literatura assenta sobre dois impulsos opostos, *mimesis* e fantasia que a autora explica do seguinte modo:

These [impulses] are *mimesis*, felt as the desire to imitate, to describe events, people, situations, and objects with such verisimilitude that others can share your experience; and *fantasy*, the desire to change givens and alter reality – out of boredom, play, vision, longing for something lacking, or need for metaphoric images that will bypass the audience’s verbal defences. (...) Its [fantasy] manifestations in the text serve several purposes: relieving authorial tensions or giving voice to authorial vision; manipulating and releasing audience tensions; shocking, enchanting, and comforting. Above all, fantasy helps activate whatever it is in our minds that gives us the sense that something is meaningful. (20)²⁹

A percepção da existência de um sentido unificador, superior ao indivíduo, resulta na e da criação de mitos que se encontram originalmente associados ao divino, em particular os que são de carácter fundador. André Jolles atribui ao mito a força criativa resultante da necessidade quase inata que o Homem sente em explicar o que o rodeia de acordo com um sistema de pergunta/resposta: “O *conhecimento* e a *descoberta* como processo, como vontade de transformar o mundo de si mesmo e pelo trabalho ativo; como penetração no âmago do universo para esclarecer-lhe a natureza (...)” (91).³⁰ Os mitos

²⁹ Ênfase no original.

³⁰ Ênfase no original.

surtem da organização que o ser humano faz das experiências por si apreendidas. São estas que suportam os pilares da tradição que assim se vai construindo por meio de respostas que, decerto, passam por um processo de cristalização e dogmatização. Dada a tendência imperialista do mito que é partilhado por várias culturas, este, por vezes, absorve as lendas e contos locais tradicionais de um povo,³¹ edificando uma espécie de tradição comunitária que serve de quadro de respostas aos temores e ânsias dos que por ele se regem. Quando organizados numa mitologia, os mitos formam a base estrutural de uma sociedade e legitimam a existência de uma dada cultura ao contarem a sua génese em termos mitológicos, onde as histórias dos deuses e heróis não são senão um pretexto do ser humano para reflectir acerca da sua própria condição: “(...) a mythology, a large interconnected body of narrative that covers all the religious and historical revelation that its society is concerned with, or concerned about” (Frye, *Anatomy* 9).

Tal como Hume, também Bruno Bettelheim parece reconhecer esta necessidade do ser humano em derivar um sentido do que o rodeia de modo a poder encontrar, para si e para a sua vida, algum equilíbrio, ordem e consciência: “If we hope to live not just from moment to moment, but in true consciousness of our existence, then our greatest need and most difficult achievement is to find meaning in our lives” (3).

Assim, parece-nos que o mito encontra a sua génese numa linguagem velada que reflecte a ânsia de um ser humano perdido que tenta, a todo o custo, descobrir os mistérios da sua própria natureza e do meio envolvente, pretendendo, de algum modo, organizar o caos da experiência, ao atribuir-lhe um significado. Lord Raglan define mito como “(...) a statement of historical fact clothed in more or less obscure language (...)” (Segal 89). Mircea Eliade exprime a mesma ideia por outras palavras quando define mito da seguinte forma: “(...) une «histoire vraie» et, qui plus est, hautement précieuse parce que sacrée, exemplaire et significative” (*Aspects* 9). Ainda de acordo com Eliade, é por meio do mito que a realidade se deixa construir: “La «réalité» se dévoile et se laisse construire à partir d’un niveau «transcendant», mais d’un «transcendant» susceptible d’être vécu rituellement et qui fini par faire partie intégrante de la vie humaine” (*Aspects* 172). O mito desenha-se, pois, como uma história transmitida oralmente que conta uma verdade sagrada acerca de um tempo primordial em que o divino irrompeu no mundo, fundando-o, bem como às regras que justificam todos os comportamentos e práticas humanas. Porque a principal função do

³¹ “As a body of myths expands, it absorbs other stories, especially the stories connected with specific local places and people that are called legends” (Frye, *Scripture* 12).

mito é a de revelar os modelos exemplares segundo os quais o Homem irá reger o seu desempenho na sociedade, ele assume-se como verdadeiro ao dizer respeito a todas as actividades que são tidas como significativas pelo ser humano.³² Por este motivo, ou seja, por se referir indelevelmente à relação que o Homem estabelece com o mundo que o envolve, o mito é intemporal e está constantemente a ser reactualizado por meio de ritos. Estes criam uma espécie de ruptura na linearidade do tempo histórico profano que, por sua vez, dará lugar ao tempo litúrgico onde o Homem comunga com o Tempo Circular dos inícios, com o tempo eterno, sendo que é neste vórtice temporal que tem lugar a celebração ritual do mito:

En récitant les mythes on réintègre ce temps fabuleux et, par conséquent, on devient en quelque sorte «contemporain» des événements évoqués, on partage la présence des Dieux (...) en «vivant» les mythes, on sort du temps profane, chronologique, et on débouche dans un temps qualitativement différent, un temps «sacré», à la fois primordial et indéfiniment récupérable. (Eliade, *Aspects* 29-30)

Esta *renovatio*³³ dos mitos pretende ser uma reiteração cosmogónica, na medida em que celebra aquele Ente Supremo a que tudo deu origem. A celebração de rituais de renovação tem ainda a função de dar ao Homem a ilusão de que os mistérios do mundo se tornam, agora, mais perceptíveis:

Il [objet cosmique] n'est pas un «inconnu», un objet opaque, insaisissable et dépourvu de signification, bref, «irréel». Il participe au même «Monde» que celui de l'homme. Une telle coparticipation non seulement rend le Monde «familier» et intelligible, elle le rend transparent. (Eliade, *Aspects* 174).

Deve ainda sublinhar-se que a contínua renovação do mito apenas se torna possível, na medida em que o Homem lhe tem acesso não só sob a forma de uma experiência religiosa, mas hoje em dia principalmente sob a forma de documentos escritos ou artísticos: “Pour intéresser un homme moderne, cet héritage traditionnel *oral* doit être présenté sous la forme du *livre*...” (Eliade, *Aspects* 196).³⁴ Assim, é por recorrer a uma linguagem metafórica oral ou escrita, por contar histórias cuja veracidade é inverificável e por aludir a uma era primordial inalcançável senão através do rito, que, a partir do século XIX, o mito

³² Segundo Hume: “The religious myths of a culture, privileged fantasies in that they are held to be true, are the spiritual axioms from which a society works out its priorities and values” (30).

³³ “(...) cette *renovatio* est une récréation effectuée selon le modèle de la cosmogonie” (Eliade, *Aspects* 58).

³⁴ Ênfase no original.

passa a ser identificado com “fábula”, “invenção” e “ficção” (Eliade, *Aspects* 9) ao evocar um tempo de mistérios e encantos, o Tempo Circular. É este o tempo do mito que permitirá ao leitor partilhar de uma experiência dadora de sentido ao nele reconhecer representada uma tradição – no caso de *H. P.*, a ocidental – que apela a uma herança comum no uso que faz de motivos mitológicos que constituem parte integrante do sistema mental de uma determinada cultura: “Myth is generally considered a powerful stimulus to the human feeling of meaning” (Hume 168).

Ao apelar a um conjunto de regras e valores fixos, a fantasia que recorre à narrativa mítica oferece ao leitor a sensação de participar de algo que lhe é superior e do qual pode derivar um sentido que permanece adormecido no legado inescapável do passado: “(...) the producers of culture have nowhere to turn but to the past: the imitation of dead styles, speech through all the masks and voices stored up in the imaginary museum of a now global culture” (Jameson 74). É esta viagem que Hume reconhece ser despoletada pela necessidade que cada ser humano sente em fazer parte de algo que pretende ser uma macroestrutura global. Ao relacionar-se intimamente com o mito e ao propor integrar o indivíduo no plano abstracto da comunidade, este sentido de pertença fornece àquele um quadro de valores segundo o qual actuar: “Meaning seems to be any system of values that causes phenomena to seem related according to a set of rules, and, preferably, that makes them seem relevant to human concerns” (169).

A fantasia recupera e reinventa o passado revisitando narrativas mitológicas e Idades de Ouro de eleição, como a época grega ou a Idade Média através de processos e técnicas textuais nas quais se inclui o pastiche, uma outra espécie de *renovatio*.

Neste contexto, tal como o sentido de pertença de que Hume nos fala actualiza, no tempo presente, o legado cultural do passado, também o pastiche surge como ponte entre a tradição e o presente, recuperando o passado com saudosismo e recombinao os seus elementos, atribuindo-lhes uma aparência original, i.e., renovando-o. São estes elementos que, revitalizados no presente, irão lançar as bases fundamentais para a (re)orientação e o (re)pensar de um futuro que urge ser construído colectivamente.

Habitualmente, o pastiche é comparado à paródia,³⁵ definindo-se como técnica mais neutra, faltando-lhe a dimensão crítica e irónica da última: “Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody’s ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid

³⁵ Cf. Hutcheon, 1991.

of laughter (...)” (Jameson 73-4). Hutcheon define-o como um retorno nostálgico (4) visto que o pastiche se apropria de um conjunto de motivos que compila e reorganiza de modo inovador para expressar um anelo por um mundo que, de algum modo, se tornou irre recuperável. Considerado como falsificação (Rose, “forgery” 72),³⁶ a crítica revela que o pastiche ainda é encarado como uma técnica menor visto carecer do elemento novidade.

No artigo “Can 35 Million Book Buyers Be Wrong? Yes.”, Harold Bloom demonstra partilhar desta opinião ao condenar J. K. R. pelo uso ostensivo que a escritora faz desta técnica, acusando-a de falta de criatividade e originalidade. É certo que o estilo forte em clichés pode não exigir uma perícia especial por parte dos leitores, o que não deveria retirar mérito à obra, já que a sua força reside a nível temático. De acordo com Frye, eras diferentes buscam na literatura por soluções diferentes para as suas ânsias (*Scripture* 17), sendo que, na nossa opinião, uma das razões da grande popularidade de *H. P.* pode encontrar-se na importância atribuída a valores como o Bem, a Coragem, o Sacrifício, a Humildade, o Amor e o Heroísmo. Numa era em que os meios de comunicação revelam um ser humano capaz dos actos mais monstruosos, e em que a rectidão se metamorfoseou, acabando por se diluir nas páginas da narrativa capitalista encorajadora do individualismo, *H. P.* surge como uma alternativa mais intensa à crueza do real. A obra cria um mundo onde os valores acima mencionados, ao invés de serem conceitos abstractos no tecido social, são realidades determinantes que necessitam de concretização para que a narrativa evolua. São estes valores fundamentais, de que *H. P.* trata, a que Philip Pullman se refere quando afirma:

(...) one mistake that adults used to make about children’s books is to think that children’s books deal with trivial things, little things that please little minds, little concerns about little people. (...) children’s books have dealt with ultimate questions, where do we come from, what’s the nature of being a human being, what must we do to be good (...)” (Blake 83)³⁷

É necessário admitir a possibilidade de mudança dentro de um cânone que, em vez de promover um discurso elitista de elogio repetitivo, deve ser flexível o suficiente de modo

³⁶ Murray, Peter e Linda, *A Dictionary of Art and Artists*, Harmondsworth, 1960 citado em Rose, 1995, 72-6.

³⁷ Philip Pullman, entrevistado em “J. K. Rowling: Harry Potter and Me”, *Omnibus*, BBC1, 28 de Dezembro de 2001 citado em Blake, 2002, 83.

a acolher no seu âmago obras que têm sido acarinhadas pelas grandes massas. É necessário contemplar-se a hipótese de 35 milhões de pessoas poderem, de facto, não estar erradas.³⁸

H. P. recupera o passado através do pastiche, criando um mundo mágico e um protagonista que vai assumindo traços cada vez mais semelhantes aos dos heróis das sociedades tradicionais, como veremos. Assim, tanto o herói como o mundo em que ele se move, em vez de se limitarem a um estatismo próprio do passado, antes o usam como catapulta para estimularem a reflexão acerca do presente: “The stories explore the old, and a little under the surface deal with the new (...)” (Blake 17). Não é falta de criatividade que encontramos em *J. K. R.*, mas antes o resultado de uma pesquisa cuidada de mitos e de tradições variadas³⁹ que, após terem sido readaptados, servem de enquadramento a esta obra que assim cumpre o que Hume considera ser a mais alta função do mito: a transmissão de um sentido de pertença e de identidade ao ser humano.

1.3.2. A literatura de visão: o mundo visionário de *Harry Potter*

Hume distingue quatro modos para a fantasia se relacionar com a realidade: literatura de ilusão, de visão, de revisão e de desilusão.⁴⁰ Consideramos que *H. P.* pertence à segunda categoria por motivos que explicaremos, em seguida.

O principal traço da literatura de visão – ou literatura expressiva – é o desafio que esta lança à emoção e intelecto do leitor. Ao confrontar-se com um mundo diferente, mas contíguo ao seu – em *H. P.*, trata-se do mundo mágico –, o leitor não consegue evitar compará-lo com o seu mundo de referência. É da partilha de uma visão particular de uma qualquer realidade que recorre profusamente ao mito, e da identificação emocional entre leitor e texto que deverá surgir o desejo daquele actuar sobre a sua realidade, questionando as cristalizações que nela existem de modo a modificá-las, caso se justifique. Assim, a

³⁸ Para um breve desenvolvimento da temática do cliché e do modo como esta surge, na obra, fortemente aliada a questões de género e de poder, veja-se Heilman, Elizabeth (Ed.), “Blue Wizards and Pink Witches: Representations of Gender Identity and Power”, 2003, 221-39.

³⁹ Cf. Colbert, 2008, para uma interessante recolha e breve análise dos mitos e lendas de génese variada a que *H. P.* faz referência. Apesar de algo superficial, este livro constitui um sugestivo estudo introdutório ao assunto em análise.

⁴⁰ A divisão sugerida pela autora assenta sobre dois eixos: o do objectivo principal que subjaz à criação do mundo ficcional e o do efeito final por este produzido. Trataremos dos traços principais da literatura de visão no corpo do texto por considerarmos que *H. P.* se enquadra nesta categoria. Por isso, ela nos merece especial destaque. Para uma caracterização dos restantes modos através dos quais a literatura interage com o real, cf. Hume, 1984.

criação de desconforto e a necessidade de intervenção são os principais objectivos que a literatura de visão se propõe atingir. O seu discurso expressivo encontra-se numa área intermédia entre o da literatura de ilusão e o da de revisão, faltando-lhe a dimensão de escapismo absoluto da primeira e a de didactismo peremptório da segunda.

De facto, uma primeira análise poderia demonstrar que o mundo mágico de *H. P.* se trata de um mundo utópico onde o herói pode encontrar refúgio dos males do seu próprio mundo. Porém, e apesar de o protagonista se sentir mais confortável no mundo dos feiticeiros, a verdade é que este, podendo representar uma versão melhorada e, até mesmo, escapista do mundo Muggle – que, aqui, equivaleremos ao mundo de referência do leitor –, ainda assim não é perfeitamente harmonioso.

Em *H. P.*, deparamo-nos antes com a criação de um “mundo aumentado”⁴¹ que propõe – não impõe, como sucede no didactismo – uma visão específica de uma realidade que tem existência semi-paralela ao mundo Muggle e que em tudo lhe é semelhante. Tal como a designação deixa transparecer, o “mundo aumentado”, que, na obra, é o mundo mágico, não se encontra separado do Muggle, antes continuando as ideias deste que, na verdade, estão na base ideológica da sua criação. É porque ambas as realidades estabelecem uma relação de continuidade entre si e com o universo do leitor que este irá identificar o seu mundo com o novo que lhe é proposto na ficção, sendo que desta identificação deverá nascer o desconforto que acima mencionámos.⁴²

Perante a crítica que a literatura de fantasia⁴³ faz das instituições do mundo real, o leitor experiencia um desconforto que o levará a ponderar a validade dessas mesmas instituições, o que o conduzirá, em última instância, à consciência da necessidade de mudança e, assim se espera, à acção. Em *H. P.*, o que é importante não é a descrição de um programa social eficaz que contribua para a sobrevivência da comunidade, mas sim a proposta de um novo indivíduo, regido por valores e por uma moral nobres, já que serão estes a base de reconstrução da nova sociedade. É o indivíduo enquanto fundador que nos é

⁴¹ “If the world presented is notably fuller, richer, and more varied and vivid than our everyday reality, or if it reminds us that our own has much that we pass over unconsciously, then we can speak of an additive or augmented world” (Hume 83).

⁴² Este desconforto tem origem no modo como o fantástico e, neste caso, como a obra de J. K. R. aborda temas tão controversos como sejam os do género (cf. Heilman, 2003, 221-39 e Baggett, 2007, 49-59) ou da discriminação racial (cf. Baggett, 2007, 105-17).

⁴³ Nesta situação, referir-nos-emos unicamente à literatura de fantasia por esta constituir o objecto principal da nossa tese. Ainda assim, achamos pertinente mencionar que Hume reconhece esta mesma capacidade crítica em obras de cariz mimético que introduzem os já referidos “mundos aumentados” (84).

apresentado, sendo que dele depende a prosperidade social, edificada sobre os pilares da virtude, da coragem, do sacrifício e do amor.

Assim, é face ao tratamento de temas controversos como a discriminação racial, por exemplo, ou face à semelhança entre o mundo mágico e o mundo Muggle que, relembramos, acima identificámos com o mundo do leitor, que o intelecto e as emoções deste serão despertados. Quando vemos expostos na obra binómios como sejam os do Bem/Mal, Amor/Ódio, Heroísmo/Cobardia, Humildade/Ambição, os de configuração mais proeminente, não podemos deixar de reflectir acerca da nossa própria natureza enquanto seres humanos.

1.4. Fowkes: o fantástico como modo auto-suficiente

Apesar de o gótico não ser o nosso objecto de estudo, tal como o é para Todorov e Jackson, defendemos, juntamente com estes críticos, que o fantástico é, na verdade, um género textual caracterizado por uma certa recorrência de elementos e de temas que lhe são exclusivos. De igual modo, Fowkes argumenta que o fantástico é, de facto, um modo dotado de características próprias, indo para além de Todorov e Jackson ao analisar os seus traços gerais. Assim, por não se circunscrever ao gótico e por defender a exclusividade do fantástico, Fowkes afasta-se das três teorias que atrás vimos e aproxima-se mais da opinião que partilhamos em relação ao que constitui este modo literário.

Duas ressalvas têm de ser feitas antes de prosseguirmos: 1) apesar de o principal objecto de estudo de Fowkes ser a arte fílmica, pensamos poder transpor as suas palavras para a arte literária, reconhecendo, no entanto, que ambas obedecem a códigos com regras próprias, dissemelhantes entre si; 2) quando acima mencionámos “fantástico”, referimo-nos ao conceito na acepção de Fowkes e não na de Todorov. Assim, não é nossa pretensão aludir a um estado emocional de hesitação, mas sim a um modo (Fowkes 54) suficientemente abrangente que incorpore outras subcategorias textuais, ramificações de uma árvore cuja palavra-mãe é “fantástico”.

Para Fowkes, este modo caracteriza-se por apelar à capacidade imaginativa do leitor e, conseqüentemente, à libertação das restrições que ao último são impostas pelo mundo racional. A autora chama-lhe “ruptura ontológica”,⁴⁴ uma espécie de condição natural que

⁴⁴ “(...) one central aspect of fantasy stories is that they each feature a fundamental break with our sense of reality. This break, an “ontological rupture,” is one of the hallmarks of the genre (...)” (Fowkes 2).

se encontra no âmago de todos os indivíduos e que actua como o móbil que impulsiona o mundo em direcção à mudança e ao progresso. Assim, dentro do fantástico, é possível distinguir três subcategorias que se diferenciam entre si pelo modo como se relacionam com o real, nunca deixando de apresentar uma ruptura com o mesmo: o terror, a ficção-científica e a fantasia.

O terror caracteriza-se pelo uso que faz, simultaneamente, da religião e da magia com o principal objectivo de assustar o leitor que é, assim, transportado para um cenário ominoso, onde noites tempestuosas, monstros vários e vampiros preenchem de temor o seu coração.

A ficção-científica alia ciência a tecnologia, fundamentando a sua legitimidade na extrapolação de princípios racionais e científicos, dando origem a naves espaciais, robôs e outro tipo de criações tecnológicas avançadas.

Por fim, a fantasia apoia-se na simbiose entre magia e sobrenaturalismo, rompendo com o real e traduzindo-se numa iconografia onde abundam feiticeiros, bolas de cristal capazes de prever acontecimentos futuros, vassouras voadoras, fadas, talismãs mágicos ou animais falantes.

A autora distingue ainda dois tipos de fantasia: a que se imiscui com a quotidianidade e a alta fantasia⁴⁵ que tem lugar em cenários que se bastam a si próprios, normalmente pastorais, hierarquizados e conservadores (Fowkes 39). Em conformidade com esta distinção, *H.P.* enquadra-se na primeira categoria, já que visa provocar no leitor uma reacção em relação ao seu próprio mundo, como explicámos a propósito dos mundos aumentados, na subsecção referente a Hume. Assim, espera-se que o leitor reaja às disparidades e/ou semelhanças que se estabelecem entre o seu mundo e o mundo fantástico, levando-o a agir, inspirando-se nos heróis do universo ficcional.

Frequentemente acusado de ser incapaz de gerar qualquer tipo de pensamento ou reflexões reais, o termo “fantasia”, por um lado, tem sido usado pejorativamente para aludir a algo infantil, o que, em parte, foi responsável pela sua marginalização em relação a outros modos literários mais populares. Por outro lado, a fantasia tem sido severamente prejudicada por uma tradição que, como vimos, desde Platão e Aristóteles, sempre mostrou favorecer as formas literárias que se apoiam na mimese. Bastantes vezes considerada uma forma literária menor por se mover num mundo povoado por criações do domínio do impossível, a fantasia é acusada de despertar no Homem falsos anseios. Porque fala de

⁴⁵ Nossa tradução de “high fantasy” (Fowkes 39).

desejos inconcretizáveis, condena-se que o principal propósito deste modo não seja senão o do divertimento do leitor.

No supra mencionado artigo “Can 35 Million Book Buyers Be Wrong? Yes.”, Bloom explora brevemente as razões por detrás do estrondoso sucesso de *H. P.* O crítico não só coloca a obra de imediato no nicho da literatura infantil, como também atribui o seu sucesso à capacidade que apresenta em responder à ânsia de escapismo do público, por ele vista como prejudicial: “(...) 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. (...) She [Rowling] feeds a vast hunger for unreality (...)” (Bloom s.p.). Também já vimos que *H. P.* não é absolutamente escapista, nem pretende alienar o leitor da realidade. Pelo contrário, a obra coloca personagens e leitor num mundo afligido por perigos semelhantes aos do real, ou talvez, ainda mais ameaçadores, responsabilizando-os pelos seus actos. De resto, também Andrew Blake reconhece que o mundo mágico representado pelo microcosmo da Escola de Hogwarts se trata, de facto, de um mundo paralelo mas não de um mundo melhor: “(...) Hogwarts School is not utopia; it’s a parallel world, not a better one” (112).

A origem deste estigma da literatura fantástica, de acordo com Fowkes, pode ser traçado até pares opositivos tais como sejam os de trabalho vs diversão e lazer, racionalidade vs imaginação, adulto vs criança e progresso vs nostalgia (Fowkes 6). Torna-se fácil prever que a fantasia tem sido associada ao segundo termo destas equações, por oposição a uma linha literária de orientação mimética, representada pelo primeiro termo das mesmas. Note-se que assim se origina mais uma falsa dicotomia: literatura escapista vs literatura “séria” (Fowkes 7). Na opinião da autora, tal oposição é irreal, já que toda a literatura – até mesmo a de natureza mais mimética – é escapista. Ao transportarem o leitor para um universo que não o seu, a literatura – e o cinema – satisfazem, deste modo, a necessidade que o ser humano sente em evadir-se de si, em fantasiar com algo que se estende para lá do seu horizonte: “(...) we are not just escaping *from* something, we are also escaping *into* something, and therefore the quality of the escape rests on the quality of the fantasy” (Fowkes 7).⁴⁶ Também Eliade reconhece ser principalmente na literatura que esta necessidade antropológica de escape é satisfeita:

On devine dans la littérature, d’une manière plus forte encore que dans les autres arts, une révolte contre le temps historique, le désir d’accéder à d’autres rythmes

⁴⁶ Ênfase no original.

temporels que celui dans lequel on est obligé de vivre et de travailler. On se demande si ce désir de transcender son propre temps, personnel et historique, et de plonger dans un temps «étranger», qu'il soit extatique ou imaginaire, sera jamais extirpé. (*Aspects* 232).

O que podemos encontrar na base da literatura de fantasia é, pois, a presença de um exagero deste anelo, marca ontológica do Homem, que se manifesta ao nível do conteúdo do modo fantástico e que se opõe a um mundo onde a racionalidade, o conformismo e o trabalho assumem uma configuração quase antropofágica.

1.5. *Fäerie* contém muitas coisas: reencontro entre o real e o mágico

A contiguidade que existe entre os mundos mágico e Muggle que, de resto, Fowkes reconhece (Fowkes 41), pode lembrar algumas versões de *Faërie*, o reino maravilhoso das fadas em que os viajantes incautos penetram inadvertidamente: “This [mythic dimension] may introduce a divine or at least superior world, a demonic one, or even one that is superimposed upon our own, coextensive with it but invisible, as are some versions of Faerie” (Hume 87). O mundo das fadas encontra-se fora das unidades espaço-temporais do humano e nele, por momentos, o tempo cessa e o real é interrompido. Porém, em *H. P.*, apesar de o mundo mágico continuar o mundo Muggle, ambos fazem parte da mesma realidade, separando-os unicamente a magia. O mundo dos feiticeiros não é regulado por um tempo particular nem as suas personagens são transportadas para uma realidade longínqua do mundo Muggle, semelhante ao que encontramos em *The Chronicles of Narnia*, de C. S. Lewis (1950-1956). Antes de mais, Harry move-se no tempo presente, senão do leitor, pelo menos no mesmo tempo que as personagens do mundo Muggle. Para além disto, especula-se que Hogwarts se situe algures na Escócia, dentro dos limites geográficos conhecidos pelo leitor.

Como já referido, se, por momentos, não considerarmos a presença da magia, apercebemo-nos que J. K. R. nos apresenta um mundo semelhante ao do leitor. Aqui, a responsabilidade, a dor, o fracasso, a felicidade e o êxito são tão reais quanto o são no nosso mundo e no mundo Muggle. Nada em *H. P.* nos é dado como garantido, já que não há a certeza do triunfo do Bem, nem existe a promessa de um final feliz, como acontece nos contos-de-fadas: “The fairy tale (...) projects the relief of all pressures and not only offers ways to solve problems but promises that a “happy” solution will be found” (Bettelheim 36). O mundo mágico criado por J. K. R. é inquietante precisamente por ecoar o mundo real da

experiência do leitor, sendo-lhe suficientemente semelhante e, ao mesmo tempo, suficientemente diferente. É neste equilíbrio entre semelhança e diferença que reside o espaço do questionamento e, por conseguinte, da crítica. Esta dinâmica é referida por Baggett e, apesar de nos ser explicada em relação à obra *The Wonderful Wizard of Oz* (1900), de Frank Baum, o mesmo pode dizer-se acerca de *H. P.*: “The world of Oz is enough like, but also enough different from, our own world, to raise intriguing questions about our familiar world, and about whether we really understand it” (178).

Também o maniqueísmo que rege as personagens da obra se manifesta de modo diferente em *H. P.* e nos contos-de-fadas, já que nestes o maniqueísmo indica uma convicção inabalável sentida pelo leitor de que o Bem triunfará e o Mal será punido. Já nas obras de J. K. R. não existe nada que nos tranquilize de que o mesmo irá acontecer, nada que nos garanta que a ordem seja reposta e a justiça aplicada. Consequentemente, o maniqueísmo em *H. P.*, tal como Maria Nikolajeva (cf. Heilman 125-40) deixa antever, traduz-se num desejo empírico que advém do conhecimento que o leitor tem de que as escolhas de Harry não constituem grandes dilemas morais e de que ele não passará para o lado do Mal. É isto que sucede quando o enfoque da acção se concentra não na vitória do herói – por norma, nos contos-de-fadas, o percurso do herói actua como prefiguração do momento de glória final em que o Mal é derrotado –, mas no caminho percorrido até este chegar ao grande desafio final: “(...) we are not interested in whether he [Harry] will win or not, but in how how he gets there” (Heilman 139). O caminho do “como” é vasto e abriga o território instável da escolha, sendo que é neste ponto que Harry se distancia dos heróis dos contos-de-fadas, pois sentimos que estes estão submetidos a forças que lhes são superiores e que não conseguem contrariar. Eles parecem estar eternamente destinados a agir ou bem ou mal numa tentativa de organizar o caos das experiências do mundo através da criação de uma realidade baseada em opostos e que não deixa espaço para a dúvida ou evolução ao anular a dualidade do carácter humano: “(...) things are either all light or all darkness. One is either all courage or all fear; the happiest or the most miserable; the most beautiful or the ugliest; the smartest or the dumbest; one either loves or hates, never anything in between” (Bettelheim 74).

No entanto, as personagens de J. K. R. não são infalivelmente maniqueístas, uma vez que, ainda que as possamos inserir no eixo do Bem ou do Mal, há que considerar as áreas cinzentas que as animam. Tal como as personagens da obra não podem ser contidas

pelos detalhes formulaicos dos contos-de-fadas,⁴⁷ o mesmo acontece com o tipo de magia e desafios que encontramos em *H. P.* Os contos-de-fadas, ao enclausurarem a narrativa dentro das muralhas de um passado inacessível, não são já capazes de perturbar o leitor ao ponto de o levar à acção e à mudança de que falávamos anteriormente.

O mundo mágico de *H. P.* vai mais ao encontro de algo semelhante ao que Tolkien designou de *Fäerie*, um reino em constante devir, enraizado na literatura e que acaba por se erguer acima dela. Não pretendemos afirmar que os mundos mágicos de J. K. R. e de Tolkien são semelhantes, ou sequer que se enquadram na mesma definição de fantasia.⁴⁸ Contudo, eles aproximam-se na apresentação que fazem de uma solução mais intensa e, de algum modo, mais significativa para o desencanto árido do quotidiano. Nesse sentido, a designação de *Fäerie* pode ser aplicada para definir ambos os mundos, ao provar ser capaz de responder mais cabalmente à incansável busca do ser humano por um sentido, por algo que o transcenda:

Faërie contains many things besides elves and fays, and besides dwarfs, witches, trolls, giants, or dragons: it holds the seas, the Sun, the moon, the sky; and the earth, and all things that are in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted. (Tolkien, “Fairy” 113)

O encantamento de *Faërie*, mais do que referir-se a seres mágicos, ou até mesmo à literatura, diz respeito ao próprio Homem e à crença que este deposita na existência de algo que está fora do seu controlo; trata-se de uma espécie de magia invisível que une toda a matéria e que, assim, lhe dá um significado e identidade mais universais.

1.6. O conforto da tradição: o chamamento do passado

Num mundo actual consciente do quão complexas são as relações interpessoais⁴⁹ e de que cada indivíduo desempenha, em simultâneo, vários papéis sociais, encontrar um

⁴⁷ A este respeito, cf. Propp, 1992.

⁴⁸ De acordo com Fowkes, a Terra-Média de Tolkien enquadra-se no perfil da alta fantasia, enquanto o mundo dos feiticeiros de J. K. R. se identifica mais com os critérios exigidos pelo tipo de fantasia que faz depender a sua coerência da resposta do leitor às semelhanças e disparidades que são estabelecidas entre o seu mundo e o da ficção.

⁴⁹ “Problems of race, colour, violence, crime and drug addiction have proliferated. Opinion, and legislation, has changed markedly on issues such as the death penalty, abortion, pre-marital sex and homosexuality” (Hobsbawm 156).

significado para as inúmeras experiências do dia-a-dia torna-se um desafio ainda maior. Por entre o caos, o paradoxo e as ambivalências que preenchem a sua vida, o ser humano debate-se por encontrar uma certa ordem que seja capaz de o consolar e de organizar a complexidade de estímulos a que se encontra sujeito, todos os dias.

Esta ordem pode ser encontrada na literatura e, em particular, em obras de fantasia que organizam o seu mundo de acordo com uma certa rigidez moral, como é o caso de *H. P.*, como vimos: “Mainstream fantasy almost always binds fantastic qualities into a narrative which redeems the senselessness of the modern world by giving it shape and moral order” (Fowkes 54). Ao reduzirem as ambiguidades do real a uma visão artificial de bom/mau, justo/injusto ou belo/horrendo, as obras de fantasia tornam a percepção do mundo uma tarefa mais agradável e menos desesperante.⁵⁰ O que se transmite, porém, quando se cria um mundo sustentado por opostos é uma falsa segurança que durará apenas até ao momento em que as ambivalências e as áreas intermédias do mundo sejam processadas e aceites pela estrutura mental do ser humano.

Não queremos, de todo, ignorar o quão determinante a escolha é para o desenrolar da acção da obra e, num plano mais abstracto, para a mensagem moral sugerida pelos livros: a de que se nos mantivermos no caminho da rectidão e tomarmos as decisões acertadas, por oposição às mais fáceis, a ordem e a justiça serão repostas e a felicidade, finalmente, alcançada: “(...) if the time should come when you have to make a choice between what is right, and what is easy, remember what happened to a boy who was good, and kind, and brave, because he strayed across the path of Lord Voldemort. Remember Cedric Diggory” (J. K. R., *Goblet* 628). Apesar de J. K. R. atribuir um papel importante ao poder de escolha do indivíduo, consideramos que este não constitui uma obstrução à visão dual que nos é apresentada em *H. P.*, já que os binómios anteriormente mencionados não são senão os pontos últimos em que resultam as nossas escolhas. O que queremos dizer é que, de facto, o carácter do ser humano é definido pelas escolhas que se lhe vão apresentando, ao longo da vida, e que estas, em última instância, acabam por redundar num dualismo Bem/Mal que se encontra na base da formação do Homem.

⁵⁰ É por este aspecto que os contos-de-fadas exercem um apelo bastante forte no público infantil. No início da sua vida, as crianças tentam captar avidamente a pluralidade de experiências com que se deparam sendo que, ao mesmo tempo, não conseguem conceber um mundo dual e contraditório: “He [the child] experiences the mixture of love and hate, desire and fear within himself as an incomprehensible chaos. He cannot manage feeling at one and the same moment both good and obedient, yet bad and rebellious, although he is” (Bettelheim 74).

Sentimos que *H. P.* tenta recuperar nostalgicamente o reconforto de um passado idílico, o que se traduz na tendência reversiva dos modelos literários reconhecida por Frye e Hume, e na expressão de um anseio pelas formas e temas aristocráticos de um mundo arcaico. Estes são apenas recuperáveis por meio da repetição saudosa através do que, atrás, referimos por pastiche: “The past, real or invented, (...) imposes fixed (normally formalized) practices, such as repetition” (Hobsbawm 2). Tal como David Cannadine insiste,⁵¹ é em épocas de maior instabilidade que urge (re)criar um conjunto de tradições e rituais que simbolizem conforto, constância e continuidade já que serão estes que irão manter a coesão social: “But in a period of change, conflict or crisis, it [unchanging ritual] might be deliberately unaltered so as to give an impression of continuity, community and comfort, despite overwhelming contextual evidence to the contrary” (Hobsbawm 105).

Existe, pois, uma nostalgia por um passado que o ser humano interpreta como reconfortante, uma vez que apresenta categorias cristalizadas que se tornaram, de algum modo, inquestionáveis: “It is against such chaos that we find comfort and contrast in the hierarchical world of wizards and the structured, tradition-filled world of Hogwarts” (Fowkes 169). Existe ainda um desencanto pelo mundo moderno quase esgotado de mistérios que é agravado por uma espécie de chamamento irresistível dos rituais e tradições do passado que o presente recupera e aos quais dá nova vida. Cannadine designa esta aspiração pelo passado de “ ‘glamour’ romântico da cerimónia anacrónica” (Hobsbawm 156), apoiando-se na opinião de Sir Charles Petrie para o ilustrar: “(...) ‘the modern world has been so mechanised that its inhabitants are clutching at every chance which presents itself to escape from its monotony’ (...)” (Hobsbawm 156). Ele considera o mundo moderno mecanizado culpado por criar no ser humano o desejo de escapar ao ritmo repetitivo e monótono do dia-a-dia. Tolkien identifica-se com Petrie, neste ponto, ao encarar o advento dos Descobrimentos como o primeiro grande impulso científico a contribuir para o desmoronamento de grande parte das crenças e mistérios do mundo medieval, e a abrir caminho para a era da ciência e da razão que, cronologicamente, se lhe seguiria:

Yet I suspect that this flower-and-butterfly minuteness was also a product of ‘rationalisation’, which transformed the glamour of Elf-land into mere finesse, and invisibility into a fragility that could hide in a cowslip or shrink behind a blade of

⁵¹ Cf. Cannadine, David, “The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and the ‘Invention of Tradition’, c. 1820-1977”, Hobsbawm, Eric e Terence Ranger (Eds.), *The Invention of Tradition*, 1st Ed, 1983, Cambridge: Cambridge UP, 2000, 101-64.

grass. It seems to become fashionable soon after the great voyages had begun to make the world too narrow to hold both men and elves; when the magic land of Hy Breasail in the West had become the mere Brazils, the land of red-dye-wood. (Tolkien, "Fairy" 111)

Pensamos que a fantasia seja capaz de fazer o ser humano acreditar, ainda que por breves instantes, que algo de mágico ou, pelo menos, de extraordinário ainda pode acontecer-lhe: "I believe our desire for the real (although veiled and miraculous) supernatural realm causes us to love fantasy stories that hint of worlds beyond our own" (Neal xxi). É aqui, no espaço deixado pelos poucos enigmas que ainda restam ao mundo resolver, que o Homem procura e, por vezes, chega mesmo a encontrar, um conforto inesperado capaz de responder às suas indagações mais profundas.

2. O herói

“Those who, like you, have leadership thrust upon them, and take up the mantle because they must, and find to their own surprise that they wear it well.” (J. K. R., *Hallows* 575)

“The hero is heroic because he rises from obscurity to the throne.” (Segal xiii)

“The mighty hero of extraordinary powers (...) is each of us: not the physical self visible in the mirror, but the king within.” (Campbell 365)

Vimos como o ser humano pode encontrar na fantasia algumas das respostas às perguntas que o assombram; porém, cabe, agora, ao herói protagonizar a viagem que cada um de nós empreende em busca da nossa própria identidade e de uma ligação cósmica que nos una organicamente ao mundo. No presente capítulo, começaremos por tentar perceber a conjugação que tornou possível o nascimento de narrativas como *H. P.* Nesse sentido, basear-nos-emos nas teorias de Northrop Frye e de Kathryn Hume, já que ambas parecem reconhecer a importância que a figura heróica assume na construção de um ritmo cíclico inerente à evolução dos padrões literários, ao longo dos tempos. Seguidamente, veremos como o conceito-chave de retroação, cunhado por Andrew Blake, parece ser o mais adequado para caracterizar tanto a obra como o herói em análise apesar de, em última instância, Harry demonstrar ir ao encontro do que Joseph Campbell define como sendo o herói tradicional. Assim, procuraremos chamar a atenção para alguns elos que interligam os heróis da tradição ao protagonista da saga de J. K. R.

2.1. A reversão dos padrões literários: Frye e Hume

2.1.1. Northrop Frye: a evolução diacrónica do herói

Em *Anatomy of Criticism*, Northrop Frye centra a sua análise literária na figura do herói, estudando os traços que o têm vindo a caracterizar, sob o ponto de vista da diacronia. Assim, Frye distingue cinco diferentes tipos de herói e, conseqüentemente, cinco períodos e padrões literários. São eles os períodos do mito, do romance, da alta mimese, da baixa mimese e da ironia (Frye, *Anatomy* 33-34). De acordo com esta divisão, é notória a gradual redução da importância do estatuto ocupado pelos heróis – de resto, indicada pelas próprias

designações atribuídas pelo autor – que, cada vez mais, se foi afastando de um modelo mítico e aproximando-se de um outro de carácter mais realista. Deste modo, com a progressiva coincidência que se foi verificando entre a figura do herói e a do homem comum, a crítica ao real tornou-se muito mais acutilante dada a proximidade que se criou entre o domínio da literatura e o da realidade.⁵² Apesar de Frye não delimitar os séculos abrangidos por cada período, é possível perceber que o crítico toma como ponto de partida as sociedades tradicionais, caracterizadas por um pensamento animista, e se vai encaminhando em direcção às sociedades modernas, por sua vez caracterizadas por um pensamento mais empírico, tal como Campbell reconhece e descreve de forma bastante poética: “It [the tale] is the hero-cycle of the modern age, the wonderstory of mankind’s coming to maturity. The spell of the past, the bondage of tradition, was shattered with sure and mighty strokes. The dream-web of myth fell away” (387). Assim, tal como as sociedades se foram dessacralizando, o mesmo sucedeu aos seus heróis que, ao serem incapazes de sobreviver num mundo que já não os compreendia, foram forçados a adaptar-se e a assumir uma qualquer outra forma que fosse significativa para o ser humano, num determinado momento histórico.

De difícil categorização, Harry é um herói que recusa rótulos estanques, reunindo antes diversos traços de diferentes tipos de herói. Mais adiante, explicaremos como, de acordo com o escalonamento de Frye, Harry percorre um caminho apoteótico, começando por partilhar traços com os heróis do período da baixa mimese, assumindo o seu papel de líder, tal como os heróis da alta mimese, e acabando por se tornar o herói do romance ao sobrepor-se às leis da natureza que limitam os demais. Por aqui, apercebemo-nos que Harry se insere no que Hume considera ser a nova tendência evolutiva dos padrões literários, quando estes, perante a exaustão do modelo realista e ante o vazio que se havia instalado nas artes, se viram forçados a regressar aos modelos tradicionais da literatura, como veremos ainda neste capítulo. Enquanto figura heróica, Harry segue o mesmo caminho regressivo que os padrões literários, de herói da baixa mimese a herói do romance; todavia, nesta tese, optámos por seguir a ordem que Frye propõe na sua obra incontornável para que, mais adiante, melhor possamos ilustrar a reversão de que o crítico nos fala e com a qual Hume parece concordar.

⁵² Mircea Eliade também refere esta identificação entre herói e homem comum: “(...) l’homme moderne qui, en se sachant déchu et limité, rêve de se révéler un jour un «personnage exceptionnel», un «héros»” (*Aspects* 224).

No período do romance, o herói é superior não só aos restantes homens como também à natureza cujas leis não se lhe aplicam. Este é, portanto, o herói do maravilhoso que, não sendo já divino, também não é totalmente humano e, portanto, se move num mundo intersticial.⁵³ Aqui, as leis do real estão temporariamente suspensas e qualquer acontecimento que se não lhes sujeite é encarado com naturalidade, já que o leitor sabe, de antemão, tratar-se de um mundo intermédio e, como tal, povoado por seres encantados:

If superior in *degree* to other men and to his environment, the hero is the typical hero of *romance*, whose actions are marvellous but who is himself identified as a human being. The hero of romance moves in a world in which the ordinary laws of nature are slightly suspended: prodigies of courage and endurance, unnatural to us, are natural to him, and enchanted weapons, talking animals, terrifying ogres and witches, and talismans of miraculous power violate no rule of probability (...) (Frye, *Anatomy* 33)⁵⁴

Para Harry, esta é a última fase do seu percurso heróico. É certo que não estamos perante um mundo que possa ser inequivocamente sobreposto ao mundo dos contos-de-fadas, como vimos: o real não sofre uma suspensão; não existe a certeza de que o Bem triunfará; e a ênfase está na forma como o herói empreende o seu percurso. Ainda assim, numa situação específica, Harry move-se num plano superior ao dos seus semelhantes, tal como os heróis do romance; em *Hallows*, após ter oferecido voluntariamente a sua vida em troca da vida dos demais, o herói é transportado para um plano sem tempo, perfeito, onde acaba por contornar as leis da natureza ao ser-lhe dada a oportunidade de regressar ao mundo terreno e daí concluir a sua missão:

A long time later, or maybe no time at all, it came to him that he must exist, must be more than disembodied thought (...) Leaving this place would not be as hard as walking into the Forest had been, but it was warm and light and peaceful here, and he knew that he was heading back to pain and the fear of more loss. (J. K. R., *Hallows* 565, 579)

É após atingir este nível que o herói, como veremos mais adiante, passará por uma experiência mística de onde sairá renovado, assumindo agora a forma de uma figura que transcende o campo individual, ao representar, reunir e condensar em si próprio a esperança do colectivo.

⁵³ Cf. Todorov, 1977 e Jackson, 1995.

⁵⁴ Ênfase no original.

O período que se segue é o da alta mimese onde nos é apresentado um herói que, apesar de permanecer superior aos seus semelhantes, já não o é em relação à natureza e às suas leis pelo que as suas acções estão sujeitas aos limites impostos pelo real. Assim, neste período, o herói assume-se como uma figura de autoridade, um líder a seguir pelos demais: “If superior in degree to other men but not to his natural environment, the hero is a leader. He has authority, passions, and powers of expression far greater than ours, but what he does is subject both to social criticism and to the order of nature” (Frye, *Anatomy* 34). É neste nível que mais frequentemente podemos encontrar Harry, ao longo de toda a obra.

Apesar de ser um feiticeiro, Harry permanece mortal e, como tal, sujeito às leis naturais; porém, e isto fica estipulado logo desde o primeiro capítulo do primeiro volume da obra, Harry, “The Boy Who Lived” (J. K. R., *Stone* 7), foi marcado à nascença como diferente, sendo a cicatriz que tem na testa, a marca física dessa mesma diferença. Essa é a marca do herói, pois só alguém extraordinário poderá cumprir um destino tão grandioso como o traçado para Harry: “He’ll be famous – a legend (...) there will be books written about Harry (...) Famous before he can walk and talk! (...) Can’t you see how much better off he’ll be, growing up away from all that until he’s ready to take it?” (J. K. R., *Stone* 15-16).

Gradualmente, Harry vai deixando para trás a imagem de pupilo de Dumbledore e assumindo, cada vez com mais determinação e assertividade, a posição de líder, de símbolo a ser seguido e, finalmente, de salvador do mundo mágico e, por conseguinte, do mundo Muggle, já que ambas as realidades são indissociáveis.

Já no período da baixa mimese, o herói diminui, novamente, a importância do seu estatuto e, para além de continuar sujeito às leis do mundo natural, já não se encontra também num grau acima dos seus semelhantes. O herói, ainda que seja um feiticeiro, é agora um homem comum semelhante ao leitor, o que permite uma identificação mais directa entre ambos. Porque o herói se move num mundo referencial de características análogas às do leitor, é de esperar que este imponha o seu escrutínio sobre os acontecimentos que são narrados naquele mundo, exigindo que estes sejam regidos pelas mesmas leis: “If superior neither to other men nor to his environment, the hero is one of us: we respond to a sense of his common humanity, and demand from the poet the same canons of probability that we find in our own experience” (Frye, *Anatomy* 34). Ainda que a frequência com que estes momentos ocorrem sejam em menor número do que as do período anterior e se concentrem, maioritariamente, nos volumes do que consideramos ser a

primeira fase da saga, algumas são as vezes em que podemos encontrar o nosso herói num nível semelhante aos demais.

Em *Chamber*, quando todos os alunos de Hogwarts pensam que Harry é o verdadeiro herdeiro de Slytherin e, como tal, responsável pelos ataques que ameaçam fechar a escola, ele é rejeitado pelos seus semelhantes: “(...) he’s [Potter] a Parselmouth. Everyone knows that’s the mark of a dark wizard. Have you ever heard of a decent one who could talk to snakes?” (J. K. R. 148).

Também em *Phoenix* Harry se encontra numa situação semelhante, desta vez, porque ninguém quer acreditar no regresso de Voldemort, preferindo alinhar na política de desacreditação da verdade promulgada pelo Ministério da Magia: “You [Ron] believe all the rubbish he’s [Harry] come out with about You-Know-Who, do you, you reckon he’s telling the truth? (...) Then you’re mad, too” (J. K. R., *Phoenix* 197). Todavia, e para que a ordem seja reposta, o que obrigatoriamente tem de acontecer, o momento da descoberta de que o herói é, de facto, justo e o detentor da verdade é sempre acompanhado pelo reconhecimento e reposição do seu verdadeiro estatuto de líder: “Ev’ryone knows yeh’ve bin tellin’ the truth now, Harry (...)” (J. K. R., *Phoenix* 753).

Consideramos ser errado inferir que Harry pertence à mesma categoria dos heróis da baixa mimese quando se encontra nas situações acima mencionadas dada a parcimónia de exemplos encontrados. Porém, não deixamos de reconhecer que estes mesmos momentos constituem etapas importantes para a configuração geral da obra. Eles não só são determinantes para a formação do carácter do herói, mantendo-o humilde e fiel a si mesmo e à sua missão, como também o são para a construção e preparação do final de cada volume, onde as injustiças são corrigidas. Cada final de cada volume não actua senão como prefiguração do derradeiro momento apoteótico a ocorrer em *Hallows*.

Apercebemo-nos, então, de que a literatura – representada, para Frye, pelos seus heróis – tem vindo a afastar-se de um pensamento fantástico,⁵⁵ acabando, gradualmente, por adoptar contornos mais realistas.⁵⁶ Não obstante, Frye reconhece a existência de uma reversão nesta tendência evolutiva dos modelos literários, e considera como principais causas deste fenómeno a nostalgia por uma era mais aristocrática⁵⁷ e o facto de épocas

⁵⁵ Neste ponto, fazemos equivaler pensamento fantástico a fantasia. Cf. nota 20 do primeiro capítulo.

⁵⁶ Por realistas entenda-se “(...) a recurrent mode, in various eras and literary forms, of representing human life and experience in literature” e não “(...) a movement in the writing of novels during the nineteenth century (...)” (Abrams 260)

⁵⁷ Cf. Frye, *Anatomy*, 2000, 63.

diferentes encontrarem em diferentes modelos literários as respostas para as suas ânsias. O que esta premissa vem atestar é a igualdade de todos os modelos literários, fazendo depender o sucesso de um determinado modelo não do seu valor inerente, mas sim de tendências culturais e sociais externas à própria literatura:

For the literary critic, at all events, everything in words is plasmatic, and truth and falsehood represent the directions or tendencies in which verbal structures go, or are thought to go. This leads to a general distinction between serious and responsible literature on the one hand, and the trifling and fantastic on the other. Again, these are not literary categories, or qualities inherent in literary works themselves. They are the primary elements of the social acceptance of or response to literature. Hence what is accepted as serious or dismissed as trifling may vary from one age to another, depending on currents of fashion or cultural attitudes operating for the most part outside literature. (Frye, *Scripture* 17)

Como tal, parece-nos que a presente era revela necessitar desesperadamente da fantasia para sobreviver à aridez que cada vez mais reveste os nossos corações, para lhes devolver fé, seja ela fé numa entidade divina, em nós mesmos ou ainda nos outros.

Como veremos mais adiante, a análise que Andrew Blake faz da obra vem ao encontro desta perspectiva nostálgica que o crítico alia a uma vontade de compreender e integrar o novo, combinatória por ele designada de retrolução, termo que definiremos ainda neste capítulo.

2.1.2. Kathryn Hume: o herói das sociedades tradicionais

Também Hume reconhece esta tendência que a literatura tem vindo a manifestar, ao longo dos tempos, sendo que para a autora são três as principais causas que estão na origem desta mudança que operou não só ao nível das artes como também das mentalidades: a concepção do indivíduo como *tabula rasa*, de Locke, a máxima cartesiana *cogito ergo sum* e a emancipação do conhecimento estético. As sociedades anteriores ao Renascimento, apelidadas por Hume de tradicionais, são caracterizadas por um pensamento fantástico,⁵⁸ responsável pela criação de um sistema mitológico apto a expressar e a responder às preocupações que o ser humano sente em relação ao mundo, num determinado momento. É

⁵⁸ O O. E. D. (Oxford English Dictionary) atesta 1387 como sendo a primeira vez em que a palavra “fantastic” ocorre com a seguinte definição: “Existing only in imagination; proceeding merely from imagination; fabulous, imaginary, unreal (*obs.*)” (66). Apesar de o século XIV ter sido o primeiro a testemunhar o uso da palavra “fantástico” nesta acepção a que aqui nos referimos, consideramos que os séculos precedentes são igualmente caracterizados por um pensamento fantástico, bem como as suas sociedades tradicionais.

este enquadramento mitológico que irá servir de base explicativa às práticas socioculturais e religiosas das diferentes sociedades: “(...) fantasy exists in the basic myths; they assert values that cannot be validated scientifically, and the stories they tell are most decidedly not verifiable – creation, activities of the gods, the deeds of semi-divine beings and culture heroes” (Hume 33).

Ainda em relação ao enquadramento mitológico das variadas culturas, Frye explica:

(...) myths stick together to form a mythology, a large interconnected body of narrative that covers all the religious and historical revelation that its society is concerned with, or concerned about. (...) myths take root in a specific culture, and it is one of their functions to tell that culture what it is and how it came to be (...) (Frye, *Scripture* 9)

Actualmente, os sistemas mitológicos são encarados como fantasias criadas pela necessidade que o Homem inicialmente sentiu em organizar e dar um sentido ao que não compreendia, ao caos inicial. No entanto, nas sociedades tradicionais,⁵⁹ os mitos eram vistos como realidades que se manifestavam a nível essencial nos objectos e nas acções de cada ser humano: “The religious myths of a culture, privileged fantasies in that they are held to be true, are the spiritual axioms from which a society works out its priorities and values (...)” (Hume 30). Estes valores e prioridades a que Hume se refere tornar-se-iam reais e significativos apenas se participassem dessa realidade transcendente da qual faziam parte os mitos a que autora chama de “fantasia privilegiada” (31). De igual modo, para que a existência humana fosse imbuída de um propósito, o Homem deveria afastar o seu comportamento do mundano e procurar imitar as verdades míticas iniciais, já que era nelas que residiam a verdade e a realidade:

The mythic truth established *in illo tempore* (sacred time) is “real”; man living in profane time becomes real only to the degree that he imitates the sacred pattern and actualizes it within himself. In other words, imitation of the mythic pattern gives a sense of meaning. Man’s highest aim in traditional society was to depart from what we would call consensus reality, the everyday dull detail, in order to imitate a state we would call privileged fantasy. (Hume 31)

É, pois, normal que o tipo de herói que mais frequentemente irrompe deste género de sociedades seja um desprovido de quaisquer traços que o individuem, dando-se antes

⁵⁹ Hume aponta sobretudo exemplos das sociedades greco-romana e medieval, debruçando-se, ainda que brevemente, sobre a sociedade egípcia (30-33).

preferência às características que o tornam universal. Tendo acesso aos mitos através da literatura, o Homem reflecte acerca dessa dimensão mítica à qual todos os seres humanos deviam aspirar pertencer. Como tal, a eficácia com que se reflecte acerca do que se julgava ser a conduta mais adequada para o ser humano é mais facilmente garantida quando o herói que dá corpo a esse ideal é descrito de modo genérico: “(...) members achieve their fulfillment not by individuating themselves but by identifying with the traditions of their culture” (Hume 32).

Se quisermos estabelecer um paralelismo com a nomenclatura usada por Frye, diríamos que este é o tipo de herói dos contos-de-fadas a encontrar no período do romance. Heilman vai ao encontro de Frye, neste ponto, quando afirma:

Fairy-tale heroes know no nuances; they are one hundred percent heroic, they never doubt, fear, or despair. In fact, they are seldom individualized. If described at all, they possess a standard set of traits: strong, brave, clever, kind or beautiful. Their moral qualities are impeccable: they are just, loyal, and devoted to the cause they pursue. (128)

Com o Renascimento e com a crescente ênfase que se colocou na racionalidade do Homem, o pensamento fantástico que caracterizara as sociedades até então, começa a ser visto como superstição, denunciador de uma mentalidade retrógrada. Dá-se início ao questionamento acerca de como poderia ser relevante para o ser humano um tipo de conhecimento que, de algum modo, fosse desprendido do real e do racional. Assim, o que encontramos é um modo de pensar de contornos mais empíricos e um ser humano mais orgulhoso da sua imanência e das capacidades produtivas que provêm do seu raciocínio. Para Hume, esta mudança de mentalidades ficou a dever-se à influência que tanto Locke, como Descartes tiveram para a formulação de uma nova concepção de indivíduo, o que acabou por se imiscuir no campo das artes.

Locke concebe um novo Homem que, ao invés de ser visto como um repositório que deve imitar um mundo ideal transcendente, é agora encarado como uma *tabula rasa*, i.e., uma tela em branco. Esta deve ser preenchida pelo produto da concatenação de experiências particulares, sendo que é a singularidade das vivências de cada ser humano que o tornará diferente dos outros e, portanto, necessariamente, único. Assim sendo, torna-se imperativa uma mudança do que, até então, definia o herói. Ao invés deste ser uma personagem tipificada, personificação de uma ideia e de um ideal, o herói torna-se mais empírico, i.e., só começa a ser sentido como real quando tornado distinto dos demais: “To understand a

literary portrait, we will now need personal details; we will feel the portrait to be false to the extent that the author has let a literary type supply a pseudo-personality” (Hume 34). O mundo a retratar não é já um mundo de fantasia mitológica, mas sim o mundo da experiência do leitor que lhe é transmitido a partir do ponto de vista interpretativo emocional e sensitivo do herói. A figura heróica torna-se, assim, o eixo axial da obra, intermediário entre o leitor e o mundo que os envolve a ambos.

Com Descartes, dá-se continuação à ênfase que já havia sido colocada no ser humano enquanto um ser dotado de racionalidade própria. A sua já tão conhecida máxima *cogito ergo sum* propõe estabelecer a capacidade racional do Homem como a medida de todas as coisas, ponto de partida válido para a aquisição de conhecimento e para a formulação de quaisquer especulações ou pensamentos. O impacto que esta proposição vem a ter a nível literário manifesta-se no facto de o herói deixar de ser a autoridade máxima a ser respeitada numa obra, como sucedia nas fases anteriores. O enfoque é agora transferido para o autor que assume o papel de elemento literário principal já que é dele a mente criadora a partir da qual se veiculam as ideias e reflexões a serem absorvidas pelo leitor: “(...) the author (...) is the highest authority for what he writes; the play of his mind is ultimately more important than tradition or the rules made by others” (Hume 36-37).

Finalmente, a emancipação do conhecimento estético veio abrir o caminho que culminaria na emergência do movimento literário realista, no século XIX, ao tornar distintos e independentes a aquisição de conhecimento da salvação da alma, áreas que, durante o período medieval, eram vistas como inseparáveis e, até mesmo, complementares. À medida que se vai verificando uma progressiva dessacralização das artes, a noção de que o conhecimento tem um valor intrínseco a partir do qual se pode derivar prazer começa a implementar-se na consciência social. A laicização da arte foi, portanto, um importante precursor do romance realista⁶⁰ já que veio libertar a apreciação da arte de influências externas e de um cunho que, até então, havia sido marcadamente moralista:

Acquiring knowledge for its own sake, for the enjoyment of acquiring and deploying it, becomes more practicable as salvation fades from the central consciousness of western civilization. Art too becomes divorceable from its original matrix. Religious paintings and statues that had once served religious functions found themselves on display in the eighteenth century along with paintings of classical scenes and society portraits, all just labelled art (...) Deriving pleasure

⁶⁰ “The realistic novel is characterized as the fictional attempt to give the effect of *realism*, by representing complex characters with mixed motives who are rooted in a social class, operate in a developed social structure, interact with many other characters, and undergo plausible, everyday modes of experience” (Abrams 192). Ênfase no original.

from design for its own sake is an important preliminary to the realistic novel. (Hume 36)

A arte é, então, admirada pelo seu valor estético e não pela moral que possa conter, tornando, deste modo, possível que os mesmos critérios sejam usados para a apreciação tanto de obras de arte sacra, como de obras de arte de cariz mais laico.

Os heróis deste período vão desde a classe média e classe média-alta até às classes sociais mais desfavorecidas, acompanhando as exigências de um público que espera da literatura uma renovação e novidade constantes. Preocupada em corresponder às exigências estéticas deste público sedento de originalidade, a arte filtra, agora através de um olhar mais científico e detalhado, um real que se vai tornando cada vez mais fragmentado, compartimentado e, em última instância, opaco.

Eventualmente, esta ânsia de novidade acabou por exaurir o modelo realista: “(...) the difficulty of finding material that is both new and true increases drastically. What was once exploratory is now cliché” (Hume 40). Também o advento da Primeira Grande Guerra (1914-18) forçou os escritores a saírem dos moldes da convenção e tradição realistas para procurarem um outro modelo literário que melhor representasse a nova realidade que era a Europa do pós-guerra.⁶¹ O modernismo⁶² pareceu, por momentos, responder a essas questões até se ter tornado, também ele, convencional, dando origem à emergência do novo modelo literário pós-modernista.⁶³

Este modelo concentrou-se na denúncia dos limites da linguagem e de todas as estruturas mentais enquanto conjuntos de signos, constructos interpretativos do real e, portanto, fundamentalmente diferentes do mesmo, nada podendo acrescentar-lhe de substancial. Acerca deste assunto, Pereira diz-nos que “(...) o Real permanece um mistério, um silêncio inacessível aos sistemas de significação (...)” (42), fala-nos acerca da “(...) re-descoberta da natureza construída de todas as narrativas (...)” (42) e sobre a “(...)

⁶¹ “The catastrophe of the war had shaken faith in the moral basis, coherence, and durability of Western civilization and raised doubts about the adequacy of traditional literary modes to represent the harsh and dissonant realities of the postwar world” (Abrams 167).

⁶² “The term modernism is widely used to identify new and distinctive features in the subjects, forms, concepts, and styles of literature and the other arts in the early decades of the present century, but especially after the World War I (...) it involves a deliberate and radical break with some of the traditional bases not only of Western art, but of Western culture in general. Important intellectual precursors of modernism (...) questioned the certainties that had supported traditional modes of social organization, religion, and morality, and also traditional ways of conceiving the human self (...)” (Abrams 167)

⁶³ Cf. Pereira, 2007.

impossibilidade, por um lado, e a futilidade, por outro, de objectivar a realidade exterior (...)” (38-39). Com a tomada de consciência de que qualquer acto de nomeação é, logo à partida, uma abstracção que nada partilha de essencial com a realidade nomeada, instala-se um vazio na arte⁶⁴ que obrigará à procura de soluções que, de algum modo, tornassem possível ripostar contra este abismo.

Segundo Hume, a ficção contemporânea tentou superar este vazio, seguindo quatro caminhos: (1) ignorando-o, o que obrigou os escritores a deslocarem-se para as margens da tendência literária em voga – o pós-modernismo – quer escrevendo dentro dos modelos da convenção realista quer retrocedendo até aos modelos da fantasia de fortes raízes tradicionais; (2) reconhecendo que a linguagem não é senão um exercício tautológico que se significa apenas a si próprio e se move circularmente dentro dos limites por si impostos; (3) admitindo que, uma vez que os escritores não detêm as respostas para preencher o vazio que se havia instalado na arte, é necessário enveredar-se pelo caminho da metaficção, i.e., “(...) um tipo de ficção que, consciente e sistematicamente, chama a atenção para o seu estatuto de artefacto, levantando, assim, questões que se prendem com a relação entre a ficção e a realidade (...)” (Pereira 33); (4) e, por último, aceitando o vazio e procurando por uma solução não no retrocesso aos modelos do passado, mas na criação de novos universos míticos regulados por novos valores que organizem o que, para o ser humano, se havia tornado uma vivência desprovida de sentido e propósito.

H. P. parece, portanto, pertencer ao primeiro grupo que decidiu ignorar o vazio, já que, mais importante do que enveredar por reflexões acerca da natureza da linguagem, mais relevante que retratar a vida minuciosamente ou ainda que criar novos mundos, é o despertar de valores que haviam ficado esquecidos desde que se começaram a operar as primeiras mudanças em direcção ao realismo. *H. P.* defende, portanto, a posição de que a resposta para a crise que se instalou na pós-modernidade se encontra num regresso ao passado e num recordar de valores que se haviam perdido com a evolução natural das sociedades: “To bring the images back to life, one has to seek, not interesting applications to modern affairs, but illuminating hints from the inspired past. When these are found, vast areas of half-dead iconography disclose again their permanently human meaning” (Campbell 249).

⁶⁴ “An undertaking in some postmodernist writings (...) is to subvert the foundations of our accepted modes of thought and experience so as to reveal the meaninglessness of existence and the underlying “abyss,” or “void,” or “nothingness” on which any supposed security is conceived to be precariously suspended” (Abrams 169).

Assim, perante a alienação e progressiva secularização das sociedades, torna-se imperativa a restituição dos valores do Amor, do Bem, do Heroísmo e do Sacrifício da individualidade de cada um em prol de uma causa maior, por exemplo. Isto significa que, cada vez mais, urge formar um ser humano que perceba que são esses mesmos valores que devem unir as pessoas e não aqueles que regulam uma sociedade que se sustenta sobre os alicerces do economicismo excessivo.⁶⁵ É necessário recordar o modelo de pensamento do que Hume designa por sociedades tradicionais, onde a individualidade de cada ser é colocada ao serviço da coesão da comunidade: “(...) the individual’s private and personal life is insignificant, but he can achieve significance through commitment and dedication to a cause” (Hume 47) e “(...) an effective annihilation of the human ego was accomplished and society achieved a cohesive organization” (Campbell 390). São estes valores que vão impulsionando o herói para a etapa seguinte do seu percurso e que o acompanham ao longo da sua evolução.

Recuperando as categorias apresentadas em *Anatomy*, podemos ver como a obra de J. K. R. e o percurso de Harry, o seu herói, se inserem naquele movimento de nostalgia pelo passado de que Frye nos fala e com o qual Hume parece concordar: Harry começa por ser o herói da baixa mimese, passando pela fase da alta mimese e culminando o seu percurso como o herói do romance, seguindo assim no sentido oposto ao que tem sido considerado a tendência natural da literatura. Estamos, pois, perante um esforço por devolver ao herói o seu estatuto de ser singular e superior capaz de alcançar feitos extraordinários ecoando, assim, através dos seus actos, uma tradição que se havia perdido e que, agora, se tenta recuperar.

2.2. Andrew Blake: Harry Potter como herói retrolucionário

Andrew Blake, no estudo que faz de *H. P.*, apresenta uma perspectiva inovadora. Relevando o contexto sociocultural e político que deu origem à obra, o autor insere-a num movimento nostálgico que permeou a Grã-Bretanha nos finais da década de 90. O conceito “retrolucionário” parece ser central para o seu entendimento: “Either the old is remodelled so that it can contain the new, or the new is represented as traditional”, “(...) a combination of the new within the old which one might almost call magical” e “The stories explore the old, and a little under the surface deal with the new (...)” (Blake 8, 16, 17). Mais do que

⁶⁵ Cf. Campbell, 1993, 387.

uma abstracção, este conceito visa representar um estado de espírito que revela a aliança que se pretendeu formar, a nível geral, entre o desejo de progresso e o respeito pelo passado das instituições e da história britânicas.

Em 1997, data de publicação do primeiro volume de *H. P.*, o Partido Trabalhista, designado agora por “New Labour”, vence o Partido Conservador e com ele traz uma nova visão para um país que continuava a imaginar-se o centro abstracto de um império já disperso. Enquanto o Partido Conservador havia insistido numa política feudal e de conservadorismo familiar que em muito lembrava os valores vigentes durante a era vitoriana, o “New Labour” propôs-se reestruturar a Grã-Bretanha, modernizando-a ao colocar a criatividade e a imaginação ao serviço de um espírito capitalista e empreendedor. A versão romântica de uma Grã-Bretanha imperialista teria de ser substituída por uma outra visão mais realista que apostasse francamente na tecnologia e nas telecomunicações enquanto áreas de grande empregabilidade no futuro. Estas afiguravam-se como as soluções aptas a devolver ao país a sua competitividade económica e a colocá-lo entre os principais mercados mundiais do século XX:

(...) Britain could and should escape from its past and rebrand itself as the hub of new communications and service industries which were the future for exports and employment (...) England, once the imagined centre of an empire and of a united kingdom, must reimagine itself as part of this hi-tech future. (Blake 5-6)

Blake chama ainda atenção para o facto de a própria designação “New Labour” não ser senão uma criação retrolucionária, uma reinvenção de um partido antigo que, agora, pretendia guiar a Grã-Bretanha rumo ao futuro sem nunca perder de vista a sua tradição nacional: “(...) New Labour wrapped its self-proclaimed ‘modernising’ ethos in the trappings of established styles and past achievements” (Blake 24).

À semelhança do “New Labour”, também *H. P.* se apresenta como uma obra retrolucionária na apresentação que faz de um mundo mágico fortemente tradicional e patriarcal. Note-se como grande parte da acção significativa que nela se desenrola ocorre em Hogwarts, uma escola tradicional que, no entanto, representa uma versão mais igualitária das instituições de ensino privado inglesas, quer a nível de género, quer de estatuto socioeconómico.

Apesar de não haver segregação sexual e de quer rapazes quer raparigas de todas as classes sociais frequentarem a escola e serem escolhidos com base nas suas capacidades mágicas, a verdade é que estamos perante uma realidade polarizada em redor de figuras

masculinas, sendo as principais Dumbledore, Harry e Voldemort.⁶⁶ “(...) whatever the gestures towards equality, in the end the stories represent a patriarchal world, in which power is exercised by individual males and transmitted to other individual males (...)” (Blake 43).

De traços arcaizantes, o mundo mágico opõe-se à simetria e claustrofobia do mundo Muggle que serve de caricatura e crítica aos excessos do consumismo, e à alienação característica das sociedades modernas. Porém, é este mesmo mundo tradicional de bruxas e feiticeiros que irá revelar ser retrolucionário na reflexão que faz acerca de assuntos tão actuais e importantes como sejam os do género, como acima vimos, e da raça, defendendo que não é na pureza de sangue que se pode encontrar valor ou honra, mas antes nas capacidades e nas acções de cada um: “ ‘Pure blood’ is no guarantee either of wizarding ability or of any other worth (...) difference, let’s be clear, is constituted by a lack of ability” (Blake 104, 105).

É ainda este mundo que irá pôr em prática um dos objectivos do “New Labour”, o de se colocar a criatividade e a imaginação ao serviço do avanço e desenvolvimento económicos. Fomentando um empreendedorismo que desafia os que defendem uma visão socioeconómica mais tradicional, e fazendo pleno uso da sua capacidade criativa, os dois irmãos gémeos Weasley abrem uma loja de brincadeiras: “And so a new business is funded from old money, and creativity will be put to work by a new generation despite the fear of those working in the traditional public sector” (Blake 65).

Também Harry se torna um herói retrolucionário ao estar inserido no contexto sócio-económico e político da década de 90 ao mesmo tempo que partilha traços com os heróis da tradição pré-moderna. Não esqueçamos que Harry é, antes de mais, um herói mortal, oscilando entre os níveis da alta e da baixa mimese, ao mesmo tempo que vai assumindo gradualmente traços dos heróis do romance. Isto acontece sem que ele perca jamais a sua individualidade, traço fundamental desde Locke e Descartes, como vimos; afinal, são as particularidades do herói que o tornam único e que lhe irão permitir derrotar Voldemort, completando, assim, a sua missão. Não obstante, na fase em que Harry se torna

⁶⁶ Não podemos, ainda assim, ignorar fortes personagens femininas de configuração importante para o desenrolar do enredo, como sejam a Professora McGonagall, Hermione e Bellatrix Lestrange. Porém, todas elas parecem ocupar um lugar secundário, como se de meras ajudantes dos seus equivalentes masculinos se tratassem: “(...) the *Harry Potter* books feature females in secondary positions of power and authority and replicate some of the most demeaning, yet familiar, cultural stereotypes for both males and females” (Heilman 222). Cf. ainda Baggett, 2007, 49-59 para uma perspectiva diferente acerca do debate de género nos livros da obra *H. P.*

um herói do romance,⁶⁷ esses mesmos traços são colocados em segundo plano, reiterando-se antes o aspecto tradicional de herói do romance que se encontra ao serviço da prosperidade de um mundo mágico, também ele, retrolucionário. Aqui, os elementos da tradição apesar de serem preservados e enaltecidos são suficientemente maleáveis de modo a acolher a actualidade: “(...) he [Harry] lives in the present, even when he is translated to the parallel but old-seeming world of the Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry” (Blake 15).

É este o pensamento que se encontra por detrás do novo caminho político que a Grã-Bretanha se propôs percorrer em 1997 e da convicção de que, para que aquela se relançasse no mundo como mercado competitivo, seria necessário olhar para o passado com uma nova atitude. A nostalgia por uma era gloriosa teria, necessariamente, de ser substituída por uma vontade de mudança que se mostrasse apta a impulsionar o país rumo ao futuro: “The Harry Potter phenomenon has indeed rebranded, and reglobalised, Britain, presenting to the world a country confident in its past but trying harder than usual to work out the possibilities for the future” (Blake 112).

Assim, e dado o seu sucesso junto das massas, *H. P.* provou ser um elemento fulcral para a transformação do pensamento na Grã-Bretanha, ao apostar no futuro e, mais importante ainda, no presente através da compreensão do passado e do reconhecimento da sua importância para a formação mental não só da sociedade, como também de cada indivíduo.

2.3. Joseph Campbell: Harry Potter como herói espiritual

Falamos da questão espiritual, da existência de um mundo sagrado ou ainda da comunhão com o divino torna-se bastante difícil, no que diz respeito a *H. P.* Estamos a lidar com uma obra sem deuses, onde, apesar disso, o divino está presente nos pequenos actos de bondade a que as personagens se vão oferecendo. Consideramos, pois, que o sagrado está presente de modo profano, em *H. P.* Mircea Eliade explica este aparente oxímoro ao constatar a progressiva dessacralização⁶⁸ dos motivos mitológicos, dando como exemplo o tema das provas iniciáticas:

⁶⁷ Esta fase tem início em *Goblet*, e encontra o seu expoente máximo em *Hallows*.

⁶⁸ Mircea Eliade prefere chamar esta dessacralização de degradação do sagrado: “On parlerait plus justement d’un camouflage des motifs et des personnages mythiques; et, au lieu de «désacralisation», il serait préférable de dire «dégradation du sacré»” (*Aspects* 241).

Mieux, il est possible de dégager la structure «mythique» de certains romans modernes, on peut démontrer la survivance littéraire des grands thèmes et des personnages mythologiques. (Ceci se vérifie surtout pour le thème initiatique, le thème des épreuves du Héros-Rédempteur et ses combats contre les monstres, les mythologies de la Femme et de la Richesse.) (*Aspects* 230)

A sobrevivência de motivos mitológicos em temas como o das provas iniciáticas é de fulcral importância para obras como *H. P.*, como poderemos ver ao longo deste e do terceiro capítulos. *H. P.* é constituído por uma série de rituais iniciáticos que conduzem o herói, não só desde a adolescência à idade adulta, como também do espaço exterior para o espaço interior da reflexão onde aquele se irá assumir como uma espécie de herói redentor. Caber-lhe-á a missão de salvar o mundo, não já de todo o pecado, mas de um grande mal que o assola, feito que só pode ser conquistado após o herói conhecer o lugar que ocupa, neste contexto. Ao pressuporem a deposição de uma velha ordem e o nascer de uma nova ordem, estes rituais iniciáticos surgem como a forma camuflada de mitos arquetípicos de renovação do Tempo Circular, ou seja, do tempo cósmico dos inícios. Deste modo, nas sociedades modernas, os grandes temas mitológicos continuam presentes na literatura camuflados sob o manto do profano. É disto que falamos quando falamos em degradação do sagrado.

Tendo em conta que o sagrado não existe senão de forma profana, em *H. P.*, vejamos, em seguida, a teoria de Campbell.

Apesar de Harry ser de facto um herói retrolucionário, a verdade é que não podemos ignorar (e isto torna-se mais marcante nos últimos volumes) que o seu percurso se vai afastando, cada vez mais, da esfera do actual e o que vai ganhando importância e passando para primeiro plano é o simbolismo inerente à viagem por si empreendida. A relevância de assuntos como a raça, o género, os perigos do consumismo desmedido continua presente, na obra. Porém, mais relevante do que isso parece ser a maturação mental do herói e a sua preparação para o momento culminante de todo o seu percurso, senão de toda a sua vida: o confronto final com Voldemort.

Campbell designa esta viagem que é partilhada por todos os heróis tradicionais por monomito, ou seja, um só mito comum a todos os heróis de todas as culturas e que pode ser resumido da seguinte forma:

A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the

hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man. (Campbell 30)⁶⁹

Ainda segundo o mesmo autor que toma como ponto central do monomito os rituais de passagem, esta é uma viagem que ocorre durante a fase da adolescência do herói e que termina com a revelação do seu verdadeiro carácter e com o reconhecimento do seu estatuto pelos seus semelhantes.⁷⁰ De uma maneira ou de outra, os heróis tradicionais ecoam e seguem os passos dos heróis míticos, fundadores de nações, pelo que a função do herói pode ser, aqui, igualada ao papel que os mitos desempenham num determinado sistema cultural:

(...) myth serves four distinct functions: to instill and maintain a sense of awe and mystery before the world; to provide a symbolic image for the world such as the Great Chain of Being; to maintain the social order by giving divine justification to social practices (...) and above all to harmonize human beings with the cosmos, society, and themselves. (Segal x)

Mais acima, neste capítulo, percebemos como o mito serve de base conceptual para as práticas de uma cultura, justificando-a e legitimando-a ao mantê-la coesa e coerente. Também já vimos como o ritual, enquanto eco artístico do passado mitológico, recupera um sentimento de mistério e fantasia que cada vez mais se vão esvaindo de um mundo moderno onde tudo é cada vez menos secreto. Resta-nos, portanto, perceber como o mito, protagonizado pela figura heróica, consegue unir todos os seres não só entre si, mas também com o cosmos e consigo mesmos.

Para tal, analisaremos as três fases que compõem o esquema tripartido do monomito de Campbell: partida, iniciação e retorno.⁷¹

No início do seu percurso, o herói faz parte de um mundo seguro que, mais tarde, se vem a descobrir não ser o seu mundo de origem. É este mundo de aparente segurança que

⁶⁹ De acordo com Hume (192), o monomito do herói constitui uma das experiências que transmitem o sentido de pertença de que acima falámos ao reunir o múltiplo no uno e ao congregar num só modelo, todos os heróis de todas as tradições do mundo.

⁷⁰ Lord Raglan baseia o seu modelo do monomito do herói no de Campbell, porém apresenta-o com maior especificidade, defendendo que aquele abrange todas as fases da vida do herói. No terceiro capítulo reproduziremos o modelo de Raglan, parcialmente. Para uma reprodução total das vinte e duas etapas do mesmo modelo, cf. Segal xxiv.

⁷¹ Nossa tradução do original “Departure” (Campbell 49), “Initiation” (Campbell 97) e “Return” (Campbell 193).

irá sofrer uma disrupção súbita quando um arauto de um outro mundo vem anunciar o que Campbell designa de chamamento para a aventura (49-58)⁷² que marca o início da viagem do herói:

The first stage of the mythological journey (...) the “call to adventure” – signifies that destiny has summoned the hero and transferred his spiritual center of gravity from within the pale of his society to a zone unknown. This fateful region of both treasure and danger may be variously represented: as a distant land, a forest, a kingdom underground, beneath the waves, or above the sky, a secret island, lofty mountaintop, or profound dream state; but it is always a place of strangely fluid and polymorphous beings, unimaginable torments, superhuman deeds, and impossible delight. (Campbell 58)

Podendo ou não responder ao chamamento, o herói aventura-se num novo mundo que representa o perigo e o medo do desconhecido, apesar de, mais tarde, este revelar ser o mundo a que o herói pertence, de facto. É aqui que ele se sente confortável e onde ocupa um estatuto importante, ainda que, de início, o possa desconhecer. Como sabemos, também Harry, ao ter conhecimento da sua origem não Muggle, perceberá que pertence ao mundo mágico onde ele é um feiticeiro e filho dos Potter, uma das suas mais proeminentes famílias.

Em *H. P.*, o chamamento para a aventura é aceite com agrado, já que a entrada num mundo novo, ainda que um de perigo, apresenta-se como uma alternativa mais satisfatória aos maus tratos a que está sujeito no mundo Muggle que, supostamente, se lhe deveria apresentar como seguro. Harry é constantemente alvo da irascibilidade do tio Vernon, da mesquinhez da tia Petúnia e da futilidade do seu primo Dudley.

Assim, é com fascínio que o nosso herói recebe a visita de Hagrid, o afável meio-gigante – “(...) a protective figure (...)” (Campbell 69) – que lhe servirá de guia e que tornará a sua entrada nesta nova dimensão menos dolorosa. Hagrid é, pois, o guardião do primeiro limiar,⁷³ o que protege os limites do novo mundo onde o herói se aventura. Aqui, aguarda-o um destino que lhe vai sendo desvendado à medida que os desafios que completa com sucesso se vão complexificando.

Durante esta viagem, é normal o herói ser ajudado por artefactos mágicos como sejam o Manto da Invisibilidade ou o Mapa do Salteador. Esta entrada, simboliza, então, uma espécie de primeiro renascer do herói que como que acorda do estado de letargia em

⁷² Nossa tradução do original “call to adventure” (Campbell 49).

⁷³ Nossa tradução de “first threshold” (Campbell 77).

que se encontrava na hipotética segurança de um mundo que não era o seu e se prepara para alcançar grandes feitos num mundo que irá despertar e testar a sua valentia e heroísmo:

(...) the crossing of the threshold is the first step into the sacred zone of the universal source (...) the passage of the magical threshold is a transit into a sphere of rebirth (...) The original departure into the land of trials represented only the beginning of the long and really perilous path of initiatory conquests and moments of illumination. (Campbell 81, 90, 109)

Este novo mundo em que Harry entra é uma espécie de zona sagrada, como Campbell nos diz, na medida em que é nele que o herói irá entrar em contacto com a fonte universal, neste caso, do conhecimento acerca de si mesmo e das suas origens. Trata-se, pois, de um reino de desafios que, mais tarde, irão revelar ser cruciais para o percurso do herói, para a sua formação e para o desvendar da sua missão, apesar de, inicialmente, parecerem reduzir-se a um mero jogo de resolução de quebra-cabeças.

Nestas provas, Harry desempenha o papel de líder, sendo-lhe dada a oportunidade de demonstrar a sua valentia e espírito sacrificial, sempre colocados ao serviço do amor pelo outro. Após resolvido o mistério e ultrapassado o teste que se lhe apresenta a cada volume – momento que coincide com o fim do ano lectivo – Harry regressa ao mundo Muggle onde, apesar de não lhe ser reconhecido o estatuto de herói, é cada vez mais notória a sua evolução, quer no controlo das suas emoções, quer no seu desejo de independência e insistência em ser encarado como um adulto.

De acordo com Campbell, uma vez ultrapassada a barreira exterior que leva o herói para lá do mundo visível,⁷⁴ aquele deve agora confrontar-se com o mundo invisível da sua própria interioridade. Apenas quando o herói entra em contacto consigo mesmo poderá ele ultrapassar a barreira interior que o separa de um mundo onde todas as ramificações da criação se encontram interligadas e radicam, em última instância, numa entidade divina. O herói dever-se-á unir a esta entidade, passando a conter em si todos os seres que representa.

Campbell enumera os guardiões que mais comumente podemos encontrar à entrada deste segundo limiar de experiência:

⁷⁴ Efectivamente, a barreira exterior assume uma configuração física com a Plataforma 9 $\frac{3}{4}$. Neste espaço, é impreterível ter em conta o comboio e a própria rede de caminhos-de-ferro que, segundo Chevalier e Gheerbrant, se assumem como símbolos de evolução e interligação, aludindo, desde já, à barreira interior que o herói terá de ultrapassar na fase seguinte da sua viagem: “Enfin, le réseau de chemin de fer (...) met aussi en liaison toutes les régions d’une nation, voire des plusiers continents, et permet toutes les communications et tous les échanges” (“train (chemin de fer)” 316).

(...) dragons, lions, devil-slayers with drawn swords, resentful dwarfs, winged bulls. These are the threshold guardians to ward away all incapable of encountering the higher silences within (...) They illustrate the fact that the devotee at the moment of entry into a temple undergoes a metamorphosis. (Campbell 92)

Em *H. P.*, a entrada do herói no mundo da sua própria interioridade é representada, em cada volume, por uma espécie de *katabasis*, i.e., uma descida simbólica ao interior da terra. É nesta espécie de submundo que o herói irá ser testado e onde experienciará um momento epifânico, o que lhe irá permitir ascender a um patamar de conhecimento mais elevado e complexo e, deste modo, adquirir uma nova percepção do mundo e das ligações que os seres partilham entre si: “They [Harry, Ron, and Hermione] descend “miles under the school” into a netherworld crucible where their worthiness will be tested” (Granger 131).

Na obra, estas provas iniciáticas são parte integral de uma estrutura circular subjacente aos volumes que consideramos pertencerem à primeira fase e parecem estar sempre relacionadas com a descoberta de pistas que não só ajudarão Harry a dominar os seus poderes como o auxiliarão na construção da sua identidade.

Em *Stone*, o guardião do limiar é Fluffy, o cão de três cabeças⁷⁵ que guarda a entrada para o alçapão onde Harry tem de entrar e ultrapassar uma série de obstáculos que testarão, consecutivamente, as suas capacidades enquanto herói. Estes testes têm como finalidade ajudá-lo a descobrir a sua identidade. Finalmente, o último passo é a reposição imperativa da verdade nesta viagem que o herói empreende não só ao interior do espaço físico do castelo como também, e sobretudo, ao interior de si mesmo.

Já em *Chamber*, Harry penetra ainda mais nas profundezas do castelo de Hogwarts, descendo por um largo cano para chegar a uma última câmara, a Câmara dos Segredos, onde defrontará um basilisco,⁷⁶ que agora desempenha o papel de guardião do limiar. Após

⁷⁵ Não podemos ignorar as gritantes semelhanças que ligam Fluffy, o guardião do alçapão, a Cerebrus, o guardião do submundo, já que ambos assumem uma forma canina de múltiplas cabeças. Enquanto Cerebrus simboliza o terror da morte, o mundo inferior e o inferno interior de cada ser humano – (...) il symbolise la **terreur de la mort** (...) les Enfers eux-mêmes, et l'**enfer intérieur** à chaque être humain.” (Chevalier, “cerbère” 302) – Fluffy simboliza o que Granger designa de morte figurativa por que Harry passa em todos os volumes da saga (26). Ênfase no original.

⁷⁶ Nos bestiários medievais, o basilisco surge a representar o diabo não só devido à sua forma viperina, relacionando-se, assim, com o episódio da Queda, no Jardim do Éden, como também pelo veneno que se alastra a partir da sua dentada e penetra nas almas dos pecadores: “He [the devil] is an asp when he strikes secretly; a basilisk when he spreads his poison abroad; a lion when he pursues the innocent; a dragon when in his evil greed he swallows the heedless” (Barber 185). Refere-se ainda, em Chevalier: “En alchimie, il symbolisera le feu dévastateur qui prélude à la transmutation des métaux” (“basilic” 180). Assim, através do simbolismo da transmutação se sugere a morte figurativa de que Granger nos fala, já que essa mesma morte não é senão uma mutação por que o herói tem, obrigatoriamente, de passar para que possa ascender ao nível seguinte no caminho de descoberta da sua própria identidade.

este confronto do qual o herói sai vitorioso,⁷⁷ a verdade e a ordem natural dos acontecimentos são novamente repostas. É interessante notar não só nas semelhanças partilhadas entre o basilisco e o Diabo, como também no facto de Harry regressar ao mundo diurno, chamemos-lhe assim, agarrado à cauda de Fawkes, a fénix de Dumbledore.⁷⁸ Esta, curiosamente, é um dos símbolos de ascensão e renovação mais comumente usados durante a Idade Média para aludir ao episódio da Ressurreição de Cristo: “When it has been consumed a new bird arises next day out of the ashes. It is a symbol of our Lord Jesus Christ (...)” (Barber 141). Senão, vejamos: “Ninguém ma tira [vida], mas sou Eu que a ofereço livremente. Tenho poder de a oferecer e poder de a retomar. Tal é o encargo que recebi de meu Pai” (Jo. 10:18). Voltaremos ao simbolismo destes dois animais no terceiro capítulo desta tese.

Em *Azkaban*, o guardião do limiar é o Salgueiro Zurzidor, uma árvore que guarda a entrada do túnel que conduz a uma cabana onde irá decorrer o momento apoteótico da obra. De acordo com Chevalier, a cabana desempenha um papel fundamental em rituais iniciáticos, encontrando-se, de igual modo, relacionada com uma mudança interior: “La hutte joue aussi un rôle initiatique, celui d’un parvis introduisant dans l’autre monde. C’est l’équivalent de la gueule ou du ventre du monstre, de la tarasque et du dragon (...)” (“hutte” 42). Chevalier alude claramente a uma cabana rústica que aqui equivaleremos à Cabana dos gritos de *H. P.*, visto ambos os espaços partilharem o mesmo simbolismo.

Finalmente, em *Goblet*, o guardião do limiar assume a forma de um labirinto,⁷⁹ ponte de passagem que conduzirá o herói ao cemitério onde Voldemort será ressuscitado, numa cerimónia onde se subvertem os sacramentos do cristianismo:⁸⁰ “(...) if anyone (...) takes for himself the perilous journey into the darkness by descending (...) into the crooked lanes of his own spiritual labyrinth, he soon finds himself in a landscape of symbolical figures (...)” (Campbell 101). Mais uma vez, estamos perante um símbolo iniciático, centro

⁷⁷ Segundo Eliade, o combate do herói com o monstro é um lugar comum da literatura que adopta o mito como base: “Assim, para só dar um exemplo, temos o mito paradigmático do combate entre o Herói e uma serpente gigantesca (...)” (Eliade, *Retorno* 52).

⁷⁸ “(...) résurrection et immortalité, résurgence cyclique. C’est pourquoi tout le Moyen Age fit du phénix le symbole de la Résurrection du Christ, et parfois celui de la Nature divine (...)” (Chevalier, “phénix” 386). De reiterar, novamente, a transitoriedade e transmutabilidade inerentes ao simbolismo da fénix que, mais uma vez, vem enfatizar a morte figurativa referida por Granger.

⁷⁹ “Le labyrinthe conduit aussi à l’intérieur de soi-même, vers une sorte de sanctuaire intérieur et caché, dans lequel siège le plus mystérieux de la personne humaine” (Chevalier, “labyrinthe” 102). Ênfase no original.

⁸⁰ No terceiro capítulo, este aspecto será explorado com maior minúcia a propósito da análise de *Goblet*.

de desafios que irão pôr o herói à prova ao sujeitarem-no a uma análise das labirínticas dimensões de si mesmo e das suas capacidades não só enquanto figura heróica mas, principalmente, enquanto ser humano.

A partir do quarto volume, a ocorrência das provas iniciáticas diminui de frequência, à exceção, talvez, de *Prince*, considerado, por excelência, o livro em que Dumbledore abdica do seu cargo e passa o testemunho a Harry. Neste sentido, interessa lembrar o corredor que Harry percorre até ao Departamento de Mistérios, em *Phoenix*, e a caverna de *Prince*, ambos funcionando como antecâmaras iniciáticas e catalisadores dos acontecimentos que se seguirão.

Pensamos que os três últimos volumes marcam uma mudança de tom na saga, sendo que, com a ressurreição de Voldemort, o enfoque passa para o crescimento interior do herói. Esta é uma evolução que, a nível narrativo, ajudará Harry a preparar-se para o momento apoteótico da sua maturidade, o seu sacrifício em prol da continuidade do mundo dos feiticeiros e, conseqüentemente, do mundo dos Muggles. De índole mais introspectiva, os três últimos volumes dão a conhecer ao leitor mais do mundo mágico, fazendo acompanhar a abertura do espaço de acção do herói da abertura do seu espaço mental.

Desta viagem ao interior de si mesmo, o herói deve sair transformado, sendo que a sua recompensa – e isto é o que sucede no caso de *H. P.* – será a sua própria divinização, i.e., a metamorfose do herói. O enfoque deixa de estar concentrado nas características que o individualizam e passam a incidir nos traços que o aproximam dos seus semelhantes. Como tal, Harry irá sofrer uma despersonalização, i.e., irá passar por uma morte simbólica da qual sairá um novo ser, agora renascido: “(...) the really creative acts are represented as those deriving from some sort of dying to the world; and what happens in the interval of the hero’s nonentity, so that he comes back as one reborn, made great and filled with creative power (...)” (Campbell 35-36).

Desta transformação faz parte a percepção por parte do herói do elo orgânico que o interliga aos seus semelhantes e de como a regeneração do mundo terreno depende do sucesso da sua missão, i.e., da própria regeneração do herói que irá tomar lugar numa esfera superior de consciência, atrevemo-nos a dizer divina, onde lhe será dada a oportunidade de se analisar e de, assim, realizar o seu destino, fechando o ciclo na sua viagem de auto-conhecimento: “(...) the hero (...) is then explicitly commissioned to return to the world with some elixir for the restoration of society (...)” (Campbell 196-97). É este o derradeiro e mais importante poder do herói, o de perceber e aceitar que algo se lhe sobrepõe e que,

também ele, constitui uma parte do mundo em que se insere, contendo em si a força de todos os seres que, por sua vez, são iluminados pela luz que de si emana.

Apenas quando equipado com este conhecimento que lhe é, afinal de contas, intrínseco, poderá o herói estar preparado para entrar na última fase da sua viagem, o retorno. Agora convenientemente investido com as armas necessárias para restaurar o Mal que se impregna no mundo que tem de salvar, o herói está pronto a assumir o seu papel, plenamente, e a completar a sua missão. Assim, o herói regressa daquela esfera interior mística para a sociedade dos homens que deverá renovar, agora que, também ele sofreu uma alteração, tornando-se quase simbólico, como já referido: “(...) the fearfulness of this loss of personal individuation can be the whole burden of the transcendental experience for unqualified souls” (Campbell 217).

Ainda em relação à desindividualização do herói, Campbell explica:

The individual (...) gives up completely all attachment to his personal limitations, idiosyncrasies, hopes and fears, no longer resists the self-annihilation that is prerequisite to rebirth in the realization of truth, and so becomes ripe, at last, for the great at-one-ment. His personal ambitions being totally dissolved, he no longer tries to live but willingly relaxes to whatever may come to pass in him; he becomes, that is to say, an anonymity. (Campbell 236-37)

O herói encara com bravura esta perda de individualidade que ocorre num plano superior de consciência, já que se apercebe de que aquela não é senão uma consequência inevitável do seu destino heróico. Resta-lhe, pois, restaurar a unidade primordial que liga o mundo humano ao divino: “(...) the two kingdoms [the divine and the human] are actually one. The realm of the gods is a forgotten dimension of the world we know. And the exploration of that dimension, either willingly or unwillingly, is the whole sense of the deed of the hero” (Campbell 217). É com o acto sacrificial do herói que estes dois mundos serão, senão reunidos, pelo menos aproximados, uma vez que esse mesmo acto espelha um Amor divino, o de Cristo pela Humanidade, assunto sobre o qual nos debruçaremos no terceiro capítulo.

Aproximamo-nos, aqui, da noção de *caritas*, aquele amor altruísta que tudo sacrifica e de que tudo abdica e que é por isso considerado como sendo uma das mais importantes virtudes teológicas. S. Paulo caracteriza este amor supra-humano:

O amor é paciente, o amor é prestável, não é invejoso, não é arrogante nem orgulhoso,

Nada faz de inconveniente, não procura o seu próprio interesse, não se irrita nem guarda ressentimento.
Não se alegra com a injustiça, mas rejubila com a verdade.
Tudo desculpa, tudo crê, tudo espera, tudo suporta. (1Co. 13: 4-7)

Esta *caritas*, apresenta-se na obra como uma espécie de coragem. Faltando à *caritas* a dimensão bélica e grandiloquente que é habitual associar-se ao termo coragem, esta é, contudo, um outro tipo de coragem mais consciente e mais nobre, ao espelhar uma maturidade espiritual e moral absolutamente necessárias a um herói crístico, como o é Harry. Trata-se de um herói salvador a quem é exigido que transponha as barreiras da sua própria individualidade e egocentrismo, que são, afinal, naturais ao ser humano, e que as ofereça em prol de algo que se lhes sobrepõe como seja a vitória do Bem sobre o Mal:

Courage is doing what's right, not what's easy. It's doing what seems morally required, rather than what seems physically safe or socially expected. It's doing what's best, overall, rather than necessarily what's best for you. A courageous person properly perceives when there is danger and then overcomes the natural urge for self-preservation, self-protection, comfort, personal gain, or even the solicitude for guarding the feelings of others that might counsel avoidance of that threat. (Baggett 13)

Do que falamos, no fundo, é de um amor fraternal por que o herói se sacrifica e através do qual é reavivado apenas depois de ter provado compreender o significado da sua missão, de que toda a matéria se dissolve na eternidade primordial que tudo embarca e a que tudo regressa, onde todos os seres se voltarão a fundir num só organismo: “To know eternity is enlightenment, and not to recognize eternity brings disorder and evil” (Campbell 189).

Este é um amor que advém de uma experiência supra-terrena e cujo principal fim é o de iluminar todos os seres. Assim, é por virtude deste acto sacrificial, que radica numa origem superior e que, posteriormente, será trazido para a esfera do terreno via o herói, que os dois mundos acima referidos serão aproximados:

This is the sign of the hero's requirement, now, to knit together his two worlds (...) Freedom to pass back and forth across the world division (...) not contaminating the principles of the one with those of the other, yet permitting the mind to know the one by virtue of the other – is the talent of the master. (Campbell 228, 229)

Caso o herói não complete com sucesso todas as etapas do seu percurso, as forças do eixo do Mal ameaçarão destruir a unidade e harmonia do mundo com o caos que lhes é tão característico. É esta a ameaça que paira sobre o mundo de Harry, pelo que o sucesso da sua missão é de fulcral importância para o triunfo do humano: “(...) if monomyth is to fulfill its promise, not human failure or superhuman success but human success is what we shall have to be shown” (Campbell 207).

Assim, de acordo com Campbell, o herói passa por uma experiência mística onde, de algum modo, se funde com o cosmos, transcendendo-se a si próprio apenas para ser devolvido ao seu mundo que irá inundar com a bênção de que é receptáculo: “The disciple has been blessed with a vision transcending the scope of normal human destiny, and amounting to a glimpse of the essential nature of the cosmos. Not his personal fate, but the fate of mankind, of life as a whole” (Campbell 234). Esta é a bênção do conhecimento de que a toda a existência humana subjaz um ritmo cíclico,⁸¹ e que toda a criação partilha do divino; este é o segredo que deverá renovar a comunidade em que o herói se insere, dando início a uma nova época que se ergue das cinzas da aniquilação de um grande mal. Eliade aproxima-se de Campbell ao identificar o caminho do herói com uma série de provas iniciáticas que o conduzem ao centro, ou seja, ao âmago de si mesmo, sendo que tal percurso, bem como as transformações nele implícitas, implicam uma qualquer forma de passagem do imanente ao transcendente:

O caminho é árduo, semeado de perigos, porque é, efectivamente, um rito da passagem do profano ao sagrado; do efémero e do ilusório à realidade e à eternidade; da morte à vida; do homem à divindade. O acesso ao «centro» corresponde a uma consagração, a uma iniciação; a uma existência, ontem profana e ilusória, sucede agora uma nova existência, real, duradoura e eficaz. (Eliade, *Retorno* 33)

Deste modo, o monomito, mais do que radicar numa viagem iniciática por um mundo desconhecido repleto de perigos, representa a aventura da auto-descoberta do herói onde os obstáculos por ele encontrados desempenham o papel das diversas facetas que compõem o ser humano e que não podem ser descobertas senão à custa de muito sofrimento: “And so every one of us shares the supreme ordeal – carries the cross of the redeemer – not in the bright moments of his tribe’s great victories, but in the silences of his personal despair” (Campbell 391).

⁸¹ “(...) where men see only change and death, the blessed behold immutable form, world without end” (Campbell 223).

Apenas quando liberto dos vários constrangimentos que antes o impediam de levar adiante a sua missão e de cumprir o seu destino poderá o herói assumir o seu papel de salvador e de, assim, dar início a um novo ciclo.

3. O caminho Diagon-al na demanda da Verdade

“This cold-blooded walk to his own destruction would require a different kind of bravery.” (J. K. R., *Hallows* 555)

“(…) the whole sweep of the saga is a quest to discover the truth about Harry’s identity and his potential role in bringing Voldemort’s power to a conclusive end.” (Cherrett 102-3)

No segundo capítulo, vimos como Harry é um herói híbrido que se presta a várias interpretações. Por um lado, encontramos Andrew Blake que caracteriza o herói de *H. P.*, em particular, à luz do contexto sociocultural e político que o vê nascer; por outro lado, Frye, Hume e Campbell oferecem-nos perspectivas mais tradicionais do herói em geral. É a esta segunda linha interpretativa que decidimos dedicar a nossa atenção, neste terceiro capítulo, onde procederemos ao estudo dos traços que aproximam Harry dos heróis tradicionais e, mais concretamente, de Jesus Cristo, o herói do mito cristão, por motivos já explicados anteriormente. Nesse sentido, tomaremos como ponto de partida a análise do simbolismo que o leão e a serpente assumem nos bestiários medievais por ambos ilustrarem uma dicotomia que se revelará determinante para a compreensão da obra. Exploraremos ainda como o enredo de cada volume entrelaça pistas que apontam para essa dicotomia que conduzirá o herói e o seu inimigo a um percurso apoteótico que culminará com o momento do sacrifício final que espelha o de Jesus Cristo pela Humanidade.

3.1. O simbolismo cristão na obra de J. K. Rowling

Para Lisa Cherrett, a obra de J. K. R. contém o que C. S. Lewis denomina por elementos sub-cristãos: “(…) values that are not distinctively Christian but reach some way towards the unique body of ideas that make up Christian doctrine” (7). São estes elementos que pretendemos realçar na análise que faremos de cada volume. Tentaremos ainda demonstrar como os destinos de Harry e do seu inimigo, Voldemort, se encontram intrincados e de que modo os valores do amor e do poder assumem uma configuração determinante para o desfecho da saga.

Seguiremos duas linhas de análise no estudo de cada volume: uma incidirá sobre o crescimento do herói, aspecto que se encontra interligado ao cumprimento da sua missão; a outra insistirá mais no realçar de características e elementos que ligam tanto Harry como

Voldemort aos animais dos bestiários e como estas personagens, de certo modo, ecoam os traços que atribuiremos ao leão e à serpente. Veremos ainda como ambas as temáticas se relacionam entre si.

3.2. Os animais dos bestiários

Os bestiários medievais eram verdadeiros instrumentos doutrinários que serviam diversas funções como, aliás, Debra Hassig reconhece: “With a gradually accumulated and rich store of symbolic associations, animals were excellent, figurative vehicles for religious allegory, political satire, and moral instruction (...) and courtly entertainment” (Hassig xi). Comportando um significado alegórico que se encontrava entretecido com passos da Sagrada Escritura, o Bestiário era fruído pelo estrato religioso da sociedade que o usava como meio de instrução. Com o fim de comunicarem os ensinamentos da tradição judaico-cristã, estes *Livros das Bestas* recorriam a uma imagética animal fortemente simbólica e moralista para estabelecerem paralelismos entre o comportamento dos animais e os vícios e virtudes do ser humano. Ao Homem cabia escolher que caminho seguir, sendo que dessa escolha se encontrava dependente a salvação da sua alma.

Os bestiários aliavam, assim, preocupações sociais a teológicas:

These texts were written primarily to teach, explain and inspire, to fight the forces of evil, to point the sneaky tricks of the devil and to invite all men to join forces through Faith against the temptations of God’s enemy. They invited the Faithful to ponder on the strength of God, on the sacrifices of Christ and on the duties of every Christian man and woman. Whether real or fabulous, the animals of the bestiaries served a common purpose: to save all good Christians and to warn or lose the unfaithful. (Beauvais x)

Habitualmente, as entradas referentes a cada animal apresentam duas partes distintas: a primeira onde se introduzem as suas características físicas e a segunda onde o animal é imbuído de um teor alegórico a ser complementado por referências e passos bíblicos. Relembrando constantemente ao Homem a sua qualidade de ser caído e maculado, os animais dos bestiários deveriam ajudá-lo a encontrar novamente o caminho em direcção à redenção e a esse estado pré-adâmico de perfeita comunhão com o divino. Deve, contudo, frisar-se que, apesar de os animais assumirem esta função, eles próprios estavam excluídos desse plano cósmico projectado apenas para o ser humano:

The brute creation, like the world itself, existed solely for the spiritual edification of man. While animals shared in the Fall they had no part in the great plan of Redemption: their purpose was to provide moral lessons that would assist in man's regeneration. (Rowland xvi)

De seguida, debruçar-nos-emos sobre as figuras do leão e da serpente, tal como estas nos são apresentadas nos bestiários medievais,⁸² por considerarmos que os traços que estes dois animais aí assumem são determinantes para a caracterização do herói de J. K. R. e do seu antagonista. É ainda de relevar que o enredo dos sete volumes se foca precisamente no conflito protagonizado por um membro da Casa de Gryffindor cujo animal heráldico é o leão e um ex-membro da Casa de Slytherin cujo animal heráldico é a serpente. Falamos, como é óbvio, de Harry e Voldemort – descendente do próprio Salazar Slytherin – par que espelha uma contenda antiga entre dois dos quatro fundadores da escola de Hogwarts.⁸³

Como nos iremos aperceber, à medida que avançarmos neste capítulo, *H. P.* é uma obra repleta de pormenores que remetem para uma imagística bíblica, vindo o Bestiário, o principal difusor do simbolismo animal cristão ao longo da Idade Média, contribuir para que, na obra de J. K. R., se estabeleça uma oposição ontológica entre o Bem e o Mal. O leão aparece conotado com o Bem, a Vida, o Amor, o sacrifício, Cristo e Harry; a serpente, por sua vez, é conotada com o Mal, a Morte, o Ódio, o egoísmo, o Diabo e, por fim, com Voldemort.

Consideramos que este simbolismo bíblico presente no Bestiário medieval ilustra precisamente essa dualidade inerente ao plano cósmico de que acima falávamos, de acordo com o qual o Homem caído ou alcança a salvação ou é condenado a vaguear longe da infinita Graça divina. Apesar de a simbologia de ambos os animais redundar em morte,

⁸² Para esta tese, usámos como principal fonte o bestiário hoje conhecido como M.S. Bodley 764, na tradução de Richard Barber. Como fontes secundárias, e unicamente por motivos comparativos, recorreremos ao M. S. Ashmole 1511, na tradução de Philippe Lebaud, e ao Cambridge University Library 11.4.26, mais conhecido por Cambridge Bestiary, na tradução de T. H. White. Para as imagens reproduzidas nos anexos utilizámos ainda o Bestiário de Aberdeen que pode ser consultado no sítio <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/>. De realçar que a simbologia dos animais é sensivelmente a mesma de manuscrito para manuscrito pelo que tomaremos as três fontes enquanto uma só.

⁸³ “ ‘For a few years, the founders worked in harmony together, seeking out youngsters who showed signs of magic and bringing them to the castle to be educated. But then disagreements sprang up between them. A rift began to grow between Slytherin and the others. Slytherin wished to be more *selective* about the students admitted to Hogwarts. He believed that magical learning should be kept within all-magic families (...) After a while, there was a serious argument on the subject between Slytherin and Gryffindor, and Slytherin left the school.’ ” (J. K. R., *Chamber* 114). Ênfase no original. Ver ainda a figura 1 onde se reproduz o brasão da escola de Hogwarts e onde podemos observar como, na sua parte superior, o leão de Gryffindor e a serpente de Slytherin parecem desafiar-se mutuamente.

veremos ainda como a natureza dessa mesma morte é fundamentalmente diferente nos dois casos.

3.2.1. O simbolismo do leão no Bestiário

É comum o leão ser o primeiro animal a figurar nos bestiários, talvez como modo de denotar a sua natureza régia, sendo que tanto o M. S. Bodley 764, como o Ashmole 1511 e o Cambridge Bestiary são exemplos disso. Diz-se que no seu peito habita a sua coragem e que é na sua cabeça que podemos encontrar a sua maior força.⁸⁴ O leão é caracterizado por três traços principais: o primeiro diz-nos que ele gosta de vaguear pelos topos das montanhas e que, sempre que se sente ameaçado, apaga as suas próprias pegadas com a cauda;⁸⁵ o segundo refere como o leão aparenta dormir de olhos abertos;⁸⁶ finalmente, o terceiro conta como as crias do leão nascem mortas e ficam na companhia da leoa que as vigia durante três dias, sendo que, ao terceiro, o leão aparece e lhes sopra para o focinho, despertando-as para a vida.⁸⁷

Durante a Idade Média, o leão, designado no Bestiário por rei das bestas – “(...) he [the lion] is the king of beasts” (Barber 23) – foi adoptado como o animal mais apto a representar Jesus Cristo, ele próprio designado por Rei dos reis⁸⁸ e aclamado como descendente da tribo de Judá que, de resto, adopta o leão como símbolo.⁸⁹ Começa assim por se estabelecer o paralelismo entre ambos. Tal como o leão vagueia longe dos homens, no topo das montanhas, escondendo as suas pegadas, também Cristo, o leão espiritual, manteve o trilho do Seu amor oculto nas alturas do Céu até ao momento em que encarnou no seio da Virgem Maria para redimir os pecados da Humanidade. Após a crucificação, ascendeu novamente aos céus para ser glorificado acima de todos os homens e viver eternamente em comunhão com o Pai de todos nós, Deus:

⁸⁴ Pr. 19:12, 20:2, 28:1, 30:30.

⁸⁵ “(...) he loves to roam the mountain-tops (...) and he wipes out his tracks behind him with his tail” (Barber 24).

⁸⁶ “(...) he seems to have his eyes open when he sleeps (...)” (Barber 24).

⁸⁷ “(...) when the lioness brings forth her cubs, they come into the world dead. She watches over them for three days, until on the third day the father comes, blows in their faces, and awakens them to life” (Barber 24-25).

⁸⁸ Ap. 17:14, 19-16.

⁸⁹ Gn. 49:9.

Nada façais por ambição, nem por vaidade; mas, com humildade, considerai os outros superiores a vós próprios,
Não tendo cada um em mira os próprios interesses, mas todos e cada um exactamente os interesses dos outros.
Tende entre vós os mesmos sentimentos, que estão em Cristo Jesus:
Ele, que é de condição divina, não considerou como uma usurpação ser igual a Deus;
No entanto, esvaziou-se a si mesmo, tomando a condição de servo. Tornando-se semelhante aos homens e sendo, ao manifestar-se, identificado como homem,
Rebaixou-se a si mesmo, tornando-se obediente até à morte e morte de cruz.
Por isso mesmo é que Deus o elevou acima de tudo e lhe concedeu o nome que está acima de todo o nome,
Para que, ao nome de Jesus, *se dobrem todos os joelhos*, os dos seres que estão no céu, na terra e debaixo da terra;
E toda a língua proclame: “Jesus Cristo é o Senhor!”, para glória de Deus Pai. (Fl. 2: 3-11)⁹⁰

Assim, tal como o leão protege o seu reino com um estado de incansável vigília, também Cristo ampara o Seu rebanho, reconfortando-o. Jesus está permanentemente atento à Humanidade, não permitindo que o pecador escape impune à sua transgressão, nem que o virtuoso e crente perca a sua fé.⁹¹ No Bestiário, este traço do leão alude à Ressurreição de Cristo, já que o Seu corpo pereceu na Cruz, mas o Seu espírito ascendeu aos céus e aí continuou atento às actividades do Homem: “(...) Notre-Seigneur sur la croix dormait dans son corps et fut mis au tombeau tandis que sa divine nature veillait” (Lebaud 58).

Por fim, o facto de o leão respirar vida para as narinas das suas crias, após estas permanecerem três dias mortas⁹² na companhia da sua mãe, permite a alusão perfeita a Deus enquanto entidade dadora de vida.⁹³ Para além disso, a referência aos três dias aponta, de igual modo, para o episódio da Ressurreição onde Deus, à semelhança do leão, resgata o Seu Filho da morte após três dias se terem passado: “(...) ‘Três dias depois hei-de ressuscitar’” (Mt. 27:63).

Em finais do século XII, as representações do leão nos bestiários passaram a incidir sobre o episódio da Ressurreição, ao mesmo tempo que deram ênfase especial à

⁹⁰ Ênfase no original.

⁹¹ Ct. 5:2.

⁹² Na figura 2, na imagem inferior, podemos ver as três crias acompanhadas pelos seus progenitores, sendo que o leão respira para a boca de uma delas, dando-lhe vida. Este acto não só simboliza uma espécie de baptismo que limpa o Homem da mácula do pecado original como também representa um despertar ou um segundo acordar para a nova vida que o espera, uma vida que deve pautar-se pelos ensinamentos presentes nos textos sagrados da Bíblia.

⁹³ Gn. 2:7.

Misericórdia divina. Sendo o Cambridge Bestiary um bestiário do século XII e os bestiários conhecidos por M. S. Bodley 764 e M. S. Ashmole 1511 do século XIII, podemos comprovar esta característica da apresentação do leão. Para além da menção aos três dias, encontramos ainda a referência à sua natureza misericordiosa, como podemos ver no excerto que se segue e que sofre pouca variação nos bestiários referidos:

The nature of the lion is such that he is not enraged by men if he is not harmed by them. (...) The merciful nature of lions is confirmed by numerous examples: they will spare men lying on the ground, and will lead captives whom they meet at their home. They will attack men rather than women. They only kill children if they are exceptionally hungry. (Barber 25)

Deste modo, o Antigo Testamento, presente na força e magnanimidade do leão, vai ao encontro das doutrinas ensinadas no Novo Testamento que se concentra mais em realçar a bondade de Cristo e o Amor que Ele nutre pela Humanidade. Por aqui vemos como o leão, i.e., Cristo, se eleva acima do Homem que, ao deixar conduzir-se pelas suas emoções mais terrenas, se afasta do caminho de Amor que conduz a Jesus.

O leão é, portanto, descrito como um ser confortante, atento e misericordioso, à semelhança de Cristo que, em virtude do incomensurável Amor que sente pelo Homem, se sacrificou para o salvar, colocando-Se à mercê das autoridades romanas. Assim, o leão surge sempre no Bestiário como um símbolo não só da verdadeira Vida, da vida espiritual, mas também do Amor infinito que o Pai Deus e Cristo Filho sentem pela Humanidade, um amor sacrificial que, em *H. P.*, acaba por sair vitorioso, como veremos, neste capítulo.

A acrescentar aos paralelismos já estabelecidos entre o leão, Harry Potter e a Casa de Gryffindor, à qual este pertence, pensamos ser ainda interessante fazer uma chamada de atenção, ainda que breve, para o grifo (ver figura 3), pelas semelhanças fonológicas que este partilha com o nome da Casa de Harry. O grifo é um ser híbrido, metade leão, metade águia: “The hinder part of its body is like a lion; its wings and face are like an eagle” (Barber 39). Como tal, o grifo partilha do simbolismo dos dois animais que o compõem, sendo que a águia se encontra ligada a noções de ascensão e de redenção, representando o Homem renovado pela e na Luz de Cristo (ver figura 4). Ser que pertence simultaneamente ao céu e à terra, diz-se, em Chevalier, que o grifo simboliza as duas naturezas de Cristo, a humana e a divina (“griffon” 389). Assim, este animal só vem reforçar a tese de que Harry Potter pode ser considerado um herói crístico ao estar indelevelmente associado à sua Casa.

3.2.2. O simbolismo da serpente no Bestiário

Nas sociedades pagãs, a serpente era um símbolo curativo, de fertilidade e de paz, portadora de poderes místicos.⁹⁴ Porém, com a implementação gradual da ideologia cristã, este animal mudou radicalmente o seu significado. Assim, no Ocidente cristão, a serpente passou a adoptar uma simbologia negativa, ao tornar-se indissociável do episódio da Queda, segundo o qual o Homem foi condenado a uma existência longe da Graça divina. É a serpente que vem perturbar a perfeição do Jardim do Éden ao tentar Eva, introduzindo assim o pecado, pela primeira vez, na história da Humanidade: “A serpente retorquiou à mulher: ‘Não, não morrereis; porque Deus sabe que, no dia em que o comerdes [fruto da árvore que está no meio do jardim], abrir-se-ão os vossos olhos e sereis como Deus, ficareis a conhecer o bem e o mal’” (Gn. 3:4-5).

É determinante para *H. P.* o facto de a serpente bíblica tentar a primeira mulher com o poder do conhecimento e que dessa tentação tenha resultado, não só a vergonha, como também a mortalidade e daí a constante condição de Homem caído e maculado, a que toda a Humanidade foi condenada. O principal traço que define Voldemort, que reconhece na serpente o seu animal heráldico e totémico, é, curiosamente, o medo da morte. É este medo que o conduzirá numa demanda em busca do conhecimento necessário que o ajude a derrotá-la, busca que se revela inútil. A representação da serpente enquanto sedutora surge por várias vezes na Bíblia, como podemos ver neste passo do Livro do Apocalipse onde ela é comparada a Satanás: “O grande Dragão, a Serpente antiga – a que chamam também Diabo e Satanás – o sedutor de toda a humanidade, foi lançado à terra; e, com ele, foram lançados também os seus anjos” (Ap. 12:9).

Nos três bestiários com que estamos a trabalhar, diz-se da serpente que esta se move de modo anguloso,⁹⁵ rastejando sobre o seu ventre⁹⁶ e fazendo das sombras o seu lar.⁹⁷

⁹⁴*Drakon* (grego) e *draco* (latim) significavam tanto dragão, como serpente. Assim, etimologicamente, a serpente e o dragão partilham a mesma origem, o que veio originar uma progressiva identificação entre ambos (cf. Isa. 27: 1). A serpente chega mesmo a assumir traços caracterizadores do dragão, na iconografia medieval, como se pode ver na figura 5. No M. S. Bodley 764, diz-se que o dragão é a maior de todas as serpentes (Barber 183). Para os celtas, o dragão era o símbolo do rei que, por sua vez, se encontrava indubitavelmente ligado à fertilidade e paz do seu reino. Podemos ver este duplo significado não só na história de Uther Pendragon (cabeça de dragão), pai do lendário Rei Artur, como também na história dos dragões vermelho e branco que se defrontam numa representação do povo bretão e do povo saxão, respectivamente. Ambas as histórias são narradas em *The History of the Kings of Britain*, de Geoffrey of Monmouth, obra produzida em 1138.

⁹⁵ “For anything which slips away when you try to hold it is called slippery (...) It is called a serpent because it moves in a hidden way, without obvious paces (Barber 182).

Tudo nesta imagem parece chamar a atenção para a natureza traiçoeira, básica e escorregadia da serpente, pelo que realçamos a curiosa comparação que se estabelece entre as suas inúmeras espécies mortíferas e as variadas cores de que se revestem: “There are as many poisonous snakes as there are different kinds of snake and as many deadly snakes as there are colours among them” (Barber 182). A inconstância é, pois, aliada ao primado da aparência sobre a verdade, mais uma vez, uma dicotomia bastante presente em *H. P.*, como podemos ver principalmente em *Stone*, *Azkaban* e *Goblet*.

Apesar de todos os volumes jogarem com a percepção de verdade do leitor, estes três fazem-no mais flagrantemente do que os restantes, principalmente através das personagens do Professor de Defesa Contra as Artes das Trevas, Quirrell; do padrinho de Harry Potter, Sirius Black; do antigo colega de Sirius, de James e de Lupin, Peter Pettigrew; e do Auror (perseguidor de Devoradores da Morte, seguidores de Voldemort) Moody Olho Louco.

Na obra, a serpente está presente em pequenos, mas abundantes detalhes, e surge sempre associada ao Mal, senão vejamos: a serpente é o animal heráldico da Casa de Salazar Slytherin, de quem Voldemort é herdeiro; os próprios traços fonológicos do vocábulo “Slytherin” relembram “slyther” que, em português, significa “rastejar”, acto característico das serpentes e que vem lembrar a sua natureza ctónica; Nagini, a grande serpente, desempenha a função de animal totémico do maior feiticeiro negro de todos os tempos, Voldemort; também o basilisco, a serpente ancestral que Tom Riddle, i.e. Voldemort, invoca, em *Chamber*, comporta uma forte imagética de morte e putrefacção; o idioma “Parseltongue”, criado por J. K. R., permite a um feiticeiro comunicar com serpentes, sendo que o próprio Salazar Slytherin, fundador da Casa de Hogwarts com o mesmo nome, era conhecido por “Serpent-tongue” (J. K. R., *Chamber* 149);⁹⁸ as características físicas que Voldemort assume após a sua cerimónia de ressurreição lembram, indubitavelmente, as de uma serpente. Assim, de um modo ou de outro, a serpente surge sempre associada a Voldemort, paralelismo que é reforçado quando Voldemort explica: “I sometimes inhabited animals – snakes, of course, being my preference – but I was little better off inside them than as pure spirit (...)” (J. K. R., *Goblet* 567). A forte ligação de

⁹⁶ “Snakes are reptiles which go on their belly and breast” (Barber 182). Cf. ainda Gn. 3:14.

⁹⁷ “(...) it inhabits shadows (...)” (Barber 181).

⁹⁸ Para além de Salazar Slytherin, apenas outros dois feiticeiros se tornaram conhecidos pela sua capacidade de falarem com serpentes, Voldemort e Harry Potter. Geralmente, este idioma é a marca de um feiticeiro negro: “Everyone knows that’s the mark of a dark wizard. Have you ever heard of a decent one who could talk to snakes?” (J. K. R., *Chamber* 148).

Voldemort à serpente será explorada com maior detalhe, mais adiante. Por agora, contentamo-nos em enumerar os elementos mais marcados pelo simbolismo da serpente.

Frequentemente aliada à dimensão básica do Homem, a alegoria da serpente representa uma morte espiritual absoluta, enquanto a do leão representa uma morte sacrificial que, em última instância e dada a sua natureza, redundando em vida, a Vida espiritual em Cristo. Falávamos, pois, da morte espiritual do Homem que, tal como a serpente, foi condenado a viver longe da Graça de Deus e da sua Luz, lutando por salvar a sua alma num mundo onde a verdade está em constante duelo com a aparência e onde o espírito contende diariamente contra as aliciantes ofertas do mundo material para se tornar digno da eternidade. Apenas então, quando conseguir superar a sua existência corrupta, poderá o Homem novamente partilhar da Graça divina.

3.3. *Harry Potter*: a viagem começa

Para a viagem do herói, e apesar de Harry não preencher todas as categorias que apresentaremos de seguida, tomaremos como ponto de partida o padrão descrito por Lord Raglan, em 1934, que, em certos aspectos, relembra o de Campbell:

- (1) The hero's mother is a royal virgin;
- (2) His father is a king, and
- (3) Often a near relative of his mother, but
- (4) The circumstances of his conception are unusual, and
- (5) He is also reputed to be the son of a god.
- (6) At birth an attempt is made, usually by his father or his maternal grandmother, to kill him, but
- (7) He is spirited away, and
- (8) Reared by foster-parents in a far country.
- (9) We are told nothing of his childhood, but
- (10) On reaching manhood he returns or goes to his future kingdom.
- (11) After a victory over the king and/or giant, dragon, or wild beast,
- (12) He marries a princess, often the daughter of his predecessor, and
- (13) Becomes king. (Segal xxiv)

Optámos por seguir a proposta de Raglan como base inicial para o nosso estudo por apresentar, de forma clara e esquematizada, o percurso do herói e por, portanto, ajudar à nossa análise. O esquema do padrão de Raglan continua, compreendendo todas as fases da jornada do herói, desde o seu nascimento até à sua morte. Nos sete livros de *H. P.*, as etapas 1 a 10 ocorrem antes da acção do primeiro volume ter início e vão-nos sendo desvendadas ao longo dos sete volumes. Assim, decidimos apresentá-las sucintamente, já de seguida, em

vez de o fazermos nas secções dedicadas ao volume em que são introduzidas. Porque *H. P.* se concentra no desenvolvimento e maturação da figura heróica, iremos dar especial ênfase às sucessivas aventuras que pautam a viagem do herói no novo mundo em que se integra, sendo estas abrangidas pela alínea 11 da síntese de Raglan. São estes desafios que constituirão o ponto focal da nossa análise dos sete volumes. Deste modo, apesar de não voltarmos a referir Raglan, nesta tese, reconhecemos que o seu esquema funciona de suporte introdutório ao estudo por nós efectuado.

Resta-nos, porém, salientar que é necessário ter em conta que, apesar de Harry ser um herói de traços tradicionais, ele é, inevitavelmente, o produto da sua era e, como tal, é-nos bastante difícil inseri-lo numa categoria específica. Muitas das alíneas do esquema de Raglan terão, necessariamente, de ser adaptadas para que as possamos comparar com a viagem de Harry, que analisaremos ao longo dos sete volumes da saga. Outras alíneas serão simplesmente suprimidas.⁹⁹ Ainda assim, é nossa opinião que a base fundamental de cada uma se encontra presente na obra.

3.3.1. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*

3.3.1.1. A excepcionalidade de Harry Potter

Desde o início do primeiro volume da saga de J. K. R. que nos apercebemos que Harry não se trata de um rapaz como os outros. Logo à partida intitulado de “The Boy Who Lived” (J. K. R., *Stone* 7), i.e., o rapaz que sobreviveu, é-lhe reconhecido um estatuto superior, especial. Como mais tarde vimos a saber, Harry foi o único sobrevivente da maldição mortal *Avada Kedavra* (etapa 6 de Raglan), uma vez que a sua mãe, Lily, num acto de amor altruísta, ofereceu a sua vida em troca da do seu filho: “ ‘Not Harry, please no, take me, kill me instead –’ ” (J. K. R., *Azkaban* 134). A construção da imagem de Lily é feita logo no primeiro livro e jamais virá a ser alterada ou desenvolvida ao longo dos restantes seis volumes; porém, é ela e o seu acto que estão por detrás de toda a obra e que actuam como móbil da acção e da missão do herói.

No primeiro volume, apenas sabemos que a mãe de Harry sacrificou a sua vida pela do filho, embora mais tarde nos apercebamos que ela permanecerá como uma das poucas,

⁹⁹ Não referenciamos as etapas que correspondem às alíneas (3) e (12) por não encontrarmos paralelismos com a obra. Não obstante, ressaltamos que Ginny Weasley, mais tarde esposa de Harry, por ser filha de feiticeiros de sangue-puro, pode ser equiparada a uma princesa.

senão a única personagem a permanecer imaculada, resistindo à crítica por parte da autora e por parte da maioria das restantes personagens. Colbert sublinha este mesmo facto, na sua obra de estudo introdutório, quando afirma: “Lily Potter seems to deserve idolatry. She’s essentially a Madonna figure, the Virgin Mary, mother of Jesus” (294). Julgamos ser demasiado pretensioso reclamar o estatuto de Virgem Maria para Lily, no entanto a verdade é que a sua imagem nunca chega a ser desconstruída ou a ser trazida para um nível mais humano.

O mesmo não acontece com personagens como James, o pai de Harry, ou até mesmo com Dumbledore, cuja imagem irá ser abalada, nos volumes posteriores. Lily é essencialmente bondosa e gentil, sendo que é na protecção dada pelo seu sangue inundado de amor, via o seu acto sacrificial, que podemos encontrar o motivo por que Harry escapou à morte. De resto, a oportunidade de redenção final que o herói, em toda a sua misericórdia, oferece a Voldemort, em *Hallows* (594), apenas é possível a partir do momento em que este contém, dentro de si, o sangue sacramental de Lily.

A mãe de Harry é ainda representada por uma corça que, tal como o seu macho, o veado, comporta um simbolismo fortemente religioso, como veremos. Ainda que nunca cheguemos a saber qual é o *Patronus* de Lily, i.e., o seu guardião, encontramos-la representada no *Patronus* de Snape, invocada pelo profundo amor que este por ela sempre nutriu. Assim se relembra novamente o leitor de que o amor é a derradeira protecção do ser humano contra os perigos do mundo. Como tal, apesar de não podermos afirmar peremptoriamente que Lily é uma virgem real, para recuperar a designação de Raglan, podemos por certo defender que ela partilha alguns traços com uma figura de tal calibre, o que vem ser reforçado pelo significado do seu nome, já que o lírio, a flor em que o seu nome se traduz, simboliza pureza (etapa 1).

De igual modo, apesar de o pai de Harry, James, não ser um rei, pode ser interpretado como tal, como veremos aquando da análise de *Azkaban*. Para além de pertencer a uma das mais antigas famílias de sangue-puro do mundo dos feiticeiros, James assume a forma de um veado, quando se transforma. Este animal, nos bestiários, encontra-se relacionado com Cristo que é, muitas vezes, nomeado por Rei, como já adiantámos, anteriormente (etapas 2 e 5).

Filho de pais tão especiais quanto estes, é expectável que o nascimento de Harry esteja envolvido por um mistério (etapa 4) que, por sua vez, se encontra intimamente ligado a uma profecia e à missão que terá de cumprir. Pelo caminho, o herói irá ser confrontado por vários desafios que não representam senão ritos iniciáticos de passagem e que irão pôr à

prova a legitimidade do seu estatuto (etapa 11), como já tivemos oportunidade de verificar no capítulo anterior.

Perante tais circunstâncias, é fundamental que o herói seja exilado do mundo mágico que se divide entre os que o idolatram e os que o pretendem matar (etapa 7). Harry passa, então, toda a sua infância, até aos onze anos, ao cuidado da família Muggle da sua tia materna (etapa 8), Petunia, cujo nome, por oposição ao da sua irmã, Lily, significa ódio e ressentimento, exactamente os sentimentos que a definem.

Pouco sabemos da infância de Harry (etapa 9), sendo apenas concedido ao leitor o acesso a momentos específicos que narram como aquele realiza actos de magia involuntários, não lhe tendo sido ensinado como controlar a sua natureza. Ainda assim, este afastamento do mundo mágico a que o herói, na verdade, pertence é fulcral. Por um lado, permite mantê-lo dentro de um ambiente seguro, uma vez que a protecção que lhe havia sido dada aquando do sacrifício da sua mãe continua a ser exercida e a renovar-se através do sangue de Petunia.¹⁰⁰ Por outro lado, este isolamento é determinante para a formação do carácter de Harry, tornando-o uma pessoa humilde e íntegra, tendo sido ele próprio alvo de várias injustiças.

Esta é, no entanto, uma separação temporária, sendo que o herói tem necessariamente de regressar ao seu mundo de origem para que nele possa cumprir a sua missão, vindo, por isso, a ser reconhecido como um dos mais preeminentes feiticeiros da sua era (etapas 10 e 13). Para Harry, este momento ocorre na passagem da infância para a adolescência, pelo que todas as suas aventuras podem ser consideradas como ritos de passagem que lhe permitirão superar desafios rituais que assumem a função de o preparar para o teste final onde será posta à prova, não só a sua destreza e conhecimentos mágicos adquiridos ao longo dos anos, como principalmente a força da sua personalidade.

¹⁰⁰ O princípio do Sagrado Feminino que perpassa as lendas da Matéria da Bretanha está aqui presente. De acordo com este princípio de soberania matriarcal, a mulher simbolizava a fertilidade da terra e reencarnava a Grande Terra-Mãe, devendo escolher, de entre um grupo de guerreiros, o futuro rei que, ao casar com a rainha, estaria a oferecer os seus serviços ao reino e, portanto, à terra que o acolhia. É nesta tríade que tem por vértices a mulher, o rei e a deusa (terra) que se manifesta o poder do Sagrado Feminino e de cuja harmonia dependia a prosperidade e paz do reino.

3.3.1.2. O sangue da vida: o unicórnio

Nesta secção dedicada a *Stone*, deter-nos-emos no desafio de que tratam os últimos capítulos por ser neles que se concentra grande parte do simbolismo que pretendemos realçar nesta tese.

Até este ponto, sabemos que Voldemort é uma mera sombra incorpórea que tenta, a todo o custo, agarrar-se à mais ínfima hipótese de vida, bebendo, para esse fim, sangue de unicórnio. Talvez seja interessante relembrar, ainda que brevemente, o simbolismo do unicórnio no Bestiário.

Diz-se que o único modo de capturar um unicórnio é no momento em que este adormece no colo de uma virgem,¹⁰¹ pelo que o unicórnio é um animal puro associado a Jesus Cristo, denominado como o unicórnio espiritual: “Aumentaste a minha força, como a dum búfalo e ungieste-me com um óleo novo” (Sl. 92:11).¹⁰² À semelhança do unicórnio, o Filho de Deus apenas pôde ser capturado pelas teias da imanência quando desceu ao ventre virgem de Maria para salvar o Homem. Diz-se ainda que o unicórnio i.e., Jesus Cristo, é um animal esquivo: “He [Our Lord Jesus Christ] is called very swift, for neither principalities nor powers, nor thrones, nor lordships could capture Him; the underworld could not hold Him (...)” (Barber 37).¹⁰³ Assim, porque intocável pela secularidade do mundo, o unicórnio espiritual permanece um ser puro.

Em *H. P.*, reitera-se a natureza pura do unicórnio quando se diz que beber o seu sangue constitui um crime tão hediondo que chega mesmo a mutilar a alma de quem o bebe:

Only one who has nothing to lose, and everything to gain, would commit such a crime. The blood of a unicorn will keep you alive, even if you are an inch from death, but at a terrible price. You have slain something pure and defenceless to save yourself and will have but a half life, a cursed life, from the moment the blood touches your lips. (J. K. R., *Stone* 188)

¹⁰¹ “But it [The unicorn] can be caught in the following fashion: a girl who is a virgin is led to the place where it dwells, and is left there alone in the forest. As soon as the unicorn sees her, it leaps into her lap and embraces her, and goes to sleep there: then the hunters capture it and display it in the king’s palace” (Barber 36). Cf. figura 6.

¹⁰² Em *Holy Bible, King James Version*, “But my horn shalt thou exalt like *the horn of* an unicorn: I shall be anointed with fresh oil” (Ps. 92:10). Ênfase no original.

¹⁰³ No M. S. Ashmole 1511, “esquivo” é substituído pelo vocábulo “selvagem”. O Cambridge Bestiary mantém o termo usado no M. S. Bodley 764.

A referência ao sangue do unicórnio enquanto dador de vida não pode ser ignorada, já que estabelece um paralelismo directo com o sangue sacramental de Cristo, através do qual o Homem ascenderá ao Reino dos Céus, onde voltará a viver em comunhão com Deus Pai.¹⁰⁴ Assim sendo, o acto de Voldemort é sacrílego na sua natureza ao subverter as ideias do altruísmo e da manutenção da eternidade da alma sugeridas pelo acto de comungar do sangue de Cristo, transformando-as num acto egoísta que tem como fim apenas a auto-preservação do corpo.

Defrontado com a hipótese de voltar a recuperar a sua antiga força e poder e de adquirir um novo corpo, Voldemort deixa guiar-se pelo egoísmo, não só ao desrespeitar o estatuto sagrado da vida do unicórnio, como ao tentar apoderar-se da Pedra Filosofal com o intuito de usar os poderes alquímicos por ela encerrados, entre eles, a produção do elixir da imortalidade.

Como se vê, desde o primeiro volume que se estabelece que o percurso de Voldemort será pautado pelo seu medo e conseqüente desejo de fuga da morte, sendo incapaz de a aceitar como mais uma etapa natural na vida de todos os seres vivos: “After all, to the well-organised mind, death is but the next great adventure” (J. K. R., *Stone* 215).

3.3.1.3. “Erised”: o teste ao carácter do herói

Após resolver alguns quebra-cabeças que o põem a par dos planos de Voldemort, Harry decide proteger a Pedra Filosofal, vendo-se obrigado a vencer variados desafios que o conduzem vários metros abaixo do solo da escola. O herói terá de passar por provas que dele exigem ou destreza física, ou raciocínio lógico, sendo que a mais importante de todas, a que Harry enfrenta sozinho, naturalmente, consiste numa verdadeira prova de carácter, de que o espelho de “Erised” não é senão uma metáfora.¹⁰⁵

A máxima “*Erised stra ehru oyt ube cafru oyt on wohsi*” (J. K. R., *Stone* 152),¹⁰⁶ inscrita de modo invertido no espelho, propõe-se perscrutar a interioridade do observador, neste caso Harry, dando-o a conhecer-se e obrigando-o a confrontar-se com o que de mais íntimo há em si. Chevalier recupera esta interpretação da simbologia do espelho: “Que

¹⁰⁴ 1 Cor. 10:16 e Ef. 1:7.

¹⁰⁵ A este propósito, relembremos as considerações tecidas no primeiro capítulo desta tese onde se realça a função do espelho enquanto instrumento de auto-conhecimento.

¹⁰⁶ Quando reorganizada, a sequência revela o seguinte: “I show not your face but your heart’s desire.”

reflète le miroir? La vérité, la sincérité, le contenu du cœur et de la conscience (...)” (“miroir” 220).

Como já referido, o teste final do espelho em *Stone* é um teste de carácter, pois só o herói que consegue ver para além de si mesmo e que é capaz de ceder ante o egoísmo inerente ao acto de se olhar para um espelho e ante algo que lhe é maior, i.e., só o herói que abdica de si e se sacrifica pelo Outro, pode vir a ser recompensado:

Vanity and selfishness, central to the act of looking into a mirror, are corrupt qualities. Because only someone with rare virtue deserves his desire, only someone who looks in the mirror and sees others (...) or sees himself committing a selfless act (...) will receive what he wishes. (Colbert 162)

Deste modo, foi impossível para Quirrell conseguir quebrar o encantamento do espelho já que, não só não conseguiu ver para além de si mesmo, como também, partilhando o corpo com Voldemort, não pôde evitar que a sua alma se corrompesse com a mesma sede de poder daquele. O extremo desrespeito que Voldemort tem pela vida é, aqui, demonstrado pela existência parasítica a que foi reduzido. Incapaz de sobreviver por si só, Voldemort partilha o corpo e a alma com Quirrell, usando-o somente para alcançar os seus fins, sendo que, quando este se mostra incapaz de cumprir a missão de que foi incumbido, tornando-se, assim, dispensável, Voldemort abandona-o à morte.

Como Dumbledore, mais tarde, explica a Harry, a morte de Quirrell foi uma consequência directa, senão inevitável, do facto deste ter acolhido no seu interior a alma desfeita e repleta de ódio de Voldemort, o que o tornou vulnerável ao poder do amor que protege o herói: “Quirrell, full of hatred, greed and ambition, sharing his soul with Voldemort, could not touch you [Harry] for this reason. It was agony to touch a person marked by something so good” (J. K. R., *Stone* 216).

Harry, por outro lado, de alma intacta e preenchida pelo amor dos seus pais e dos que o rodeiam, e instruído na importância de separar a realidade do sonho é impermeável à tentação de Voldemort, não se deixando corromper pelo poder que poderia manipular caso possuísse a Pedra Filosofal, reconhecendo a natureza ilusória e antinatural desse mesmo poder.

3.3.2. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*

Deparamo-nos, agora, com nova tentativa de Voldemort voltar a recuperar um corpo, desta vez, através do diário de Riddle que, mais tarde, vimos a saber tratar-se de um Horcrux, ou seja, um objecto onde se pode encerrar parte da alma.

Mais uma vez, através da resolução de vários desafios sob a forma de quebra-cabeças, Harry descobre os planos do seu inimigo Voldemort, o herdeiro de Slytherin, e impede-o, mais uma vez, de recuperar uma forma física. É curioso notar que grande parte da anagnórise final do herói em relação aos acontecimentos que ameaçam encerrar Hogwarts se fica a dever à ajuda de Aragog, a grande aranha de Hagrid, que governa o seu ninho no interior da Floresta Proibida. É, pois, da floresta, lugar do caos e da desordem, que irrompe a ordem e, posteriormente, a reposição da verdade.¹⁰⁷

3.3.2.1. A batalha do basilisco e da fénix

Relativamente ao segundo volume, dedicaremos a nossa atenção aos acontecimentos que decorrem na Câmara dos Segredos por considerarmos ser aqui que o simbolismo cristão está presente de forma mais declarada.

Harry passa o seu segundo ano em Hogwarts a reunir um conjunto de pistas que o ajudarão a resolver um mistério que assombra Hogwarts há cinquenta anos e que o conduzirão até à Câmara dos Segredos. Apoderando-se do corpo de Ginny, irmã mais nova de Ron, através de um diário com propriedades mágicas, Voldemort instaura em Hogwarts um reinado de caos e de medo. Conhecido seguidor da filosofia de Salazar Slytherin que defendia o ensino da magia apenas a feiticeiros de sangue puro, Voldemort controla uma serpente ancestral, ordenando o ataque a estudantes de sangue impuro.¹⁰⁸ Com Dumbledore longe de Hogwarts, Harry apercebe-se que é tempo de agir e, determinado, o herói parece mostrar-se digno do seu estatuto nas alturas de maior necessidade. Demonstrando uma

¹⁰⁷ Na disposição geográfica do burgo medieval, a floresta era vista, primeiramente, como uma fonte de rendimento e garante da prosperidade do reino, mas também como um lugar que encerrava as forças arquetípicas e irracionais do mundo pré-cristão. Na literatura, a floresta assume um papel central como, por exemplo, em *Sir Gawain and the Green Knight* e em *Macbeth*, de Shakespeare, onde podemos ver a floresta assumir-se como o espaço propício à ocorrência do maravilhoso. De notar ainda a célebre fala das três bruxas de *Macbeth*, “Fair is foul, and foul is fair” (Shakespeare 858), onde se alerta para o perigo de se confiar nas aparências. Curiosamente, esta é também uma das mensagens presentes em *H. P.*

¹⁰⁸ Filhos de pais Muggle ou de famílias mistas (famílias em que um dos pais não é feiticeiro) eram considerados de sangue impuro, e chamados de “sangue de lama”, para usar a designação da própria autora.

coragem altruísta, Harry arrisca a sua vida nas câmaras labirínticas do castelo numa missão de resgate de Ginny, que havia sido aprisionada por Voldemort num aparente eterno sepulcro. Novamente sozinho, Harry irá enfrentar um basilisco, servo de Tom Marvolo Riddle.¹⁰⁹

No Bestiário, o basilisco é descrito como o rei dos seres rastejantes,¹¹⁰ pelo que as semelhanças que partilha com outros seres da mesma espécie não devem surpreender. Menciona-se ainda o seu odor e olhar mortais, bem como a sua respiração flamejante, com a qual consome qualquer ave que à sua frente se achesse, devorando-a, de seguida.¹¹¹

De acordo com Hassig, a respiração predomina em muitas alegorias dos bestiários, conotando noções de espiritualidade e de imortalidade, como pudemos ver com o exemplo do leão e da sua respiração dadora de vida. O contraponto desta respiração vital é a sufocação demoníaca, o *modus operandi* do dragão. Uma vez que o dragão pode ser identificado com a serpente, torna-se claro o paralelismo estabelecido com a respiração fatal do basilisco. Note-se ainda como o dragão surge frequentemente representado nos bestiários a matar o elefante, símbolo de Cristo,¹¹² usando o método constritivo, como se pode ver na figura 7 que realça precisamente a asfixia de que acima falávamos. O basilisco é praticamente invencível e, por isso, directamente comparado ao Diabo, sendo que apenas a doninha (ver figura 8) ou um soldado de Cristo o podem derrotar:¹¹³ “Poderás [Aquele que habita sob a protecção do Altíssimo] caminhar sobre serpentes e víboras, calcar aos pés leões e dragões” (Sl. 91:13).¹¹⁴

¹⁰⁹ Anagrama para “I am Lord Voldemort” (Eu sou Lord Voldemort). Este episódio relembra alguma da iconografia medieval (ver figura 10) que retrata os cavaleiros que partiam à aventura para salvar as princesas das garras do dragão (que, aqui, equivalemos a basilisco). Harry começa, desde já, a adoptar características dos cavaleiros medievais, o que se tornará mais evidente em *Hallows*, como veremos.

¹¹⁰ “(...) he [The basilisk] is the king of creeping things” (Barber 184).

¹¹¹ “Those who see him flee, because his scent will kill them. And he will kill a man simply by looking at him. No bird that sees him can fly past unharmed: it will be consumed at a distance by his fiery breath and then swallowed” (Barber 184).

¹¹² “The elephant and his wife represent Adam and his wife, who pleased God in the flesh before their sin, and knew nothing of mating or of sin” (Barber 41).

¹¹³ “But the basilisk signifies the devil, who openly kills the heedless sinner with his venom: he himself is conquered, like all other harmful creatures, by the soldier of Christ who puts all his hope in the Lord, whose power overcomes and tramples underfoot all hostile forces” (Barber 185).

¹¹⁴ Apesar de este e outros passos da Bíblia atestarem a relação do leão com o Diabo (cf. 1 Pe. 5: 8, por exemplo), o principal significado que é atribuído àquele continua a ser o de símbolo de Cristo.

Harry é esse soldado ao ser representado pelo leão, animal heráldico da Casa de Gryffindor, e ao rodear-se de outras criaturas que apontam para um simbolismo marcadamente crístico, como é o caso da fénix, cujo ninho é construído a partir de ramos cruciformes, como podemos ver na figura 9.

Quando se encontra na Câmara dos Segredos, acompanhado apenas pelo corpo inerte de Ginny e pela representação translúcida e incorpórea de Voldemort, Harry prepara-se para defrontar o basilisco, sendo ajudado por Fawkes, a fénix de Dumbledore. A sua chegada é acompanhada por uma canção que renova a força e a esperança do nosso herói:

Music was coming from somewhere. Riddle whirled around to stare down the empty chamber. The music was growing louder. It was eerie, spine-tingling, unearthly; it lifted the hair on Harry's scalp and made his heart feel as though it was swelling to twice its normal size. Then, as the music reached such a pitch that Harry felt it vibrating inside his own ribs, flames erupted at the top of the nearest pillar. (J. K. R., *Chamber* 232)

Esta canção reverberante que tudo preenche e que inunda a alma de Harry, preenchendo-lhe o coração, é semelhante à canção do Senhor que jamais abandona os que lhe são fiéis: “Durante o dia, o SENHOR há-de enviar-me os seus favores, para que eu reze e cante, à noite, ao Deus que me dá vida” (Sl. 42:9).¹¹⁵

No Bestiário, o principal traço que caracteriza a fénix é a sua capacidade para renascer das cinzas a partir de uma crisálida de incenso, mirra e outras especiarias, presentes oferecidos pelos Reis Magos a Jesus Cristo. Durante a Idade Média, a fénix foi usada como a alegoria mais comum para referir o episódio da Ressurreição de Cristo que, juntamente com a fé, são a crisálida do ser humano. Cabe ao Homem preencher essa crisálida com as virtudes da caridade, misericórdia e justiça – todas cumpridas pelo herói – para que, no fim da sua vida, possa apresentar-se diante de Deus apenas vestido nessa fé inexpugnável: “The end of your life should find you clothed in this faith; so that your bones are as full of sap as a luxuriant garden, in which seeds are produced again and again” (Barber 143).

O ritmo cíclico da vida, bem como a representação da imortalidade presente no aroma emanado pelas especiarias que se sobrepõe ao odor fétido da morte estão, aqui, presentes. Chamamos a atenção para a importância que os elementos relacionados com o

¹¹⁵ Ênfase no original. Em *Chamber*, o apelo do herói para que Fawkes o não abandone – “ ‘Don't leave me!’ ” (234) – reforça o simbolismo medieval da fénix. Cf. ainda Sl. 118:6.

sentido do olfacto desempenham nos bestiários medievais. Quando associado à fénix, a presença do odor relembra quase inevitavelmente o seguinte passo bíblico: “Então, Maria ungiu os pés de Jesus com uma libra de perfume de nardo puro, de alto preço, e enxugou-lhos com os seus cabelos. A casa encheu-se com a fragrância do perfume” (Jo. 12:3).

Em *H. P.*, interessa ainda relevar o facto de a fénix cegar o basilisco.¹¹⁶ Segundo nos diz Hassig, de acordo com o sistema de pensamento medieval, os olhos, à semelhança dos órgãos genitais, eram considerados uma fonte de pecado (168) como, aliás, sugere um dos mandamentos transmitidos por Deus à Humanidade: “Não desejarás a casa do teu próximo. Não desejarás a mulher do teu próximo, o seu servo, a sua serva, o seu boi, o seu burro, e tudo o que é do teu próximo” (Ex. 20:17). Ligados ao aspecto terreno da existência humana, os olhos distraíam o Homem do caminho espiritual que deveria seguir, pelo que o acto de tornar cego não consistia senão numa forma de castração, de afastamento do mundo material e de uma conseqüente submissão à lei divina: “Jesus declarou: «Eu vim a este mundo para proceder a um juízo: de modo que os que não vêem vejam, e os que vêem fiquem cegos»” (Jo. 9:39).

Segue-se uma feroz batalha onde o herói é ferido mortalmente¹¹⁷ com o veneno que jorra de uma das presas do basilisco, o terror de Slytherin, após aquele lhe ter perfurado o céu-da-boca com a espada ancestral de Godric Gryffindor, um dos fundadores de Hogwarts.¹¹⁸ À beira da morte, são os poderes curativos das lágrimas de Fawkes que salvam Harry que usa uma das presas do basilisco para perfurar o diário onde se encontrava aprisionado um fragmento da alma de Riddle assim adiando, uma vez mais, o regresso de Voldemort. É Fawkes quem carrega Harry até à superfície, ou seja, até à luz, juntamente

¹¹⁶ A maior e mais letal arma do basilisco é o seu olhar. Matando quem o olha directamente, o basilisco apenas petrifica quem para ele olha indirectamente. Moaning Myrtle, o fantasma que assombra a casa-de-banho das raparigas, em *Chamber*, é a única vítima fatal que lhe conhecemos. No segundo livro, a serpente ancestral de Slytherin desperta e rapidamente faz novas vítimas – a gata Mrs. Norris, Colin Creevey, o fantasma dos Gryffindor – Nick Quase-Sem-Cabeça –, Justin Finch-Fletchley, Penelope Clearwater e Hermione –, nenhuma delas mortal. Relembramos aqui o mito de Perseu e Medusa, a dos cabelos de serpentes. Perseu é incumbido da tarefa de derrotar Medusa. Usando a superfície reflectora do seu escudo como espelho, Perseu consegue escapar ao olhar petrificante do monstro, decependo-o, finalmente. Neste que é o confronto axial do herói, relembramos como o espelho e a água estão relacionados com ideias da ordem do conhecimento do Eu – um conhecimento em permanente devir, necessariamente. Assim, ao enfrentar o basilisco, Harry está a reactualizar um mito, ao mesmo tempo que desvenda um pouco mais do seu passado.

¹¹⁷ Esta ferida mortal, relembra a ferida do Rei Pescador que resulta na aridez do reino e que só pode ser curada com a descoberta do Santo Graal, o cálice por que Jesus Cristo bebeu, na Última Ceia.

¹¹⁸ A iconografia sugerida por este episódio é fortemente remanescente quer das representações da batalha entre S. Jorge e o dragão (ver figura 10), nas psicomaquias medievais, quer das lendas arturianas que narram como o Rei Artur foi consagrado rei ao provar ser merecedor da mítica espada Excalibur. Voltaremos a referir este último aspecto, quando procedermos à análise de *Hallows*.

com Ginny, Ron e Gilderoy Lockhart, o novo professor de Defesa Contra as Artes das Trevas.

Chamamos novamente a atenção para o contraste que se estabelece entre o andar rastejante do basilisco e o voo da fénix, sugerindo que o primeiro permanece fundamentalmente um animal ligado ao aspecto material do ser humano, enquanto o segundo aponta mais para uma dimensão espiritual. Connie Neal realça o simbolismo deste episódio ao identificar a fénix, animal capaz de carregar cargas pesadas, com Cristo que carrega os fardos da Humanidade: “Vinde a mim, todos os que estais cansados e oprimidos, que Eu hei-de aliviar-vos” (Mt. 11:28). Vejamos ainda o seguinte passo onde a mesma ideia é sugerida:

Na verdade, ele tomou sobre si as nossas doenças, carregou as nossas dores. Nós o reputávamos como um leproso, ferido por Deus e humilhado.
Mas foi ferido por causa dos nossos crimes, esmagado por causa das nossas iniquidades. O castigo que nos salva caiu sobre ele, fomos curados pelas suas chagas. (Is. 53: 4-5)

Portanto, ainda que inconscientemente, Ginny entregou a sua alma ao mal contido no diário, esvaziando-se de si mesma e fundindo-se com Voldemort, que se alimentou, qual parasita, dos seus medos e segredos mais ocultos. Ao não sucumbir ao terror inspirado por Voldemort, Harry prova, novamente, a sua legitimidade enquanto campeão mais adequado para o derrotar.

3.3.2.2. Harry Potter: cavaleiro da Casa de Gryffindor?

Para além deste episódio central, o segundo volume reitera ainda uma temática que é transversal a toda a obra. Falamos do tema da construção da identidade do herói que se digladiava com a hipótese de poder pertencer à Casa de Slytherin, conhecida por ser a que mais formou feiticeiros negros. Como a canção do Chapéu Seleccionador explica, os alunos são distribuídos pelas quatro Casas de Hogwarts de acordo com os traços que mais proeminentemente marcam a sua personalidade:

(...) There's nothing hidden in your head
The Sorting Hat can't see,
So try me on and I will tell you
Where you ought to be.
You might belong in Gryffindor,

Where dwell the brave at heart,
Their daring nerve and chivalry
Set Gryffindors apart;
You might belong in Hufflepuff,
Where they are just and loyal,
Those patient Hufflepuffs are true
And unafraid of toil;
Or yet in wise old Ravenclaw,
If you've a ready mind,
Where those of wit and learning,
Will always find their kind;
Or perhaps in Slytherin
You'll make your real friends,
Those cunning folk use any means
To achieve their ends. (J. K. R., *Stone* 88)

Desde *Stone* que a hipótese de poder pertencer a Slytherin assombra a mente do herói, sendo os seus pedidos incessantes e veementes para não ficar nessa Casa que, finalmente, levam o Chapéu a decidir-se por Gryffindor:

‘Difficult. Very difficult. Plenty of courage, I see. Not a bad mind either. There’s talent, oh my goodness, yes – and a nice thirst to prove yourself, now that’s interesting... So where shall I put you?’
Harry gripped the edges of the stool and thought, ‘Not Slytherin, not Slytherin.’
‘Not Slytherin, eh?’ (...) ‘Are you sure? You could be great, you know, it’s all here in your head, and Slytherin will help you on the way to greatness, no doubt about that – no? Well, if you’re sure – better be GRYFFINDOR!’ (J. K. R., *Stone* 91)¹¹⁹

O poder da escolha vai, portanto, desempenhar um papel importante na saga, ajudando o herói a formar um sentido próprio de responsabilidade pessoal, motivando-o no inevitável confronto que tem de travar com Voldemort e guiando-o na sua demanda de descoberta de si mesmo. Apesar de, tanto Harry, como Voldemort partilharem estranhas semelhanças – “Both half-bloods, orphans, raised by Muggles. Probably the only two Parselmouths to come to Hogwarts since the great Salazar Slytherin himself. We even *look* something alike...” (J. K. R., *Chamber* 233)¹²⁰ – o que os torna fundamentalmente diferentes são as suas opções, explica-nos Dumbledore, mais tarde: “It is our choices, Harry, that show what we truly are, far more than our abilities” (J. K. R., *Chamber* 245).

Pensamos que o que J. K. R. nos pretende demonstrar é que as acções do ser humano não são senão determinadas por si próprio e que, se permanecermos fiéis a nós

¹¹⁹ Ênfase no original.

¹²⁰ Ênfase no original.

mesmos e às nossas convicções, podemos vencer quaisquer adversidades que se nos coloquem durante a vida ao encontrarmos, dentro de nós, forças que, antes, não sabíamos existirem. No caso de Harry, a sua força deriva do imenso respeito e amor que ele nutre pela vida humana, de um forte sentido de missão e da extrema lealdade que tem para com Dumbledore, armas que, mais uma vez, lhe permitirão vencer o mal que irradia de Voldemort.

3.3.3. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*

No terceiro volume, a força interior do herói será posta à prova nos confrontos que protagonizará com os Dementors, guardas de Azkaban, a prisão dos feiticeiros. Desta vez, apesar de Voldemort não aparecer, vemos a sua acção através dos seus agentes, os já mencionados Dementors e Peter Pettigrew.

Somos repetidamente alertados para o perigo inerente às aparências, numa obra que constantemente desconstrói as certezas do leitor. A vida é plena de incertezas, lembra-nos a autora ao demonstrar o quão falível e, até mesmo, risível é a disciplina de Adivinhação, leccionada por Sybill Trelawney. Quer seja nos exemplos dados por Sirius Black, Pettigrew ou Lupin, e, nos volumes subsequentes, por Moody Olho Louco e por Severus Snape, o leitor é treinado a olhar para lá do óbvio.

Como já vai sendo hábito, o final de cada aventura culmina no desvendar de uma parcela da verdade acerca do passado do herói e da sua missão futura, sendo que o presente actua, mais uma vez, como tempo mediador onde as escolhas de cada um provam ser determinantes para o desenrolar da acção.

3.3.3.1. Os Dementors e o *Patronus*

O grande desafio que se apresenta a Harry, em *Azkaban*, é o de conseguir combater o poder devastador dos Dementors que o fazem reviver o pior momento da sua vida, a morte dos seus pais, até o levarem à perda dos sentidos.

Os Dementors são descritos de um modo aterrador, enfatizando-se o vácuo que os habita, ao mesmo tempo que se insiste na evocação de uma imagética de morte, putrefacção

e doença.¹²¹ Parece-nos pertinente transcrever na sua totalidade o momento do primeiro contacto de Harry com um Dementor:

Standing in the doorway, illuminated by the shivering flames in Lupin's hand, was a cloaked figure that towered to the ceiling. Its face was completely hidden beneath its hood. Harry's eyes darted downwards, and what he saw made his stomach contract. There was a hand protruding from the cloak and it was glistening, greyish, slimy-looking and scabbed, like something dead that had decayed in water... It was visible only for a split second. As though the creature beneath the cloak sensed Harry's gaze, the hand was suddenly withdrawn into the folds of the black material. And then the thing beneath the hood, whatever it was, drew a long, slow, rattling breath, as though it was trying to suck something more than air from its surroundings. An intense cold swept over them all. Harry felt his own breath catch in his chest. The cold went deeper than his skin. It was inside his chest, it was inside his very heart... (J. K. R., *Azkaban* 65-66)

Enquanto instrumento de sucção, a boca representa o tabu do canibalismo que, na obra, comporta ainda um outro significado relacionado com o beijo devorador da alma. Trata-se de um beijo que representa a boca não só como espaço liminal entre o mundo físico e o espiritual mas também entre o Eu e o Outro, permitindo o contacto entre ambos e, simultaneamente, evitando-o de modo a preservar a unidade interior. À semelhança das Bocas do Inferno medievais,¹²² o beijo do Dementor viola esse espaço limítrofe ao contagiar o Eu/Interior com o Outro/Exterior, originando uma metamorfose de ambos que, na acepção de David Williams, cria um não-ser de identidade obliterada:

The mouth constitutes one of the principal thresholds of the body and thus of the self, a border between the inside and the outside, a portal giving access to the recesses of the living organism or, in the other direction, to the phenomenal, physical world. Through the mouth the self deals with the other, and for this reason the rules related to the mouth are crucial. (141)

¹²¹ Comparar os dois passos seguintes: “Dementors are among the foulest creatures that walk this earth. They infest the darkest, filthiest places, they glory in decay and despair, they drain peace, hope and happiness out of the air around them. (...) If it can, the Dementor will feed on you long enough to reduce you to something like itself – soulless and evil.” (J. K. R., *Azkaban* 140) e Isa. 34:3. Através desta comparação podemos ver claramente como os Dementors, pela imagem necrófila que evocam, se encontram fora da esfera do Bem e do divino.

¹²² A imagética alegórica das Bocas do Inferno medievais sugere a indiferenciação que subjaz ao canibalismo. Como podemos observar na figura 11, o devorar das almas dos pecadores por uma boca infernal que nivela as diferenças entre todo os seres humanos, não só reforça o tema da inevitabilidade da morte como também o da aniquilação do particular que se funde no Todo que é, simultaneamente, o Outro. Neste caso, a representação da alteridade surge sob a forma demoníaca.

De igual modo, Hassig reconhece no tabu do canibalismo a presença de um tipo de aniquilação pior que a própria morte, uma metamorfose do Eu no Outro que resulta numa criação grotesca: “(...) the absorption of one’s body by another suggests a perverse continuation of self as part of another, resulting in a grotesque and confused existence” (166).

Em *H. P.*, também o beijo do Dementor se afigura como um destino pior que a morte ao ameaçar criar um invólucro, ou seja, um ser sem interior e esvaziado da sua humanidade. O Dementor faz depender a sua existência de algo que lhe é extrínseco, tornando-se um parasita que resulta somente do esbatimento das diferenças entre o Eu e o Outro que, assim, se fundem e tornam indistintos ao aniquilarem-se mutuamente:

‘You can exist without your soul, you know, as long as your brain and heart are still working. But you’ll have no sense of self any more, no memory, no... anything. There’s no chance at all of recovery. You’ll just – exist. As an empty shell. And your soul is gone for ever... lost.’ (J. K. R., *Azkaban* 183)

O único modo de derrotar estas criaturas é através do encantamento do *Patronus*,¹²³ ou seja, uma espécie de escudo prateado e luminoso que assume a forma do animal que mais se adequa à personalidade do feiticeiro que o evoca. Para o *Patronus* são projectados os pensamentos felizes e as convicções do feiticeiro, sugerindo-se, portanto, que apenas ao mantermo-nos leais a nós mesmos podemos evitar ser aglutinados pelo Outro. Caso isso não aconteça, arriscamos a tornar-nos neste não-ser de que Williams nos fala, prisioneiros da nossa própria mente, atormentados por uma culpa insuperável.

Colbert traça a origem do encantamento *Expecto Patronum* até duas raízes provenientes do latim: *expecto*, que significa “esperar” e *patronus*, que significa “protector, defensor”. Já Neal considera que a raiz de *patronum* é *pater*, ou seja, “pai”. De qualquer das formas, parece haver um consenso entre ambos os autores de que o *Patronus* de Harry, um veado, representa o seu pai, James, já que era essa a forma que este assumia enquanto *Animagus*, i.e., um feiticeiro que se transfigura num animal.

Assim, na acepção de Neal, o *Patronus* de Harry manifesta um pedido de auxílio ao seu pai e, por conseguinte, ao Pai de todos nós. À semelhança do herói que vence os

¹²³ “The *Patronus* is a kind of positive force, a projection of the very things that the Dementor feeds upon – hope, happiness, the desire to survive – but it cannot feel despair, as real humans can, so the Dementors can’t hurt it” (J. K. R., *Azkaban* 176).

Dementors com a ajuda do seu pai, também o Homem, na oração do Pai Nosso, é ensinado a pedir auxílio divino que o ajude a vencer o Mal:

Rezai, pois, assim: ‘Pai nosso, que estás no Céu, santificado seja o teu nome,
Venha o teu Reino; faça-se a tua vontade, como no Céu, assim também na terra.
Dá-nos hoje o nosso pão de cada dia;
Perdoa as nossas ofensas, como nós perdoámos a quem nos tem ofendido;
E não nos deixes cair em tentação, mas livrai-nos do Mal’ (Mt. 6: 9-13)

O facto de Neal fazer equivaler o *Patronus* de Harry a Deus não é, de todo, rebuscada, senão vejamos o que o Bestiário tem a dizer acerca do veado.

São três as características que se destacam: (1) os veados são inimigos das serpentes (ver figura 12), sendo que, quando ingerem uma, apressam-se para uma fonte e, ao beberem da sua água, quaisquer sinais de envelhecimento desaparecem. Em relação à sua inimizade com as serpentes, refere-se ainda que apesar de a haste direita dos veados ter mais poderes curativos do que a esquerda, pode queimar-se qualquer uma das duas para afugentar as serpentes; (2) os veados comem a erva ditania, conhecida pelas suas propriedades mágicas usadas para expulsar quaisquer flechas que os possam ter ferido; (3) por fim, diz-se que os veados buscam constantemente por novos pastos, cooperando uns com os outros durante a viagem, ao apoiarem as suas cabeças nos quartos traseiros do veado da frente, sem que o peso os atrase na sua viagem.

Alegoricamente, o veado representa os membros da Igreja Católica que abandonam o mundo terreno em busca dos pastos verdejantes do Céu, apoiando-se uns aos outros durante essa viagem, pelo que este animal representa ainda a amizade e o amor fraterno, tão importantes, em *H. P.*¹²⁴

Apesar de o veado e, conseqüentemente, de os cristãos devotos se instaurarem como os inimigos de Lúcifer, é possível que o Diabo entre no seu corpo após estes terem cometido um pecado. Quando assim é, os fiéis recorrem a Cristo, a fonte da verdade,¹²⁵

¹²⁴ “The nature of the deer is like that of the members of the Holy Church who leave this homeland (that is, the world) because they prefer the new pastures of heaven, and support each other on the way (...)” (Barber 51). Salientamos ainda que, em *H. P.*, o herói apenas cumpre a sua missão porque tem junto dele um círculo de amizade sem o qual ele não conseguiria ultrapassar muitos dos obstáculos com que se depara. Assim sendo, a obra também reflecte acerca da importância e do valor da amizade.

¹²⁵ 1 Jo. 5:6.

confessam os seus pecados, libertam-se da culpa que os não permite soltarem-se das correntes da imanência e, deste modo, renovam-se.¹²⁶

A referência ao facto de o veado conseguir expulsar do seu corpo as flechas que o feriram tanto pode querer aludir à lança do centurião romano Longino,¹²⁷ como pode evocar a imagem de Cristo na Cruz de madeira, sendo que, tal como o veado, também Ele expulsou o pecado da alma de todos os seres humanos por virtude do Seu sacrifício: “(...) *Ele levou os nossos pecados* no seu corpo, para que, mortos para o pecado, vivamos para a justiça: *pelos suas chagas fostes curados*” (1 Pe. 2:24).¹²⁸

3.3.3.2. Os *Animagi* e a questão das aparências

O facto de tanto ser revelado acerca dos *Animagi*, neste volume, vem alertar o leitor para a questão das aparências, ensinando-o a não confiar em primeiras impressões e a ver para além do evidente, a perscrutar a verdadeira natureza de cada indivíduo. Neste volume, vemos este tema a ser tratado nas personagens de Lupin, Sirius Black e Pettigrew.

Lupin, transformado em lobisomem quando ainda é uma criança, vem provar ser um homem bondoso e corajoso, apesar de continuar a ser alvo do preconceito da população mágica. Lutando contra uma instabilidade laboral, Lupin debate-se com dificuldades económicas até Dumbledore lhe oferecer o cargo de professor de Defesa Contra as Artes das Trevas. Dumbledore prova continuamente ser um homem justo que não permite que o seu julgamento seja deturpado por ideias pré-concebidas,¹²⁹ acreditando veementemente que as capacidades que uma pessoa possui nada dizem de fundamental acerca do seu carácter.

Já no caso de Sirius e de Pettigrew, estamos perante uma típica teia de enganos, revelando-se, nos capítulos finais, que quem se julgava estar do lado do Bem é, na verdade, um traidor mesquinho e que quem se pensava ser aliado das forças do Mal é, de facto, um homem honrado e valoroso.

¹²⁶ “(...) and if the devil enters their body after they have committed a sin, they hasten to Christ, the spring of truth, and confess, drinking in His commandments, and are renewed, laying aside their old guilt” (Barber 52).

¹²⁷ Jo. 19:34.

¹²⁸ Ênfase no original.

¹²⁹ Jo. 7:24.

Pettigrew, tal como James e Sirius, é um *Animagus*, assumindo a forma do rato Scabbers. O simbolismo que este animal assume no Bestiário resume na perfeição o carácter desta personagem. O rato é descrito como uma criatura fraca e insignificante¹³⁰ que nasce do húmus e que prospera em ambientes húmidos, contrastando com o gato cujo olhar penetra e vence as trevas da noite.¹³¹ Os ratos representam ainda os homens ambiciosos que buscam por riquezas terrenas, apropriando-se dos bens dos outros.¹³²

De facto, o espírito materialista de Pettigrew é reiterado nas palavras de Black: “ ‘Because you never did anything for anyone unless you could see what was in it for you’ ” (J. K. R., *Azkaban* 271). Vencido pelo medo e pela cobardia, foi a fraqueza de Peter que o levou a trair o amor mais puro de todos, um amor que de tudo abdica, o amor que um amigo nutre por outro, como Sirius o relembra: “ ‘THEN YOU SHOULD HAVE DIED!’ roared Black. ‘DIED RATHER THAN BETRAY YOUR FRIENDS, AS WE WOULD HAVE DONE FOR YOU’ ” (J. K. R., *Azkaban* 275).¹³³

Já o herói revela o seu carácter misericordioso ao poupar Peter, não permitindo que os amigos de seu pai se tornem assassinos: “ ‘(...) I’m doing it because I don’t reckon my dad would’ve wanted his best friends to become killers – just for you’ ” (J. K. R., *Azkaban* 275). Mesmo sabendo da traição de Pettigrew e estando consciente de que havia sido ele o principal causador da morte dos seus pais ao denunciar o seu paradeiro a Voldemort, Harry não permite que Peter seja morto. É este tipo de misericórdia que ecoa o tão conhecido passo bíblico onde se fala da traição de Judas a Cristo. Este, omnisciente de que Judas o trairia, mesmo assim aceita o seu beijo: “Jesus disse-lhe: «Judas, é com um beijo que entregas o Filho do Homem»” (Lc. 22:48). Dada a Misericórdia de Cristo, pensamos que, subjacente a este versículo, se encontra o reconhecimento de que o Mal irá ser sempre uma constante da Humanidade, mas que, ainda assim, o perdão e o amor se lhe sobrepõem.

¹³⁰ Talvez o espaço diminuto concedido à gravura desta criatura denote precisamente a sua insignificância, como podemos ver pela figura 13.

¹³¹ “(...) the brightness of their [cat] glance overcomes the darkness of the night” (Barber, 109). Em *Azkaban*, ver ainda a animosidade entre Scabbers e Crookshanks, o gato de Hermione. Note-se também como o rato parece estar a segurar o que parecem ser hóstias. Adelaide Serras relembra o quão torpes e, portanto, indignos de receber a Eucaristia, estes animais são, salientando uma das funções do gato, seu inimigo clássico: “(...) de defensores da sagrada tradição da Eucaristia e de zeladores da ordem na sociedade terrena em paralelo com a missão pastoral dos eclesiásticos” (57).

¹³² “Mice represent greedy men who seek earthly goods, and make the goods of others their prey” (Barber 109).

¹³³ Ênfase no original. Voltamos a lembrar a importância do versículo Jo. 15:13 para a definição do tipo de amor que encontramos representado em *H. P.*

Ironicamente, será o acto de compaixão de Harry que irá despoletar os eventos que se seguem e que irá estar na origem do reerguer de Voldemort, concretizando-se, assim, a profecia da Professora Trelawney, uma das duas que revelaram ser verdadeiras:

The Dark Lord lies alone and friendless, abandoned by his followers. His servant has been chained these twelve years. Tonight, before midnight, the servant will break free and set out to rejoin his master. The Dark Lord will rise again with his servant's aid, greater and more terrible than ever before. Tonight... before midnight... the servant... will set out... to rejoin... his master... (J. K. R., *Azkaban* 238)

Começam, pois, a acentuar-se as diferenças entre as personagens de *H. P.*, podendo o leitor distinguir duas esferas de acção: uma, comandada por Voldemort e pelos seus agentes, sustenta os seus elos relacionais no medo. Procurando a glória terrena, esta esfera assume um tipo de poder egoísta cuja única capacidade é a de corromper, perverter e destruir; a outra, liderada por Dumbledore e por Harry, alicerça as suas fundações num amor fiel e incorruptível que inunda de uma Graça perene todos os que dele se fazem rodear.¹³⁴

Como Dumbledore explica, as pessoas que amamos e que nos amaram jamais nos abandonam, como teremos oportunidade de ver em mais duas ocasiões, em *Goblet* e em *Hallows*. O facto de o *Patronus* do herói ser um veado representa precisamente este amor profundo, este amor fraternal que nos liga a todos e que quebra quaisquer barreiras temporais e, até mesmo, físicas.

3.3.4. *Harry Potter and the Goblet of Fire*

Na nossa opinião, *Goblet* marca uma mudança de tom na saga de J. K. R. Não só as aventuras do herói começam a ganhar nova forma, deixando antever o início de um corte com a fórmula trabalhada nos três volumes precedentes – “casa-Hogwarts-casa” – como também ganham nova amplitude geográfica. Apesar de todos os volumes insistirem na formação do herói, esta componente torna-se mais evidente a partir de *Goblet*. Neste, que julgamos ser ainda um livro de transição, os três desafios do Torneio dos Três Feiticeiros,

¹³⁴ Esta dicotomia acentuar-se-á com o reerguer de Voldemort, sendo *Phoenix* o volume que melhor ilustra a cisão que afecta o mundo dos feiticeiros.

não simbolizam senão três provas iniciáticas por que o herói tem de passar, de modo a provar o seu valor enquanto líder apto a inspirar e unir multidões na guerra que se avizinha.

O primeiro índice de mudança é-nos dado logo no início do volume quando, por meio de um sonho de Harry, nos apercebemos que Voldemort conseguiu, finalmente, adquirir forma física, ainda que frágil. No decorrer deste volume, o Mal vai-se tornando cada vez mais palpável, deixando de ser apenas uma sombra indistinta. O caos e a desordem são introduzidos numa fase mais inicial da obra quando a Marca Negra é projectada durante o Campeonato Mundial de Quidditch, pairando ominosamente sobre o terreno, augúrio dos acontecimentos que iriam concretizar-se:

‘Ron, You-Know-You and his followers sent the Dark Mark into the air whenever they killed (...) The terror it inspired... you have no idea, you’re too young. Just picture coming home, and finding the Dark Mark hovering over your house, and knowing what you’re about to find inside (...) Everyone’s worst fear... the very worst...’ (J. K. R., *Goblet* 127)

Neal relaciona a Marca Negra com marca da Besta a que o livro do Apocalipse se refere,¹³⁵ comparando os iníquos aos Devoradores da Morte, seguidores de Voldemort e da sua política de morte e de decadência. Neal realça ainda o facto de a salvação dos pecadores poder ser alcançada por qualquer um que se arrependa dos seus actos passados e que procure absolvição e acolhimento na pureza do amor divino:¹³⁶

This declaration of acceptance regardless of one’s past sinful classification leads into an understanding of the doctrines of absolution (washing), sanctification (being set apart as holy while God is at work transforming a person into one whose life is holy), and justification (being vindicated by God, declared not guilty). (Neal 115)

Neste volume que actua como ponte entre os três volumes antecedentes e os três volumes seguintes, o herói compete no Torneio contra a sua vontade, onde irá ser colocado diante de três tarefas que lhe darão a oportunidade de provar, agora mais assertivamente, o valor do seu carácter.

¹³⁵ Ap. 19:20.

¹³⁶ Severus Snape é o exemplo do homem pecador que, arrependido, regressa aos braços de Dumbledore em busca de consolo e absolvição.

3.3.4.1. As três tarefas do herói

Na primeira prova, os campeões das três escolas concorrentes – Hogwarts, Beauxbatons e Durmstrang – têm de enfrentar um dragão fêmea, fazendo uso dos seus conhecimentos mágicos para capturarem o ovo dourado que ela guarda com fervor maternal, entre as suas patas.

Para além dos já mencionados paralelismos que o dragão estabelece com a serpente enquanto símbolo do Mal e de forças demoníacas, ele surge ainda como um guardião de tesouros que o herói tem de vencer para ter acesso à fase seguinte da sua viagem de auto-conhecimento. Neste caso, o tesouro é o ovo dourado que encerra uma pista, sem a qual os campeões não poderão completar a segunda tarefa. Todavia, mais do que isso, o que está em causa e o que tem de ser salvo é a própria integridade do herói. Contrastando com a natureza avarenta do dragão, Harry revela, mais uma vez, o seu altruísmo ao partilhar com Cedric o conteúdo da primeira prova, o único campeão que, até ao momento, não tinha qualquer conhecimento do que iria defrontar. Aqui, interpretamos ainda o dragão como uma força telúrica, i.e., básica, que se aproxima mais das interpretações simbólicas da tradição judaico-cristã, que das célticas, a que fizemos referência em nota anterior. Ligado, portanto, ao mundo das sombras, o dragão assume-se como um obstáculo fundamental no percurso de maturação e consagração do herói,¹³⁷ sendo que o duelo entre ambos representa a contenda entre as forças do Bem e do Mal ou, se preferirmos, entre os poderes da Luz e das Trevas. De acordo com Eliade, o dragão representa ainda a velha ordem a ser deposta pela nova ordem, apresentada pela figura do herói: “(...) as serpentes e os dragões são quase sempre identificados com os «donos dos lugares», com os «autóctones», contra os quais devem combater os recém-chegados, os «conquistadores», aqueles que devem «formar» (isto é, «criar») os territórios ocupados” (Eliade, *Retorno* 55). Harry é esse herói formador.

Na segunda prova, cada campeão tem de mergulhar no lago que fica nos terrenos de Hogwarts para salvar alguém que lhe é precioso. A Harry cabe resgatar o seu melhor amigo Ron.

Tal como o dragão aludia à interioridade do ser humano, o lago representa, agora, um mergulho nas profundezas insondáveis do herói. Símbolo do inconsciente e de forças

¹³⁷ De confrontos entre heróis e dragões, relevamos o de Beowulf, narrado em *Beowulf*, poema anglo-saxónico preservado num único manuscrito datado de cerca do ano 1000; o de Siegfried e do lendário dragão Fafnir, na *Völsunga saga*, saga do século XIII de origem islandesa; e o de Bilbo Baggins e Smaug, em *The Hobbit* (1937) de J. R. R. Tolkien que claramente se inspirou nos dois primeiros exemplos.

desconhecidas, a água, de acordo com Chevalier, aponta para um universo fecundo de possibilidades (“eau” 221). O mundo subaquático habitado por uma miríade de seres, que se estende diante dos olhos do herói e que, de certo modo, espelha o mundo superior dos feiticeiros, serve de exemplo para a imaginação quase ilimitada do ser humano. Podemos ver todas estas componentes presentes na descrição da entrada de Harry no lago:

Silence pressed upon his [Harry] ears as he soared over a strange, dark, foggy landscape. He could only see ten feet around him, so that as he sped through the water new scenes seemed to loom suddenly out of the oncoming darkness: forests of rippling, tangled black weed, wide plains of mud littered with dull, glimmering stones. He swam deeper and deeper, out towards the middle of the lake, his eyes wide, staring through the eerily grey-lit water around him to the shadows beyond, where the water became opaque. (J. K. R., *Goblet* 430)

O silêncio e solidão que se apoderam de Harry quando este mergulha no lago denunciam a sua entrada num mundo onde se agitam forças primordiais que irão fecundar o seu interior, provocando nele a alteração das suas percepções e emoções: “(...) l’eau comme source de fécondation de l’âme (...) représentant le cours de l’existence humaine et les fluctuations des désirs et des sentiments” (Chevalier, “eau” 231). Esta evolução é fulcral para o percurso do protagonista, já que as situações de isolamento em que é colocado revelam ser propícias à perscrutação da sua interioridade.

Evocando uma imagem de vida, de purificação e de regeneração, a água representa ainda uma forma de renascimento que brota da destruição ou da aniquilação, como podemos ver no Antigo Testamento, no episódio do Dilúvio.¹³⁸ É através da água que a velha ordem cede ante uma nova ordem e que o Homem passa por uma dissolução e morte simbólicas, das quais se reerguerá mais poderoso:

S’immerger dans les eaux pour en ressortir sans s’y dissoudre totalement, sauf par une mort symbolique, c’est retourner aux sources, se *ressourcer* dans un immense réservoir de potentiel et y puiser une force nouvelle : phase passagère de régression et de désintégration conditionnant une phase progressive de réintégration et de régénérescence (...) (Chevalier, “eau” 221)¹³⁹

¹³⁸ Gn. 6-8. No entanto, na Bíblia, a água é sobretudo símbolo de vida, sendo identificada, no Novo Testamento, com o Espírito Santo, também ele fonte de vida (Jo. 4:13).

¹³⁹ Ênfase no original.

Na segunda tarefa, o teste ao carácter do herói irá relevar o amor que ele tem, não só pelos seus amigos, como também pelo valor da vida *per se*.

Apesar de ser o primeiro a chegar ao local onde estavam cativos Ron, Hermione, Cho Chang e Gabrielle, o seu tesouro e o dos outros campeões, e embora estando apenas incumbido de salvar o seu melhor amigo, Harry recusa-se a abandonar os restantes, certificando-se de que estes são salvos. Apesar de ser o último a chegar à superfície, Harry não é penalizado por ter excedido o limite de tempo estipulado para a prova, já que, como Dumbledore anuncia, as suas acções e escolhas revelam uma extrema coragem e uma fibra moral dignas do herói em que Harry se está a tornar.

Assim, no fundo do lago, o herói experiencia uma metamorfose simbólica e física, como se a viagem que tem de empreender não pudesse ser continuada sem primeiro ele ter mudado a pele do seu corpo antigo.¹⁴⁰ A prova do lago representa, portanto, um baptismo figurativo do qual o herói sai vitorioso e triunfal, do mundo nocturno para o mundo diurno, preparado para enfrentar os desafios que o aguardam na terceira tarefa.

Na terceira prova, os campeões têm de ultrapassar os vários encantamentos e criaturas mágicas encerrados dentro de um labirinto de modo a chegarem ao seu centro onde se encontra a Taça dos Três Feiticeiros.

À semelhança do que sucedeu na segunda prova, o isolamento de Harry mostra ser favorável à auto-reflexão, preparando-o psicologicamente para a derradeira prova deste volume:

The towering hedges cast black shadows across the path, and, whether because they were so tall and thick, or because they had been enchanted, the sound of the surrounding crowd was silenced the moment they [Harry and Cedric] entered the maze. Harry felt almost as though he was underwater again. (J. K. R., *Goblet* 539)

O labirinto é uma das mais antigas e comuns provas iniciáticas, senão relembramos do Minotauro encurralado dentro de um labirinto, mandado construir pelo rei cretense Minos. A viagem até ao seu centro representa a própria demanda mental do herói, sendo incontornável a ideia de que, para avançar para a fase seguinte, ele tem inevitavelmente de

¹⁴⁰ “He was drawing breath with extreme difficulty. He could feel pain on the sides of his neck again... he was becoming very aware of how wet the water was in his mouth... yet the darkness was definitely thinning now... he could see daylight above him... He kicked hard with his flippers and discovered that they were nothing more than feet... water was flooding through his mouth into his lungs... he was starting to feel dizzy (...) it felt as though his muscles were screaming in protest; his very brain felt water-logged, he couldn't breathe (...) And then he felt his head break the surface of the lake; wonderful cold, clear air was making his wet face sting (...)” (J. K. R., *Goblet* 436).

enfrentar e vencer o monstro que se encontra no coração do labirinto. Neste caso, o monstro é Voldemort, pelo que o labirinto não só representa uma prova discriminatória onde o herói tem de provar o seu valor em relação aos restantes campeões, como também uma viagem a um mundo tenebroso do qual Harry deverá regressar, triunfante e transformado, ao mundo da luz:

La transformation du moi qui s'opère au centre du labyrinthe et qui s'affirmera au grand jour à la fin du voyage de retour, au terme de ce passage des ténèbres à la lumière, marquera *la victoire du spirituel sur le matériel et, en même temps, de l'éternel sur le périssable, de l'intelligence sur l'instinct, du savoir sur la violence aveugle.* (Chevalier, "labyrinthe" 102)¹⁴¹

Figurativamente, esta viagem ascendente simboliza a vitória do mundo espiritual sobre o material, sendo que Harry, como temos vindo a provar, está ligado ao primeiro e Voldemort ao segundo.

Após feroz confronto com uma aranha gigante, onde Harry salva Cedric pela segunda vez, nesta prova, ambos se preparam para agarrar, em simultâneo, a taça do vencedor. Desconhecendo que esta havia sido transformada num botão de transporte, os dois campeões de Hogwarts alcançam a taça e são transportados instantaneamente para o cemitério onde os espera Voldemort e onde terá lugar a sua cerimónia de renascimento.

A descrição do ambiente envolvente¹⁴² e da forma frágil que Voldemort assume antes de o ritual ser efectuado, ajudam a instalar uma atmosfera ominosa e aterradora:

It was as though Wormtail had flipped over a stone, and revealed something ugly, slimy and blind – but worse, a hundred times worse. The thing Wormtail had been carrying had the shape of a crouched human child, except Harry had never seen anything less like a child. It was hairless and scaly-looking, a dark, raw, reddish black. Its arms and legs were thin and feeble, and its face – no child alive ever had a face like that – was flat and snake-like, with gleaming red eyes. (J. K. R., *Goblet* 555-56)¹⁴³

¹⁴¹ Ênfase no original a indicar a referência que Chevalier e Gheerbrant fazem a Brion, Marcel, Léonard de Vinci, Paris, 1952, 202.

¹⁴² “They [Cedric (...) Harry] were standing instead in a dark and overgrown graveyard; the black outline of a small church was visible beyond a large yew tree to their right. A hill rose above them to their left. Harry could just make out the outline of a fine old house on the hillside (...) He [Harry] looked down, and saw a gigantic snake slithering through the grass, circling the headstone where he was tied” (J. K. R., *Goblet* 552, 555).

¹⁴³ Wormtail é o nome *Animagus* assumido por Peter Pettigrew.

Nesta imagem de Voldemort, a predominância do vermelho e do negro relembram um ser demoníaco raquítico e débil que repugna até mesmo os seus aliados. Estas marcas físicas não reiteram senão o estado enfraquecido e mutilado da sua própria alma.

Pela primeira vez, na obra, o leitor irá também ser confrontado com o triunfo das trevas e da morte sobre a luz e a vida, apercebendo-se que a acção do Mal no mundo acarreta consequências tão reais quanto, por exemplo, a morte de entes queridos, facto que vemos ser representado pelo assassínio de Cedric.

3.3.4.2. A Missa Negra da violação sacramental

É neste cenário quase apocalíptico que terá lugar o que Granger chama de Missa Negra (162), onde irão ser subvertidos alguns sacramentos da liturgia cristã.

O feitiço criado por Voldemort para garantir o seu renascimento consiste, antes de mais, numa violação da trindade eucarística: “ ‘Bone of the father, unknowingly given, you will renew your son!’ (...) ‘Flesh – of the servant – w-willingly given – you will – revive – your master’ (...) ‘B-blood of the enemy... forcibly taken... you will... resurrect your foe’ ” (J. K. R., *Goblet* 556, 557). Mediante esta fórmula, os elementos segundo os quais a vida espiritual é mantida são deturpados, sendo que o corpo de Cristo, o Mestre,¹⁴⁴ é substituído pela carne do servo,¹⁴⁵ o sangue do Salvador se converte no sangue do inimigo e o Espírito do Pai se transforma no osso do pai.¹⁴⁶

A subversão dos princípios da Eucaristia reflecte o cariz anti-natural e profano do feitiço que o próprio Voldemort criou para assegurar o seu regresso, sendo que grande parte do terror por si inspirado fica, portanto, a dever-se ao facto de ele representar o mal mais pernicioso de todos, o que alia inteligência a proficiência: “(...) we see in his [Voldemort] character the literary reflection of the worst evil that the real world has to offer – the evil that results when intelligence and ability are put into the service of malicious ends” (Baggett 126).

O baptismo, segundo o qual o pecado original é perdoado ao Homem que, assim, nasce para a vida sobrenatural e entra em comunhão eterna com Cristo, é invertido quando a imersão em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo se converte numa poção mágica feita

¹⁴⁴ Ef. 6:6.

¹⁴⁵ De notar que os súbditos de Voldemort o tratam por “master” (J. K. R., *Goblet* 561), ou seja, mestre.

¹⁴⁶ 1 Cor. 12:12 e 1 Cor. 12:11.

a partir de três componentes físicas, o osso, a carne e o sangue. Ainda por oposição ao batismo, através do qual o Homem morre figurativamente e renasce em Cristo, do caldeirão reaparece um homem velho de traços viperinos:

Whiter than a skull, with wide livid scarlet eyes, and a nose that was as flat as a snake's, with slits for nostrils (...) His [Voldemort] hands were like large, pale spiders; his long white fingers caressed his own chest, his arms, his face; the red eyes, whose pupils were slits, like a cat's, gleamed still more brightly through the darkness. He held up his hands, and flexed the fingers, his expression rapt and exultant. (J. K. R., *Goblet* 558, 559)

Assim, ao invés de celebrar a vida, esta cerimônia insiste na exaltação das trevas e no triunfo do anti-natural, já que a forma física que Voldemort assume depois de reerguido não representa senão uma zombaria de tudo o que constitui o ser humano.

Vejamos como “skull” e “darkness” estão ligadas ao campo semântico da morte, e como os vocábulos “snake”, “spiders” e “cat” servem para reiterar o estado de delapidação extrema a que Voldemort sujeitou o seu corpo e, por conseguinte, a sua humanidade, em busca de glória e poder eternos. O contraste entre o branco e o escarlate, bem como a referência aos seus olhos lívidos, concorrem para a descrição de um ser de traços demoníacos. Ainda de notar o egocentrismo inerente ao modo extasiado e exultante com que Voldemort se admira e acaricia o seu peito, os seus braços e a sua face, factor determinante que o coloca no extremo oposto do altruísmo de Harry.

O sacramento da confissão, mediante o qual o pecador confessa os seus pecados e, caso se demonstre arrependido e penitente, recupera uma vida de Graça ao ser perdoado por Deus, encontra o seu inverso no episódio do círculo dos Devoradores da Morte. Nesta assembleia que tem como sacerdote Voldemort, as faltas dos seus servos não são nem perdoadas, nem absolvidas, sendo-lhes antes exigido um tipo de pagamento e de justiça vingativa e implacável: “I do not forgive. I do not forget (...) I want thirteen years' repayment before I forgive you” (J. K. R., *Goblet* 563). Estas palavras proferidas por Voldemort estabelecem um claro contraste com a infinda bondade e misericórdia de Deus que tudo perdoa, como podemos ver no seguinte versículo: “Porque Tu, Senhor, és bom e indulgente, cheio de misericórdia para quantos te invocam” (Sl. 86:5).

O momento da consagração em que se celebra o milagre da transubstanciação do pão e do vinho, símbolos do corpo e do sangue de Cristo¹⁴⁷ é zombado com a bênção e a

¹⁴⁷ Lc. 22:19-20.

ordenação de Wormtail, recompensado com uma nova mão de prata, bem como com a excomunhão dos Devoradores da Morte que falharam em responder ao chamamento de Voldemort. Também neste passo é subvertida a liturgia da Palavra, i.e., o sermão, no discurso de Voldemort aos seus seguidores, onde aquele revela que o segredo da sua ressurreição se apoia na celebração da corrupção da vida e do natural.

Por fim, o mistério do enterro cristão é corrompido ao proceder-se à transformação do solo sagrado do cemitério num lugar a que assomem os aliados da figura demoníaca que é Voldemort. O cemitério deixa de ser um lugar de descanso para os que esperam vir juntar-se a Deus e transforma-se num local tenebroso e delapidado, onde a falsa ressurreição do Senhor das Trevas contrasta de modo gritante com a verdadeira Ressurreição do Senhor da Luz.¹⁴⁸

Finalmente diante do seu inimigo, Harry enfrenta-o destemidamente, aliando racionalidade a emoção e sendo ajudado pelas formas indistintas de todas as pessoas que Voldemort assassinou no passado e que, agora, por breves momentos, como que regressam do mundo dos mortos para o atormentar. Assim se recupera novamente o tema do amor enquanto força que se sobrepõe à morte: “ ‘You think the dead we have loved ever truly leave us? You think that we don’t recall them more clearly than ever in times of great trouble’ ” (J. K. R., *Azkaban* 312). É a aparição fantasmagórica das pessoas que protegem Harry e a canção da fénix que se faz sentir não só em redor, como também dentro do próprio herói, que o insuflam de esperança e coragem, possibilitando assim o seu regresso em segurança aos terrenos de Hogwarts.

Como vimos, Harry é o único dos campeões do Torneio a ser exposto ao perigo de quatro tarefas, sendo que cada uma delas representa um cada vez mais intenso embrenhar na interioridade do herói. Cada desafio actua simultaneamente como meta e ponto de partida a partir do qual o herói se reinventa e renasce à medida que trilha o caminho que o irá colocar na posição de baluarte do mundo mágico, na guerra que se avizinha.

Por enquanto, espera-o o importante desafio de defender a verdade em relação ao regresso de Voldemort perante todos os que nela não querem crer.¹⁴⁹

¹⁴⁸ 2 Sm. 22:29.

¹⁴⁹ Jo. 20:29.

3.3.5. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*

Em *Goblet* fica claro que o mundo mágico irá sofrer uma severa divisão, distinguindo-se entre os que, permanecendo do lado da verdade, ou seja, de Dumbledore e de Harry, se irão preparar para combater as forças do eixo do Mal, e os que irão aderir à política de desacreditação do Ministério da Magia, negando o regresso de Voldemort.

Neste contexto, o apelo à união que é feito na canção do Chapéu Seleccionador torna-se uma feroz crítica à corrupção, cobardia e inépcia do Ministério da Magia:

But this year I'll go further,
Listen closely to my song:
Though condemned I am to split you
Still I worry that it's wrong,
Though I must fulfil my duty
And must quarter every year
Still I wonder whether Sorting
May not bring the end I fear.
Oh, know the perils, read the signs,
The warning history shows,
For our Hogwarts is in danger
From external, deadly foes
And we must unite inside her
Or we'll crumble from within
I have told you, I have warned you...
Let the Sorting now begin. (J. K. R., *Phoenix* 186-87)

Quando apela à história da escola, o Chapéu parece referir-se à cisão iniciada por Salazar Slytherin e continuada por Voldemort, seu herdeiro, bem como ao dom de ambos para espalhar a discórdia entre os feiticeiros.

Em *Phoenix*, é dada bastante importância às temáticas da união, do respeito mútuo e da importância da liberdade que são ilustradas, quer pelos continuados esforços de Hermione para dar voz à sua organização – S. P. E. W.¹⁵⁰ –, quer pela formação de uma outra organização, esta secreta, a D. A.,¹⁵¹ que tem origem no e é motivada pelo clima de extrema repressão que se vive em Hogwarts, neste volume: “ ‘I [Umbridge] am here to teach you using a Ministry-approved method that does not include inviting students to give their opinions (...)’ ” (J. K. R., *Phoenix* 284). A D. A., liderada por Harry, tem por finalidade opor-se ao novo método de ensino estritamente teórico recomendado pelo Ministério. Em

¹⁵⁰ A “Society for the Promotion of Elfish Welfare” intercede a favor dos direitos dos elfos domésticos com o objectivo de melhorar a sua qualidade de vida.

¹⁵¹ “Defense Association”. Também “Dumbledore’s Army”.

Hogwarts, este é representado pela maquiavélica Professora Umbridge – que, mais tarde, recebe o título de Inquisidora, pelo Ministério da Magia – contra a qual os alunos se insurgem, visto reconhecerem as consequências nefastas do Mal, mostrando determinação em combatê-lo de forma activa.

Este é ainda o volume em que o elo que unia as personagens da obra vai ser posto à prova, sendo que a ressurreição de Voldemort irá despertar o temor no coração das personagens, exigindo delas verdadeiras escolhas de carácter. Neville irá sofrer uma evolução abismal, deixando de ser o rapaz amedrontado a que já nos havíamos habituado, para se afirmar como o líder da pequena rebelião que ocorrerá em Hogwarts, no último volume da obra. Ele transforma-se numa espécie de cavaleiro que, munido da espada de Gryffindor, matará a serpente Nagini, o monstro de Voldemort, destruindo assim um dos últimos Horcruxes.

3.3.5.1. A profecia: o renascer de um novo herói

Continuando a tradição dos ritos de passagem, como tivemos oportunidade de ver no volume anterior, *Phoenix* é o livro em que Harry se instaura como líder de uma nova batalha em que os poderes da luz medirão forças com os das trevas. Em virtude de se tornar um símbolo de inspiração, com o qual as multidões podem identificar-se, Harry vai perdendo os traços que o individualizam, pelo que as características que o tornavam único – o facto de falar serpentês e de ter sido o único sobrevivente da maldição mortal, bem como a emblemática cicatriz em forma de relâmpago que tem na testa – passam para segundo plano, sendo usadas em prol da consecução da sua missão.

Para além desta progressiva despersonalização que poderá ser equiparada a uma morte simbólica por que o herói passa, ele terá também de formar um novo sentido de identidade. Ao ser confrontado com um episódio protagonizado por Snape e por James, Harry vê a imagem que tinha do seu pai ser completamente destruída e invertida: “For nearly five years, the thought of his [Harry] father had been a source of comfort, of inspiration. Whenever someone told him he was like James, he had glowed with pride inside. And now... now he felt cold and miserable at the thought of him” (J. K. R., *Goblet* 576). Não podendo mais agarrar-se à protecção que advém de se saber igual ao seu pai, Harry terá forçosamente de crescer e amadurecer, aceitando o facto de James não ser perfeito. Só após compreender que o que nos torna humanos são os erros que cometemos e

que o caminho do arrependimento e da mudança está sempre aberto para os que por ele escolhem enveredar, pode o herói fortalecer-se e mostrar-se apto a completar a sua missão.

Torna-se claro que cada ser humano é infalivelmente composto por Bem e Mal, dicotomia que é realçada pela ligação que se vai fortalecendo entre Harry e Voldemort. Voldemort é também o que Harry poderia ter sido caso sucumbisse à ambição do poder que detém enquanto herói e salvador do mundo dos feiticeiros, de acordo com a profecia. É porque todos, heróis inclusive, nos podemos deixar corromper e seduzir pelo poder que Voldemort tenta aliciar Harry para que este se torne seu aliado, oferta que ele declina categoricamente. Harry e Voldemort parecem, pois, representar os lados opostos de um mesmo caminho – são as escolhas que ambos tomam que os separam e os tornam diferentes.

Agora que Voldemort readquiriu forma física, ainda que quase inumana, Harry experiencia na forma de sonhos as vivências de Voldemort. Constantemente invadido pelo mesmo sonho¹⁵² que o conduz até ao Departamento de Mistérios nas instalações do Ministério da Magia, o herói começa a ser afectado pelas emoções e impulsos do seu inimigo, sendo que o ponto culminante desta sinergia que se estabelece entre ambos é o episódio da possessão que ocorre no final do volume.

Ignorando os pedidos de Dumbledore e os conselhos de Snape para aprender Oclumância, arte que o ajudaria a proteger a mente contra invasões externas, Harry é levado até ao Ministério da Magia numa falsa demanda em auxílio do seu padrinho, o que será a principal causa responsável pela sua morte em combate. Uma vez no Departamento de Mistérios, Harry apercebe-se que Voldemort havia plantado na sua mente a imagem de um Sirius em sofrimento com o intuito de conseguir apoderar-se da profecia que encerrava o segredo da resolução do conflito entre ambos:

‘The one with the power to vanquish the Dark Lord approaches... born to those who have thrice defied him, born as the seventh month dies... and the Dark Lord will mark him as his equal, but he will have power the Dark Lord knows not... and either must die at the hand of the other for neither can live while the other survives... the one with the power to vanquish the Dark Lord will be born as the seventh month dies...’ (J. K. R., *Goblet* 741)¹⁵³

¹⁵² Relembrem-se, neste ponto, as advertências feitas no primeiro capítulo ao perigo resultante da equivalência entre sonho e realidade: “ ‘It’s time you learned the difference between life and dreams, Potter’ ” (J. K. R., *Phoenix* 690).

¹⁵³ Note-se que, mais uma vez, as expectativas do leitor são subvertidas. Desacreditadas, a professora Trelawney bem como a arte da adivinhação são alvo de chacota, facto que vai agora ser desconstruído. Curiosamente, é a professora Trelawney a responsável pela profecia que vai desempenhar um lugar central no desfecho do conflito entre Harry e Voldemort.

O carácter profético que estas palavras comportam indica o estatuto quase messiânico do herói de J. K. R., incumbindo-o da missão de derrotar o Senhor das Trevas e de, assim, salvar o mundo mágico.

Novamente, o herói é conotado com elementos que o ligam ao mito cristão, senão atentemos brevemente na simbologia dos números três e sete, referidos no trecho acima transcrito.

Na tradição judaico-cristã, o número três¹⁵⁴ alude claramente à Trindade que representa a unidade divina, segundo a qual Deus é, simultaneamente, um e triplo, Pai, Filho e Espírito Santo. É curioso ainda notar como o número três se encontra, de igual modo, associado à viagem do herói¹⁵⁵ que, de acordo com Chevalier, se desdobra em três fases: a do vislumbre do inimigo, a do confronto entre ambos e, finalmente, a da vitória do herói: “De même, le héros qui part à la reconte d’un démon declare à ses amis qu’il poussera trois cris: le premier, en voyant le démon; le deuxième, lors de sa lutte avec lui; le troisième, au moment de la victoire” (Chevalier, “trois” 334). Apesar de todos os volumes conterem uma qualquer representação das três fases identificadas em Chevalier, estas desempenham o papel de pequenas prefigurações que preparam o leitor e o herói para o grande momento final de *Hallows*, em que Harry encara, defronta e, por fim, aniquila o seu inimigo demoníaco, Voldemort.

Também o número sete¹⁵⁶ partilha fortes conotações cristãs, perpassando vários passos da Bíblia.¹⁵⁷ Como o episódio da Criação demonstra, o número sete representa uma espécie de ciclo completado que dará lugar a uma nova era e a uma nova fase. Em certas práticas mágicas, este número é dotado de um grande poder, já que está associado à ideia de transformação e, por conseguinte, de renovação. Nas lendas e contos, este número está ainda associado às sete etapas evolutivas por que o herói tem de passar:

1. conscience du corps physique: désirs apaisés de façon élémentaire et brutale ;
2. conscience de l’émotion : les pulsions se compliquent de sentiment et d’imagination ;
3. conscience de l’intelligence : le sujet classe, ordonne, raisonne ;
4. conscience de l’intuition : les relations avec l’inconscient se perçoivent ;

¹⁵⁴ Mais tarde, a simbologia do número três será recuperada no último volume sob a forma dos três talismãs da morte.

¹⁵⁵ Relembramos, neste aspecto, Campbell e a tripartição do monomito em separação, iniciação e retorno.

¹⁵⁶ Como teremos oportunidade de ver, mais adiante, nesta tese, a simbologia do número sete será recuperada sob a forma dos sete Horcruxes.

¹⁵⁷ Gn. 2:2, 1 Rs. 6:38, Pr. 24:16 e Ap. 13:1, apenas para referir alguns exemplos.

5. conscience de la spiritualité : détachement de la vie matérielle ;
6. conscience de la volonté : qui fait passer le savoir dans l'action ;
7. conscience de la vie : qui dirige toute activité vers la vie éternelle et le salut. (Chevalier, “sept” 178-79)

Como é possível constatar, o herói de J. K. R. atualiza estas sete etapas. É em *Phoenix* que assistimos ao seu despertar sexual (etapa 2) e que o vemos, pela primeira vez, a ceder à sua dor, ódio e vontade de vingança, permitindo assim que a sua racionalidade seja por momentos toldada por instintos primários e elementares (etapa 1). Este ponto manifesta-se na sua tentativa de realizar a maldição imperdoável, *Cruciatus*, e o feitiço *Sectumsempra*, em *Prince*, que infligem ambos dor inimaginável no oponente. Por outro lado, os seus instintos encontram uma forma de escape através dos sonhos (etapa 4), onde Harry partilha a mente com Voldemort, bem como as suas emoções e impulsos, o que lhe irá permitir desvendar pequenas parcelas do mistério que envolve esta estranha relação que os liga.

A par do despertar das suas pulsões, o herói conhece ainda um despertar das suas faculdades racionais, quer seja através do reconhecimento do seu papel de líder (etapa 3), quer através de um afastamento gradual do mundo terreno, como veremos em *Hallows* (etapa 5), ou ainda por meio da transformação do conhecimento adquirido em ação (etapa 6). Quando referimos conhecimento, aludimos não só aos feitiços e encantamentos que foram sendo transmitidos a Harry, em Hogwarts, mas também ao conhecimento que ele conseguiu reunir em relação ao seu passado e ao do seu inimigo. É da aliança dos três que nasce a vontade de agir e de aniquilar Voldemort, o senhor da morte e da prisão, o que torna o herói no defensor da vida e da liberdade (etapa 7).

3.3.5.2. O poder do amor

Harry torna-se, portanto, uma espécie de arauto messiânico caracterizado e associado a um forte simbolismo cristão, e colocado no mundo para libertar os povos da repressão e do terror. A sua maior arma é o poder do amor que, como vimos no capítulo segundo, é a mais importante e a base fundamental das três virtudes teológicas,¹⁵⁸ e a que, mais uma vez, protege o herói no seu combate contra o mal de Voldemort quando este se apodera do seu corpo:

¹⁵⁸ Para além do amor fraternal, ou *caritas*, as restantes virtudes teológicas são a fé e a esperança.

Then Harry's scar burst open and he knew he was dead: it was pain beyond imagining, pain past endurance – He was gone from the hall, he was locked in the coils of a creature with red eyes, so tightly bound that Harry did not know where his body ended and the creature's began: they were fused together, bound by pain, and there was no escape (J. K. R., *Phoenix* 719)

É no momento em que Harry deseja morrer para assim se reunir a Sirius, que Voldemort abandona o seu corpo. Sendo incapaz de partilhar a sua essência com alguém que sente tão fortemente a dor da perda e que, por amor, escolhe a morte sobre a vida, Voldemort, mais uma vez, mostra a sua fraqueza: “ ‘Indeed, your [Voldemort] failure to understand that there are things much worse than death has always been your greatest weakness’ ” (J. K. R., *Phoenix* 718).

Segundo Granger, Voldemort parece assumir o papel de *doppelgänger* de Harry, ou seja, uma figura-sombra que complementa ou revela a verdadeira natureza de uma outra personagem (42). Grande parte do terror inspirado por Voldemort radica na ideia de que todos nós temos a possibilidade de escolher o Mal livremente¹⁵⁹ e de, assim, nos tornarmos monstruosos: “He [Voldemort] represents a choice to forsake living a life of abundance, giving and receiving love, for a life of simply taking by force or deceit from another's life” (Baggett 136).

A importância do poder de escolha parece não entrar em confronto com a componente profética contida nos livros, chegando mesmo a sobrepor-se a ela, já que, como Dumbledore explica, foi a escolha de Voldemort que, ao considerar Harry uma maior ameaça que Neville,¹⁶⁰ o marcou como seu inimigo e como o homem que o viria a destruir (J. K. R., *Phoenix* 742).

Como tal, a lógica de Dumbledore assenta sobre os princípios de que a liberdade pessoal se traduz numa consequente imprevisibilidade e de que as pessoas não são marionetas sem vontade própria, destinadas a moverem os seus corpos e a orientarem os seus actos de acordo com um destino fatal e inescapável. A profecia apenas refere alguém nascido no fim do sétimo mês, filho de alguém que tenha desafiado o Senhor das Trevas três vezes, deixando oculta a identidade dessa pessoa. É Voldemort quem faz uma escolha e, ao fazê-lo, marca Harry como seu igual.

¹⁵⁹ O Mal entrou no coração dos homens, pela primeira vez, aquando do pecado original, sendo que a história da Queda parece associar a existência do Mal ao livre-arbítrio. Ao criar o Homem, Deus ofereceu-lhe liberdade de escolha, podendo aquele escolher entre o caminho do Bem ou do Mal, sendo que o pecado original não atesta senão o uso incorrecto que o Homem deu a essa faculdade.

¹⁶⁰ Neville é a outra personagem a reunir os requisitos exigidos pela profecia da Professora Trelawney.

A semelhança partilhada entre ambos atormenta o protagonista ao longo da obra, tal como acreditamos perturbar todos os seres humanos que são avassalados pela epifania da sua natureza dupla – e, por vezes, múltipla. É a incapacidade que Harry demonstra em não conseguir enfrentar este seu dualismo¹⁶¹ que o torna vulnerável, acabando por ser possuído pelo seu antagonista. A dor que se apodera do herói no momento da possessão pode querer indicar o quão fulcral é que ele confronte o seu lado mais obscuro e reconcilie os dois instintos extremos que se digladiam constantemente no seu interior, para que, assim, ao resolver a ambiguidade do seu ser, aceitando-a, se reconstitua enquanto um ser uno: “Opposites have to be reconciled and resolved for there to be a new life” (Granger 48).

Como já referido, este volume dá início a uma mudança de direcção na obra que, agora, se torna mais introspectiva e insiste na maturação do herói, pelo que é comum assistirmos a situações em que Harry se debate com questões identitárias que o levam até mesmo a querer anular-se: “Harry could not stand this, he could not stand being himself any more... he had never felt more trapped inside his own head and body, never wished so intensely that he could be somebody, anybody, else” (J. K. R., *Phoenix* 724). Esta sensação de encurralamento dentro de si próprio percorre todo o volume, acabando por se manifestar não só na auto-renegação da sua imagem, mas também no isolamento progressivo do herói.

Estamos perante uma espécie de morte do homem velho, despido das ideias pré-concebidas que tinha de si mesmo e que, agora, tem de se reerguer para poder continuar o seu caminho, não já como o filho de James Potter, mas como ele próprio, Harry Potter. Neste volume, Harry é, pois, uma espécie de fénix ao sofrer uma despersonalização e ao ver a concepção que tinha de si ser desmantelada. Ao aceitar o papel de líder, o protagonista abre, assim, espaço para o renascer de um novo homem plenamente consciente de si e do papel que irá ter de desempenhar, seja como aniquilador, ou como vítima de Voldemort.

3.3.6. *Harry Potter and the Half-Blood Prince*

No sexto volume, deparamo-nos com um herói consciente da sua identidade e preparado para enfrentar quaisquer desafios que lhe sejam propostos. Para além de considerarmos *Goblet* o volume dos ritos de passagem, onde a estrutura tripartida que se lhe

¹⁶¹ Vejamos como Harry se sente repugnado aquando do ataque de Nagini a Mr. Weasley: “He [Harry] clutched his head in his hands; the pain was blinding him... he rolled right over and vomited over the edge of the mattress” (J. K. R., *Phoenix* 409).

subjaz representa diferentes níveis de evolução e de maturação do herói, *Prince* pode também ser visto sob a mesma perspectiva.

Este volume celebra a transmissão do legado de Dumbledore a Harry, o seu aprendiz, responsabilizando-o por si próprio e, finalmente, por todos os que são perseguidos por Voldemort e pelos seus agentes. Várias são as alusões à função de Harry enquanto figura central, em torno do qual o movimento de combate a Voldemort se deverá reunir. Ele é o escolhido para terminar com o reinado de terror do Senhor das Trevas e a derradeira esperança dos oprimidos.¹⁶² A designação “the Chosen One” (J. K. R. *Prince* 323), usada por J. K. R. para se referir a Harry, significa “O Escolhido” e é utilizada na Bíblia para se referir ao Messias,¹⁶³ o que vem reiterar o paralelismo entre ambos. À semelhança de Jesus Cristo, também Harry é o escolhido, é ele o rei, ou seja, o líder por que todos esperavam, o portento cuja missão é liderar os povos em direção a uma nova era fundada pelo amor.

Percorrendo um caminho que o levará a isolar-se progressivamente dos seus amigos Ron e Hermione, Harry passará a frequentar aulas tutoriais com Dumbledore, onde será iniciado nos hábitos e no passado de Voldemort. Estas aulas têm como principal fim o de demonstrar o quão fundamental é que o herói compreenda o funcionamento da mente do seu inimigo, bem como as razões que contribuíram para a sua transformação e para a sua descida ao mundo da magia negra.

Este tipo de conhecimento vem provar ser determinante quando, em *Hallows*, Harry demonstra a sua natureza misericordiosa para com Voldemort ao oferecer-lhe a oportunidade de se redimir através do remorso, o que prova que o perdão nasce da compreensão e não do julgamento infundado. A nova atitude do herói faz parte do legado que lhe é transmitido por Dumbledore, de resto, considerado ser uma representação de Cristo por críticos como Granger e Neal.

3.3.6.1. Dumbledore como figura crística

Neal apoia a sua interpretação na simbologia da fénix já por nós estudada a propósito da análise de volumes anteriores, fazendo equivaler a sua canção de lamento à dor

¹⁶² “Potter might be a standard around which we could all rally once more” (J. K. R., *Prince* 36), “People believe you *are* the Chosen One, you see (...) you are a symbol of hope for many, Harry” (J. K. R., *Prince* 323). Ênfase no original. No último volume, esta ideia é novamente reforçada: “ (...) The “Boy Who Lived” remains a symbol of everything for which we are fighting: the triumph of good, the power of innocence, the need to keep resisting’ ” (J. K. R., *Hallows* 357-58).

¹⁶³ Lc. 23:35.

sentida pelo Salvador perante as realidades da morte e da perda, como se pode ver no passo referente à morte de Lázaro.¹⁶⁴ Assim, para Neal, Dumbledore representa a vitória do mundo espiritual sobre o material, provando que os que dedicam a sua vida à piedade e ao combate da injustiça, sendo bondosos, compreensivos e pacientes para com o outro, esses serão recompensados com a vida eterna, onde partilharão da Graça do Senhor.

Como já referimos noutra ocasião, não consideramos que, em *H. P.*, exista a presença marcada de uma entidade divina, garante da salvação da alma dos pecadores, apesar de admitirmos que o divino está presente na obra de forma profana, como vimos.¹⁶⁵ É neste sentido que afirmamos que a história de J. K. R. recorre a um forte simbolismo cristão enquanto elemento central para o desenvolvimento das suas personagens, tema que, de resto, temos vindo a relevar ao longo deste capítulo terceiro.

Também Granger interpreta Dumbledore como uma figura crística, concentrando a sua análise nos acontecimentos que precedem a sua morte, estabelecendo um paralelismo com a história de Cristo e, mais especificamente, com os momentos que antecedem a Sua crucificação. Para o crítico, o episódio em que Dumbledore e Harry se encontram numa caverna subterrânea onde se julga estar escondido um dos Horcruxes de Voldemort é de extrema importância para os eventos que se seguirão, constituindo uma espécie de prelúdio para o leitor, preparando-o para o sacrifício do director de Hogwarts.

À entrada da caverna enfeitada por Voldemort, é exigido a Harry e Dumbledore um sacrifício de sangue que o último se prontifica a aplacar, à semelhança de Cristo que oferece o seu sangue em troca da salvação do Homem: “Pelo contrário, se caminhamos na luz, como Ele, que está na luz, então temos comunhão uns com os outros e o sangue do seu Filho Jesus purifica-nos de todo o pecado” (1 Jo. 1:7).¹⁶⁶ Neste passo, é interessante reparar na referência à luz, já que, mais tarde, o fogo que emana da varinha de Dumbledore será a única fonte de iluminação na caverna a vencer o exército dos mortos, devolvendo-o ao submundo aquoso de que emergiram. Também na Bíblia, o Senhor é, várias vezes, comparado com o fogo, como podemos ver nos seguintes passos que servem de exemplo: “Do fulgor da sua presença saltavam centelhas de fogo” (2 Sm. 22:13) e “Um fogo vai à sua frente e devora os inimigos que o cercam” (Sl. 97:3).¹⁶⁷

¹⁶⁴ Jo. 11:34-44.

¹⁶⁵ A este propósito, cf. páginas 58 e 59 desta tese.

¹⁶⁶ Cf. também Ef. 1:7.

¹⁶⁷ Para mais referências a Cristo como a luz do mundo, ver os seguintes exemplos: Jo 9:5 e Jo 8:12.

Após pagar o feudo de sangue, Dumbledore e o seu discípulo prosseguem para o coração da caverna que encerra no seu centro uma pia de pedra circundada por um lago negro. De acordo com Chevalier, o lago subterrâneo simboliza as forças caóticas do mundo da imaginação que atraem os humanos para a morte, como sejam fadas, feiticeiras, ninfas e sereias: “Les lacs sont aussi considérés comme des palais souterrains (...) d’où surgissent fées, sorcières, nymphes et sirènes, mais qui attirent aussi les humains dans la mort” (“lac” 103). As águas paradas deste lago escondem precisamente a dissolução da morte ao ocultarem o terror dos *Inferi*, cenário que relembra os rios infernais onde nadam as almas dos mortos. Cadáveres reanimados por magia negra e usados por Voldemort como meras marionetas, os *Inferi* são o seu exército do mundo inferior, pelo que tudo o que os caracteriza alude ao campo semântico da doença e da morte: “(...) white heads and hands were emerging from the dark water, men and women and children with sunken, sightless eyes were moving towards the rock: an army of the dead rising from the black water” (J. K. R., *Prince* 538).¹⁶⁸ Mais uma vez, Voldemort demonstra um extremo desrespeito pelo valor da vida humana ao profanar os corpos do que agora são os guardas de um pedaço da sua alma estilhaçada.

Uma vez chegados àquele centro de escuridão, os dois companheiros vêem-se confrontados com um novo tipo de magia e com um novo sacrifício que têm de apaziguar. Insistindo para beber a poção mágica que repousa na pia, Dumbledore bebe exactamente *doze*¹⁶⁹ goles. Para Granger, este acto representa o assimilar de Dumbledore dos pecados e do Mal do mundo, à semelhança de Cristo que, na Última Ceia, oferece o seu corpo e sangue aos *doze*¹⁷⁰ apóstolos, lembrando-os da sua essência clemente e do caminho por Si trilhado que por eles deve ser continuado. Tal como Cristo sofreu na Cruz para expiar os pecados do Homem, também Dumbledore é obrigado a reviver algumas das suas memórias mais dolorosas a cada trago que dá. Apesar de a ideia do sacrifício subjazer tanto ao acto de Dumbledore, como ao de Cristo, o cálice de J. K. R., contrariamente ao da Última Ceia que

¹⁶⁸ Cf. a imagem evocada pelos *Inferi* com os mortos dos Pântanos dos Mortos em *The Lord of the Rings: The Two Towers*, de J. R. R. Tolkien: “ ‘But I have seen them too. In the pools when the candles were lit. They lie in all the pools, pale faces, deep deep under the dark water. I saw them: grim faces and evil, and noble faces and sad. Many faces proud and fair, and weeds in their silver hair. But all foul, all rotting, all dead. A fell light is in them’ ” (614).

¹⁶⁹ Ênfase nossa.

¹⁷⁰ Ênfase nossa.

encerra a comunhão com Cristo na vida eterna, apenas traz dor e sofrimento a quem dele bebe.

Enfraquecido pela poção, Dumbledore apoia-se em Harry até à saída da caverna, acto que simboliza a transmissão para Harry da pesada missão que o espera, derrotar Voldemort. “I am with you” (J. K. R, *Prince* 540) é a frase que marca o momento em que Dumbledore reconhece o papel redentor de Harry. Ao confessar-se em paz por estar na sua companhia, o director de Hogwarts torna-se o discípulo e Harry o mestre, sendo que é nesta inversão enternecedora de papéis que vamos encontrar um Dumbledore humilde, momentos antes da sua morte. Cabe agora ao herói continuar a tarefa do seu mestre.¹⁷¹

Esta frase ecoa talvez um dos passos mais conhecidos da Bíblia: “Ainda que atravesse vales tenebrosos, de nenhum mal terei medo porque Tu estás comigo. A tua vara e o teu cajado dão-me confiança” (Sl. 23:4). Também Dumbledore e Harry parecem ter saído de um vale de sombras tenebrosas. Agora, depois de se ter libertado do último elo que ainda o ligava ao mundo material, a passagem da sua missão e da sua posição a Harry, Dumbledore dá início à viagem ascendente que culminará no topo da Torre de Astronomia.

3.3.6.2. A *via crucis* de Dumbledore: o enterro da velha ordem

Granger compara o percurso de Dumbledore à subida de Cristo até ao Monte do Calvário. Em sofrimento, Dumbledore, juntamente com Harry, voa até à Torre de Astronomia sobre a qual pairava, ominosa, uma caveira, símbolo da Marca Negra de Voldemort. É interessante reparar como também Cristo sofre durante todo o seu percurso até ao lugar da Caveira onde viria a ser crucificado: “Jesus, levando a cruz às costas, saiu para o chamado Lugar da Caveira, que em hebraico se diz *Gólgota*, onde o crucificaram, e com Ele outros dois, um de cada lado, ficando Jesus no meio” (Jo. 19:17).¹⁷² Pensamos que os paralelismos entre os dois lugares reiteram a natureza sacrificial da morte de Dumbledore e de Cristo, o Salvador da Humanidade, já que ambos ofereceram a sua vida em troca da dos demais.

Para além disto, tal como Harry não consegue encontrar um sentido que unifique o absurdo que foi, para si, a morte de Dumbledore, julgando ter por ele sido eternamente

¹⁷¹ Como veremos em *Hallows*, Harry irá ter um percurso semelhante ao de Dumbledore, também ele percorrendo o seu próprio Calvário até ao momento do sacrifício final.

¹⁷² Ênfase no original.

abandonado – “(...) the phoenix had gone, had left Hogwarts for good, just as Dumbledore had left the school, had left the world... had left Harry” (J. K. R., *Prince* 589) – também Cristo, por instantes, e no pico da sua dor, pensa ter sido abandonado pelo seu Pai: “Cerca das três horas da tarde, Jesus clamou com voz forte: *Eli, Eli, lema sabactháni?*, isto é: *Meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste*” (Mt. 27:46).¹⁷³

Assim, o herói vai sendo progressivamente privado de figuras paternas – Sirius, James e agora Dumbledore. Estes representam uma velha ordem que se vai desvanecendo ao mesmo tempo que o herói se descobre a si mesmo e se afirma enquanto líder da nova era e fundador da nova ordem que se reerguerá das cinzas da anterior, dando continuação aos trabalhos nela iniciados, mas também diferenciando-se dela, como veremos no sétimo e último volume da saga.

3.3.7. *Harry Potter and the Deathly Hallows*

3.3.7.1. Os Horcruxes e a delapidação da alma

A história que se conta em *Hallows* é precisamente a da continuação da obra de Dumbledore contra a opressão e a discriminação do regime de Voldemort ilustradas na imagem evocada pelo seguinte passo:

Harry looked more closely and realised that what he had thought were decoratively carved thrones were actually mounds of carved humans: hundreds and hundreds of naked bodies, men, women and children, all with rather stupid, ugly faces, twisted and pressed together to support the weight of the handsomely robed wizards. (J. K. R., *Hallows* 199)

Incorporada nesta busca pela edificação de um mundo mais tolerante e igualitário, encontra-se, por um lado, a demanda de Harry, Ron e Hermione pelos três Talismãs da Morte que, segundo reza a lenda, permitem ao seu mestre triunfar sobre a morte. Por outro lado, deparamo-nos com a caça aos restantes seis Horcruxes¹⁷⁴ de Voldemort, objectos que encerram pedaços ínfimos da sua alma fragmentada:

¹⁷³ Ênfase no original.

¹⁷⁴ No seu total, os Horcruxes são sete: o diário de Tom Riddle, o anel dos Gaunt, o medalhão de Salazar Slytherin, a taça de Hufflepuff, o diadema de Ravenclaw, a serpente Nagini e o próprio Harry Potter. Note-se, ainda, como o simbolismo do número sete é, aqui, novamente recuperado.

‘Well, you split your soul, you see (...) and hide part of it in an object outside the body. Then, even if one’s body is attacked or destroyed, one cannot die, for part of the soul remains earthbound and undamaged. But of course, existence in such a form (...) Death would be preferable (...) you must understand that the soul is supposed to remain intact and whole. Splitting it is an act of violation, it is against nature.’

‘But how do you do it?’

‘By an act of evil – the supreme act of evil. By committing murder. Killing rips the soul apart (...)’ (J. K. R., *Prince* 464-65)

De acordo com Granger, a palavra “Horcrux” deriva do Latim *horreo*, verbo que significa “temer, recear”, e de *crux*, que significa “cruz” (187), o que indica que Voldemort busca a imortalidade não no sacrifício redentor de Cristo, mas no seu acto contrário, o assassinio. Ao invés de oferecer a sua vida e de viver de uma constante entrega ao outro, assegurando assim a eternidade da sua alma, Voldemort sacrifica vidas egoicamente em prol da preservação do seu ego e do seu corpo, fazendo depender a integridade do seu ser de objectos ligados ao mundo material e, portanto, perecíveis: “This way to immortality is the way of ego preservation, identification with material things, disregard for the body as an integral aspect of the human person, and quite literally the rendering of the soul for power and personal advantage” (Granger 188).

Ao mutilar a sua alma, Voldemort torna-se impermeável ao amor, ou ao perdão, já que um acto tão hediondo como seja tirar uma outra vida, reclama o pagamento de um preço bastante elevado, neste caso, uma parte da alma de quem comete o crime. Como Hermione nos explica, um Horcrux é o oposto de um ser humano, uma vez que materializa algo de essencial, a alma, tornando-a, assim, vulnerável: “(...) whatever happens to your [Ron] body, your soul will survive, untouched (...) ‘But it’s the other way round with a Horcrux. The fragment of soul inside it depends on its container, its enchanted body, for survival. It can’t exist without it’ ” (J. K. R., *Hallows* 90). Isto implica que a humanidade de uma pessoa se encontra precisamente na completude e na integridade da sua alma: “Não temais os que matam o corpo e não podem matar a alma. Temei antes aquele que pode fazer perecer na Geena o corpo e alma” (Mt. 10:28).

Deste modo, é por falhar em distinguir a transitoriedade do corpo da eternidade da alma que Voldemort violenta a sua essência, perdendo, assim, a sua humanidade, o que se reflecte no seu aspecto que cada vez mais se vai descaracterizando, assumindo traços bestiais: “It was as though his [Tom Riddle] features had been burned and blurred; they were waxy and oddly distorted, and the whites of the eyes now had a permanently bloody look (...)” (J. K. R., *Prince* 413). É na ânsia de se tornar supra-humano e da incapacidade

em encarar a morte como uma etapa da vida natural que Voldemort se atraiçoa e perverte. É ao deixar consumir-se por uma ambição desmedida e pela ideia de um poder ilimitado que o Senhor das Trevas acaba como uma forma de vida desprezível e fraca.

A busca pelos três Talismãs da Morte não vem senão sublinhar a fúria com que Voldemort tenta quebrar os limites naturais impostos ao ser humano ao desejar tornar-se o mestre da própria Morte.

3.3.7.2. A lenda dos irmãos Peverell

De acordo com a lenda,¹⁷⁵ em tempos idos, viveram três irmãos, os Peverell, que, com o auxílio das artes mágicas, conseguiram enganar a Morte. Esta decide recompensá-los, oferecendo a cada um deles um Talismã. O irmão mais velho e também o mais belicista dos três, pede uma varinha invencível, digna do feiticeiro que derrotou a Morte; o irmão do meio, em toda a sua arrogância, pede o poder de convocar os mortos, pretendendo, com isso, humilhar a Morte; finalmente, o irmão mais novo, e também o mais humilde e sábio de todos, não confiando na Morte, pede algo que lhe permita sair do lugar onde se encontrava sem ser por ela seguido.¹⁷⁶ Assim, a Morte concede-lhes a Varinha Anciã, a Pedra da Ressurreição e o Manto da Invisibilidade, respectivamente, sendo que o detentor dos três Talismãs se tornaria o mestre da própria Morte. Apesar de os dois irmãos mais velhos acabarem por morrer, vítimas da sua própria soberba, o irmão mais novo vive escondido pelo Manto dos olhos da Morte durante longos anos, após os quais, finalmente, decide entregar-se pacificamente nos seus braços.

A integração desta lenda na obra serve para ilustrar o medo natural que o ser humano sente perante a morte, reiterando que a adoção de uma atitude desdenhosa ou altiva ante a mesma apenas pode trazer sofrimento e ruína: “(...) human efforts to evade or overcome death are always doomed to disappointment” (J. K. R., *Beedle* 94). O verdadeiro mestre dos Talismãs terá necessariamente de ser um que reconheça e aceite este facto, provando assim a legitimidade do seu estatuto e do seu direito.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Cf. J. K. R., *Beedle* 87-105. Note-se, novamente, a predominância do número três: são três os irmãos e três os talismãs.

¹⁷⁶ Cf. “The Pardoner’s Tale” (Chaucer 241-258).

¹⁷⁷ “ (...)You [Harry] are the true master of death, because the true master does not seek to run away from Death. He accepts that he must die, and understands that there are far, far worse things in the living world than dying’ ” (J. K. R., *Hallows* 577). As lendas da Matéria da Bretanha também referem a existência de quatro talismãs: a lança, a espada, o cálice e o caldeirão.

3.3.7.3. Harry Potter: o cavaleiro da Casa de Gryffindor

É em *Hallows* que Harry se consagra definitivamente como o cavaleiro da Casa de Gryffindor ao encontrar a espada desse fundador de Hogwarts. Apesar de a espada de Gryffindor não ser um talismã, a sua função é a mesma, a de confirmar a legitimidade de Harry enquanto destruidor de Voldemort, tal como havia sido previsto na profecia. Os acontecimentos por que ele passa na floresta e que, finalmente, o colocam na posse da espada carregam um simbolismo fortemente cristão.

Conduzido por uma corça prateada até ao interior imperturbável da floresta que, aqui, representa uma espécie de santuário natural propício à experiência mística por que o herói irá passar (Chevalier, “forêt” 340), Harry vislumbra os contornos de uma grande cruz prateada submersa num lago. Ajoelhando-se, o herói apercebe-se que o que ele julgava ser uma cruz é, na verdade, a espada de Gryffindor e que, para a recuperar, terá de se submergir totalmente nas águas daquele lago, nas profundezas da floresta.

Para além de a corça ser, tal como o seu par, o veado, um símbolo crístico, o facto de Harry discernir a forma de uma cruz e de se ajoelhar perante a mesma diz-nos bastante acerca da sua natureza enquanto herói. Segundo a tradição cristã, a cruz é o símbolo central do plano que Deus criou para salvar a Humanidade. É por meio dela que o Pai sacrifica o seu Filho, destrói o Mal e assegura a salvação do Homem, pelo que a cruz representa, então, a transformação de um símbolo de morte na promessa de vida: “Jesus disse, então, aos discípulos: «Se alguém quiser vir comigo, renuncie a si mesmo, tome a sua cruz e siga-me” (Mt. 16:24). É diante desta cruz que Harry se apercebe tratar-se de uma espada,¹⁷⁸ que o herói se sagra cavaleiro crístico.

Esta é uma espada que representa bravura e que será usada com o fim de destruir Horcruxes, sendo manejada em prol da defesa dos inocentes e da aniquilação da injustiça.¹⁷⁹ O próprio acto de se ajoelhar à beira do lago parece demonstrar como o herói lhe presta reverência e, como que jurando lealdade à sua missão com a celebração de uma espécie de baptismo ritual, se ergue um novo homem. Já em *Goblet* assistimos a uma situação semelhante, em que o mergulho do herói nas águas fundas do lago de Hogwarts

¹⁷⁸ Neste ponto, não podemos deixar de referir a mítica espada do Rei Artur, Excalibur. À semelhança da espada de Gryffindor, também Excalibur, a espada do lago cravada na pedra, escolhe o seu campeão, justificando assim a legitimidade e direito ao trono do rei por direito.

¹⁷⁹ “(...) la destruction peut s’appliquer à l’injustice, à la malfeasance, à l’ignorance et, de ce fait, devenir positive” (Chevalier, “épée” 270). Cf. também Mt. 10:34.

representava um rito de passagem, um mergulho nas profundezas do seu próprio ser. Tal como em *H. P. é Ron* quem resgata o seu amigo do lago onde este experienciava uma espécie de morte figurativa, também na Bíblia é São João Baptista que baptiza Cristo: “Foram [os discípulos de João e um judeu] ter com João e disseram-lhe: «Rabi, aquele que estava contigo na margem de além-Jordão, aquele de quem deste testemunho, está a baptizar, e toda a gente vai ter com Ele»” (Jo. 3:26).

3.3.7.4. A via crucis de Harry Potter: o amor salvífico

Após o episódio da floresta, segundo o qual o herói é abençoado com a espada ancestral do fundador da Casa de Gryffindor, ele percorrerá um caminho que, gradualmente, o irá isolar dos demais.¹⁸⁰ “(...) he felt as though his soul had already left his body” (J. K. R., *Hallows* 521). Na verdade, a sua missão é bastante solitária e para a qual ele tem de estar interiormente preparado de modo a que, no derradeiro momento, ele seja capaz de encontrar a paz necessária para oferecer a sua vida em troca da salvação dos demais e em prol da bondade e do amor que ainda restam e subsistem em ambos os mundos.¹⁸¹

Depois de ter passado vários meses de privação e em lugares hostis, Harry, juntamente com Ron e Hermione, regressa a Hogwarts para procurar e destruir os últimos Horcruxes, encontrando o castelo cercado pelos Devoradores da Morte e pelo próprio Voldemort. Harry está consciente de que, sendo ele próprio um Horcrux, somente um acto sacrificial poderá terminar com todo aquele caos, iniciando, por isso, o seu calvário em direcção à Floresta Negra, onde se entregará a Voldemort e, por conseguinte, aos braços da morte.

É importante relembrar, neste ponto, que Harry se sacrifica não devido à profecia, mas porque escolhe fazê-lo, dado que o seu forte sentido moral e o seu carácter heróico jamais permitiriam que um mal tão nefasto quanto o de Voldemort perdurasse: “It was, he thought, the difference between being dragged into the arena to face a battle to the death and walking into the arena with your head held high” (J. K. R., *Prince* 479).

¹⁸⁰ A ideia de caminho a ser percorrido enquanto percurso de aperfeiçoamento do ser é bastante cristã: “Ensina-me, SENHOR, o teu caminho, guia-me por sendas direitas, por causa dos que me perseguem” (Sl. 27:11). Ênfase no original.

¹⁸¹ Apesar de separado pela magia do mundo mágico, o mundo Muggle é afectado pelos acontecimentos que se passam no primeiro, como podemos ver: “(...) Muggle slaughter is becoming little more than a recreational sport under the new regime” (J. K. R., *Hallows* 356).

No percurso que o levará até à Floresta, é como se acompanhássemos o herói e com ele sentíssemos o turbilhão de emoções que o animam: a dor que nasce da contradição de ter de deixar para trás quem ama e de, ao mesmo tempo, ter de morrer por os amar, e a paz que nasce da consciencialização de se saber estar a fazer o mais correcto.¹⁸²

Gradualmente, Harry vai-se desligando do mundo dos vivos, trocando-o pelo dos mortos e chegando mesmo a ser acompanhado por aqueles que ele julgava terem-no abandonado para sempre e que, agora, regressam para lhe darem coragem e o apaziguarem:

There would be no goodbyes and no explanations (...) This was a journey they [Harry, Ron and Hermione] could not take together (...) The castle was empty. He felt ghostly striding through it alone, as if he had already died (...) Beside him, making scarcely a sound, walked James, Sirius, Lupin and Lily, and their presence was his courage, and the reason he was able to keep putting one foot in front of the other. His body and mind felt oddly disconnected now, his limbs working without conscious instruction, as if he were passenger, not driver, in the body he was about to leave. The dead who walked beside him through the Forest were much more real to him now than the living back at the castle: Ron, Hermione, Ginny and all the others were the ones who felt like ghosts as he stumbled and slipped towards the end of his life. (J. K. R., *Hallows* 556, 561)

Somente acompanhado pelo amor dos que o escoltam na sua marcha fúnebre, Harry entrega a sua vida num acto sacrificial a Voldemort que, assim, inadvertidamente, auto-destrói o seu último Horcrux.

Seguidamente, o herói ascende a uma espécie de limbo num capítulo que, curiosamente, se intitula “King’s Cross”, ou seja, a Cruz do Rei. Jogando com o nome da estação ferroviária inglesa e com a Cruz onde Cristo ofereceu a sua vida pela salvação da Humanidade, tal como se narra no Génesis, também este espaço é criado *ab nihilo*¹⁸³ e o Homem é nele elevado ao seu estado mais puro e perfeito. Ao entregar-se à morte voluntariamente, Harry expulsa a parte da sua alma que ainda partilhava com Voldemort,

¹⁸² “(...) he [Harry] was not supposed to survive. His job was to walk calmly into Death’s welcoming arms (...) How strange that in his dread of death, it [his heart] pumped all the harder, valiantly keeping him alive (...) Terror washed over him as he lay on the floor, with that funeral drum pounding inside him (...) his will to live had always been so much stronger than his fear of death. Yet, it did not occur to him now to try to escape (...) This cold-blooded walk to his own destruction would require a different kind of bravery (...) he felt more alive, and more aware of his own living body than ever before” (J. K. R., *Hallows* 554, 555).

¹⁸³ Comparar Gn. 1:2 a “(...) his [Harry] surroundings seemed to invent themselves before his eyes. A wide open space, bright and clean (...)” (J. K. R., *Hallows* 566).

agora reduzida a uma forma frágil, repulsiva e repleta de crueldade que está para além do perdão.¹⁸⁴

O herói é, finalmente, um homem inteiro e é como tal que regressa ao mundo dos vivos, à semelhança de Cristo: “Bendito seja Deus, Pai do Nosso Senhor Jesus Cristo, que na sua grande misericórdia nos gerou de novo – através da ressurreição de Jesus Cristo dentre os mortos – para uma esperança viva” (1 Pe. 1:3).

3.3.7.5. Uma nova era fundada pelo amor

Havendo comungado de um estado de percepção superior, Harry enfrenta o seu inimigo demonstrando a sua grandeza e nobreza de espírito ao oferecer-lhe misericórdia e perdão.¹⁸⁵ Porém, Voldemort é incapaz de aceitar a hipótese de redenção que lhe é concedida, falhando em ver que apenas um carácter digno e forte o poderia fazer. Ao sucumbir à sua própria vaidade e soberba, Voldemort traça o caminho que acabará por levá-lo à sua morte: “Tom Riddle hit the floor with a mundane finality, his body feeble and shrunken, the white hands empty, the snake-like face vacant and unknowing. Voldemort was dead, killed by his own rebounding curse, and Harry stood with two wands in his hand, staring down at his enemy’s shell” (J. K. R., *Hallows* 596). Assim é o fim do Senhor das Trevas que, vítima do seu orgulho e da pretensão de se julgar acima das leis da própria natureza, compromete a sua humanidade, tornando-se servo de uma bestialidade que se manifesta na sua aparência física e na sua alma. Voldemort morre do mesmo modo como viveu, como um invólucro vazio, sombra do que outrora fora um ser humano que, por ousar demasiado, caiu em desgraça e se auto-exilou para sempre da luz e da Graça do Amor divinos apenas para se aperceber, no fim de tudo, da mortalidade de todas as coisas vivas.

A morte de Voldemort simboliza, pois, a deposição da velha ordem às mãos de um novo herói, bastião de esperança da nova ordem que se ergue da precedente:¹⁸⁶ “(...) you –

¹⁸⁴ “It [the thing] had the form of a small, naked child, curled on the ground, its skin raw and rough, flayed-looking, and it lay shuddering under a seat where it had been left, unwanted, stuffed out of sight, struggling for breath” (J. K. R., *Hallows* 566). Já em *Goblet* nos havia sido evocada a mesma imagem aquando da festa de ressurreição de Voldemort.

¹⁸⁵ Lu. 23:34.

¹⁸⁶ Os nomes dos filhos de Harry confirmam precisamente esta continuidade entre o passado e o presente: Lily, James e Albus Severus. A homenagem a Snape diz-nos que o presente deve aprender com os erros do passado, já que Snape, incompreendido e injustamente condenado pela maioria, provou ser um homem digno, genuinamente arrependido e devoto ao lado do Bem, até ao fim. Esta mensagem é reiterada quando dele se diz dele: “ (...) he [Severus] was probably the bravest man I ever knew ” (J. K. R., *Hallows* 607).

the Boy Who Lived – were sure to be the symbol and rallying point for any resistance to Voldemort” (J. K. R., *Hallows* 172).

Ao ódio, ao medo, ao preconceito e à destruição da unidade familiar e dos elos interpessoais que envolvem o leitor desde o início da narrativa – elementos que chegam a ser onnipresentes ao longo dos sete volumes –, opõem-se agora o amor, a confiança, a tolerância e reconstrução dos laços familiares e interpessoais. O capítulo adicional que J. K. R. escreve e intitula de “Nineteen Years Later” vem precisamente estabelecer a passagem da velha ordem para a nova ordem. Aqui, o leitor assiste a uma sucessão de episódios familiares típicos que se contrapõem à fragmentação familiar a que o próprio Harry estava habituado e vem ainda celebrar esta nova era enquanto legado da anterior ao continuar a memória de personagens que foram centrais na luta contra o Mal.

Este capítulo serve de epílogo ao encerrar um período de terror e ao inaugurar um outro de paz. Na inerente apologia que faz à transitoriedade e ao ritmo cíclico do Mal, este capítulo reitera o facto de o Mal jamais poder ser absolutamente eliminado dado haver sempre quem por ele comprometa a sua humanidade, como Voldemort o fez. Para além disso, e pensamos ser este um ponto importante a referir, existe também a forte consciência de que haverá sempre quem lute por tentar travar esse mesmo Mal, quem supere aquele egoísmo instintivo e natural ao ser humano e abdique de si, compreendendo, finalmente, a natureza do verdadeiro Amor.

A frase que encerra esta viagem que seguimos ao longo dos sete volumes da saga, “All was well” (J. K. R., *Hallows* 607), constitui uma espécie de constatação final que vem dar sentido aos esforços e perdas sofridas pelos que lutaram do lado do Bem, ao mesmo tempo que confirma a reposição da ordem e ritmo naturais dos acontecimentos. “Estava tudo bem”: o Bem triunfou.

CONCLUSÃO

É aqui, no fecho de um ciclo, que vamos encontrar a luz.

Ao lermos os sete volumes de J. K. R. sentimos uma sensação de completude, mas, simultaneamente, de que tanto ficou ainda por dizer, por reflectir. A verdade é que *H. P.* se trata apenas de mais um capítulo no que é a sempre inacabada história da literatura, arte fluida e em constante devir.

Para nós, o que torna a literatura uma arte tão ímpar é a paixão, o amor ao poder da palavra e a crença de que este amor possa vir, de algum modo, a transformar o mundo. Foi, acima de tudo, o nosso amor pela literatura que nos acompanhou até aqui, a esta conclusão que não é senão um começo. Jamais poderemos agradecer completamente o que devemos à literatura e o profundo respeito que nutrimos pela palavra escrita.

O amor foi, pois, o nosso guia, nesta tese, não só figurada, como também literalmente, na medida em que é, para nós, um dos eixos principais de *H. P.* e a pedra basilar de toda a obra. É o amor sacrificial de Lily pelo seu filho Harry que, em várias ocasiões, protege o herói e acaba por salvá-lo. Gostaríamos ainda de recordar mais exemplos deste amor que nos leva a abdicar de nós mesmos em prol do outro, já que não tivemos hipótese de o fazer no corpo da tese: é o amor de Snape por Lily que o torna um fiel seguidor de Dumbledore. A devoção inabalável pelo lado do Bem representa para Snape uma espécie de redenção dado ter sido ele quem conduziu Voldemort à morte de James e Lily Potter ao revelar a Lord Voldemort a profecia da Professora Trelawney; é o amor que pauta a relação de Dumbledore e de Harry que, mais do que um seu discípulo, se torna seu amigo. É em defesa do poder do amor que Dumbledore abdica da sua vida, encontrando neste altruísmo a paz por que a sua mente atormentada há tanto tempo ansiava; por fim, é por amor aos seus amigos que Harry se sacrifica, no último volume, é por amor ao Bem, à justiça e à liberdade dos povos que o nosso herói caminha, decididamente, em direcção ao seu aparente fim. O amor é, pois, constante.

Inspirada pelo mesmo tipo de amor que encontramos no Novo Testamento, na nossa opinião, J. K. R. pretende devolver ao ser humano uma nova esperança que, por alguma razão, se foi diluindo no egoísmo que tem vindo a marcar as relações interpessoais, nos últimos séculos. Na obra, o amor é, pois, uma espécie de porto de abrigo contra o período de trevas que parece aproximar-se. Lembra-se o Homem de que não deve deixar-se apoderar pelo desespero nos momentos em que o Mal está mais activo e de que o Bem existe, de facto, e que vale a pena lutar por ele através de uma confiança e de um amor que

se realizam tão mais completamente quanto mais forem postos ao serviço de outrem. Ficamos com a ideia de que o mal de Voldemort foi extinto, mas que outros se lhe seguirão e que é preciso que o Bem continue a lutar, incansavelmente, contra o triunfo das trevas. É Dumbledore quem nos diz: “It was important (...) to fight, and fight again, and keep fighting, for only then could evil be kept at bay, though never quite eradicated...” (J. K. R., *Prince* 601). Como J. K. R. deixa claro ao demonstrar as consequências nefastas da luta entre o Bem e o Mal, *H. P.* não pretende ser uma obra desfasada do real. Servem de exemplo as mortes de Lily e James Potter, de Sirius Black, padrinho de Harry Potter, do Professor Dumbledore, do Professor Snape, do Professor Lupin e da sua mulher Nymphadora Tonks, e do próprio Harry Potter, apesar de esta se encontrar revestida de características ímpares, como pudemos ver no terceiro capítulo.

Todas estas mortes e tantas outras mais que vão sendo nomeadas ao longo dos sete volumes encontram uma espécie de redenção no triunfo final do Bem, para o qual Dumbledore e Harry desempenham um papel indispensável. Apesar de Granger estabelecer uma comparação entre o caminho que Dumbledore percorre em direcção à sua morte e a *via crucis* de Jesus Cristo, como vimos, pensamos ser Harry a figura crística da obra, por excelência, pelo que é nele que toda a nossa tese se centra. É Harry, não Dumbledore, quem regressa ao mundo dos vivos para lhes dar a esperança da vinda de um novo futuro, à semelhança de Cristo ressurrecto, o leão da Tribo de Judá. Com o regresso de Harry, lançam-se as fundações para uma nova era edificada sobre os pilares do amor, da tolerância e da paz, como, aliás, reitera a mensagem de Jesus aos discípulos: “A paz seja convosco! (...)”¹⁸⁷

Assim, é da certeza de que o Mal jamais será totalmente erradicado e de que tem consequências funestas no mundo real que nasce a consciência da inutilidade dos esforços feitos para se escapar à morte física, mas também a verdadeira coragem. Esta, ao aliar-se a uma fé inabalável e ao acreditar no poder imorredoiro do Bem, da Justiça e do Amor, actua como portento da vida eterna que aguarda a alma. São estes os valores por que vale a pena lutar e, até mesmo, morrer, o que se traduz numa auto-abnegação e na ideia cristã de que a verdadeira grandeza não advém do poder ou da força física, ou ainda da inteligência, mas sim da humildade com que lidamos com os outros e, acima de tudo, connosco próprios.

É este auto-conhecimento do ser humano que constitui outro dos pilares da obra, também ele inseparável da noção de amor. Os sete volumes testemunham a evolução de

¹⁸⁷ Jo. 20:21.

Harry Potter que começa por ser um rapaz marginalizado até pela sua própria família e que acaba por se tornar um herói. Fica estabelecido que o importante não é o facto de Harry poder vir a tornar-se um herói, mas antes o modo como ele percorre o caminho até chegar a essa fase da sua vida. Trata-se de um caminho, que, mais que um objectivo a alcançar, é uma aprendizagem e um processo, pois é quando confrontados com as escolhas que ante nós surgem, que definimos quem somos, se heróis, se vilões. Harry recorda o quão importantes são as nossas decisões ao dizer ao seu filho Albus Severus: “The Sorting Hat takes your choice into account” (J. K. R., *Hallows* 607). Esta frase reporta-nos ao momento em que, também ele, no seu primeiro ano, teve de enfrentar uma escolha que viria a moldar o seu futuro. Foi ao escolher Gryffindor e ao renegar Slytherin que Harry, sem o saber, escolheu enveredar pelo caminho do herói ao invés de pelo do vilão.

A viagem de aprendizagem de Harry Potter não representa senão o caminho empreendido por todos nós, ao longo da nossa vida. Este percurso, repleto de medos e de inseguranças, pretende ensinar o herói – e cada um de nós – que crescer é aprender a lidar com os que nos rodeiam e conosco mesmos, sendo que este caminho jamais poderá ser linear. O mundo das relações interpessoais e do conhecimento que daí advém é como a mais famosa rua do mundo mágico, “diagon-al”, repleta de ruas cruzadas e de emoções contraditórias, por vezes difíceis de gerir, e de desafios que parecem exigir de nós mais do que pensamos poder aguentar. Ser-se humano é ser-se diagonal e compreender esta “diagonalidade” inerente à nossa existência é viver.

É na proposta de um mundo diagonal, i.e., na sugestão de um outro mundo, que a fantasia pode ajudar o ser humano a cooperar com a devastação e inconstância a que a sua vida está sujeita. Assim sendo, ao mesmo tempo que reflecte acerca da própria condição humana, a fantasia devolve ao Homem a esperança de que algo existe para além do conhecido. É a aspiração por algo que o transcenda que marca o ser humano, parecendo ser esta uma espécie de necessidade para que este se mantenha vivo, como as epígrafes, de resto, anunciam. Esta luz e esta esperança nascem na literatura – e na literatura de fantasia, em particular, – e preenchem o leitor e o mundo em que ele vive, revelando ser indispensáveis para a compreensão da sua própria humanidade. A literatura de fantasia assume-se assim como um lugar a partir do qual se reflecte sobre o real, como acentuaram Todorov, Jackson, Hume e Fowkes, os autores cujos estudos críticos sobre fantasia citámos nesta dissertação.

Verificámos que a literatura fantástica, em geral, e que *H. P.*, em particular, encontram o seu meio de reflexão no apelo a épocas passadas, sobretudo à época medieval,

concebida, principalmente a partir do século XIX, como uma Idade de Ouro, assim retomando valores tradicionais numa crítica (explícita ou implícita) à sociedade contemporânea. Em *H. P.*, essa crítica torna-se evidente também através da apropriação de certos motivos do imaginário medieval, como o simbolismo animal cristão presente nos bestiários, para celebrar os valores tradicionais do amor, da amizade, da lealdade e do sacrifício.

Neste sentido, é crucial o papel desempenhado pelo herói enquanto figura em que se corporizam esses valores, vindo a obra, por meio dele, denunciar o egoísmo, a maldade e a ambição que marcam a sociedade contemporânea. Assim, se a fantasia, enquanto espaço outro, nos permite refugiar dos males actuais, *H. P.* aponta um caminho – o único caminho – capaz de vencer esses males – o amor.

Talvez seja essa a mensagem universal ensinada por Jesus Cristo aos homens há dois mil anos atrás que tenha contribuído para o sucesso inequívoco da obra de J. K. R. junto dos leitores. Consciente ou inconscientemente, sabemos que todos nós podemos ser Harry Potter e que das nossas escolhas depende o bem-estar da nossa vida e da dos que nos rodeiam. Neste sentido, o estudo da obra de sete volumes de J. K. R. provou ser bastante recompensador por, de algum modo, propor-se ajudar o leitor a encontrar um caminho na floresta de valores que referimos na introdução a esta tese.

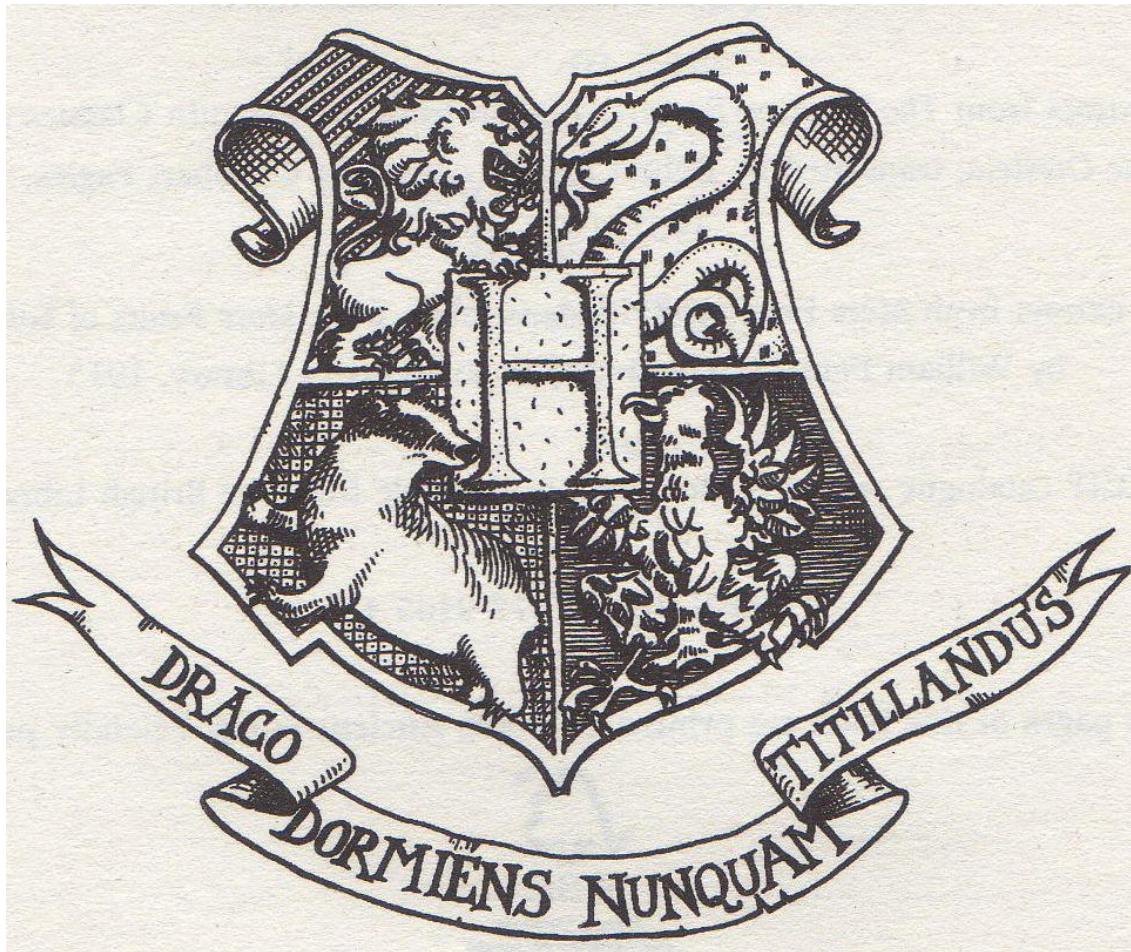
Esperamos que, tal como nós, outros se sintam inebriados pelo amor à literatura e que, de fé renovada, lancem sobre o mundo um novo olhar e nele deixem a marca da sua própria narrativa. A propósito, gostaria de citar umas breves palavras:

We don't read and write poetry because it's cute. We read and write poetry because we are members of the human race... and the human race is filled with passion. And medicine, law, business, engineering... these are noble pursuits and necessary to sustain life. But poetry, beauty... romance, love... these are what we stay alive for. To quote from Whitman... "O me! O life!... of the questions of these recurring; / of the endless trains of the faithless—of cities fill'd with the foolish; / (...) what good amid these, O me, O life?" Answer: that you are here. That life exists, and identity. That the powerful play goes on and you may contribute a verse. That the powerful play *goes on* and you may contribute a verse. What will your verse be? (Weir 1989)¹⁸⁸

Foi esta paixão que me trouxe até aqui.

¹⁸⁸ Ênfase no original.

ANEXOS



*Figura 1: o brasão da Escola de Magia e Feitiçaria de Hogwarts.
(Imagem reproduzida em ROWLING, J. K. *Harry Potter and the Deathly Hallows*.
Londres. Bloomsbury. 2005.)*

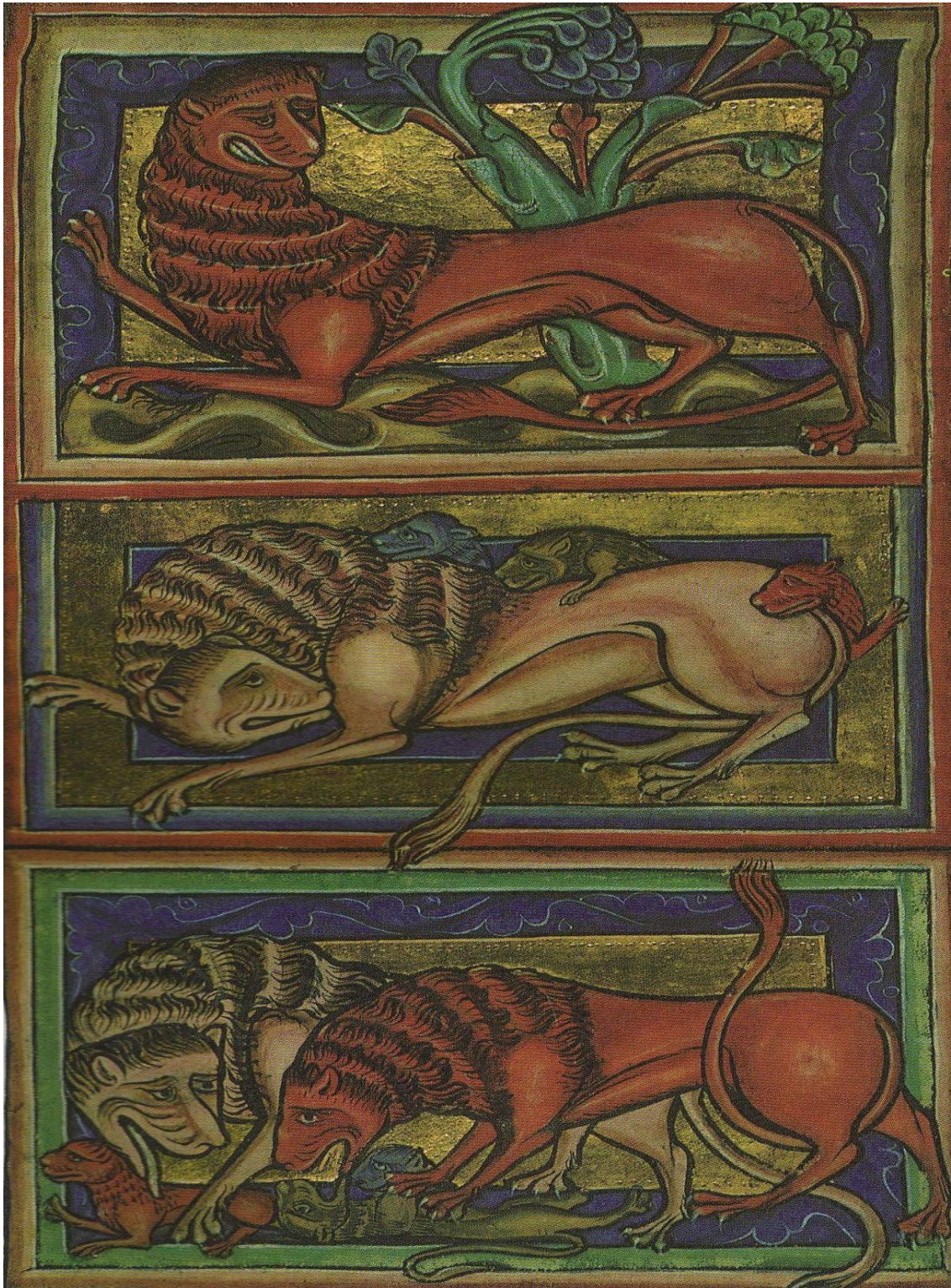


Figura 2: o leão.

(M. S. Bodley 764, Oxford, Bodleian Library, editado e traduzido por BARBER, Richard. *Bestiary*. Woodbridge: The Boydell Press. 1993. p. 22.)



Figura 3: o grifo.

(M. S. Bodley 764, Oxford, Bodleian Library, editado e traduzido por BARBER, Richard. *Bestiary*. Woodbridge: The Boydell Press. 1993. p.38.)

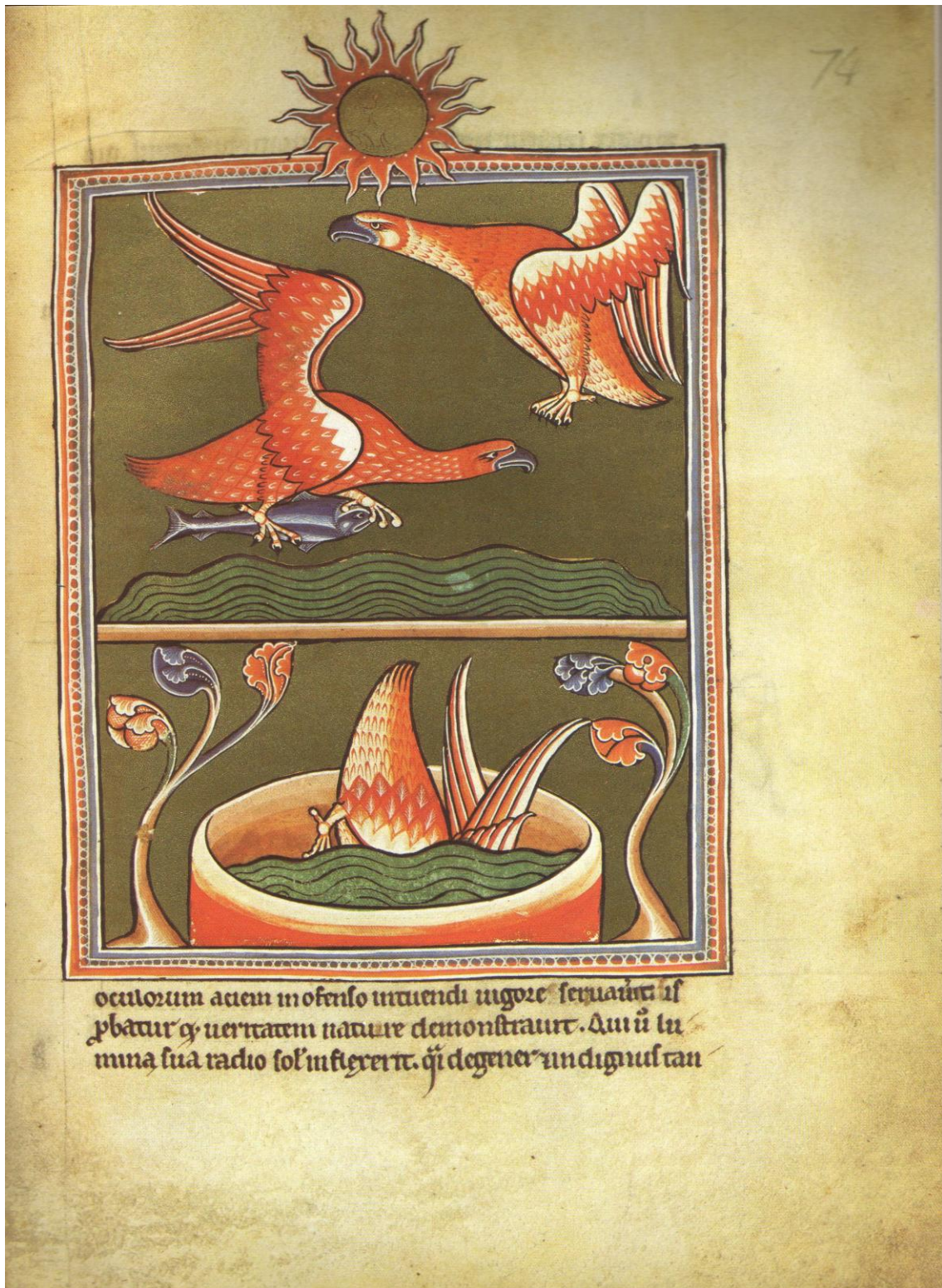


Figura 4: a águia.

(M. S. Ashmole 1511, Oxford, Bodleian Library – imagem reproduzida em LEBAUD, Philippe. *Le bestiaire*. França: Marcel Bon [imp.] 1988. p. 185.)



Figura 5: A guerra no Céu. S. Miguel combate o dragão das sete cabeças.
(Cloisters Apocalypse, fol. 20v., Normandia, França, c. 1300-25, Cloisters Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York – imagem reproduzida em BENTON, Janetta Rebold. *The Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages*. Nova Iorque e Londres: Abeville Press Publishers. 1992. p. 46.)



Figura 6: o unicórnio.

(M. S. Bodley 764, Oxford, Bodleian Library, editado e traduzido por BARBER, Richard. *Bestiary*. Woodbridge: The Boydell Press. 1993. p. 36.)

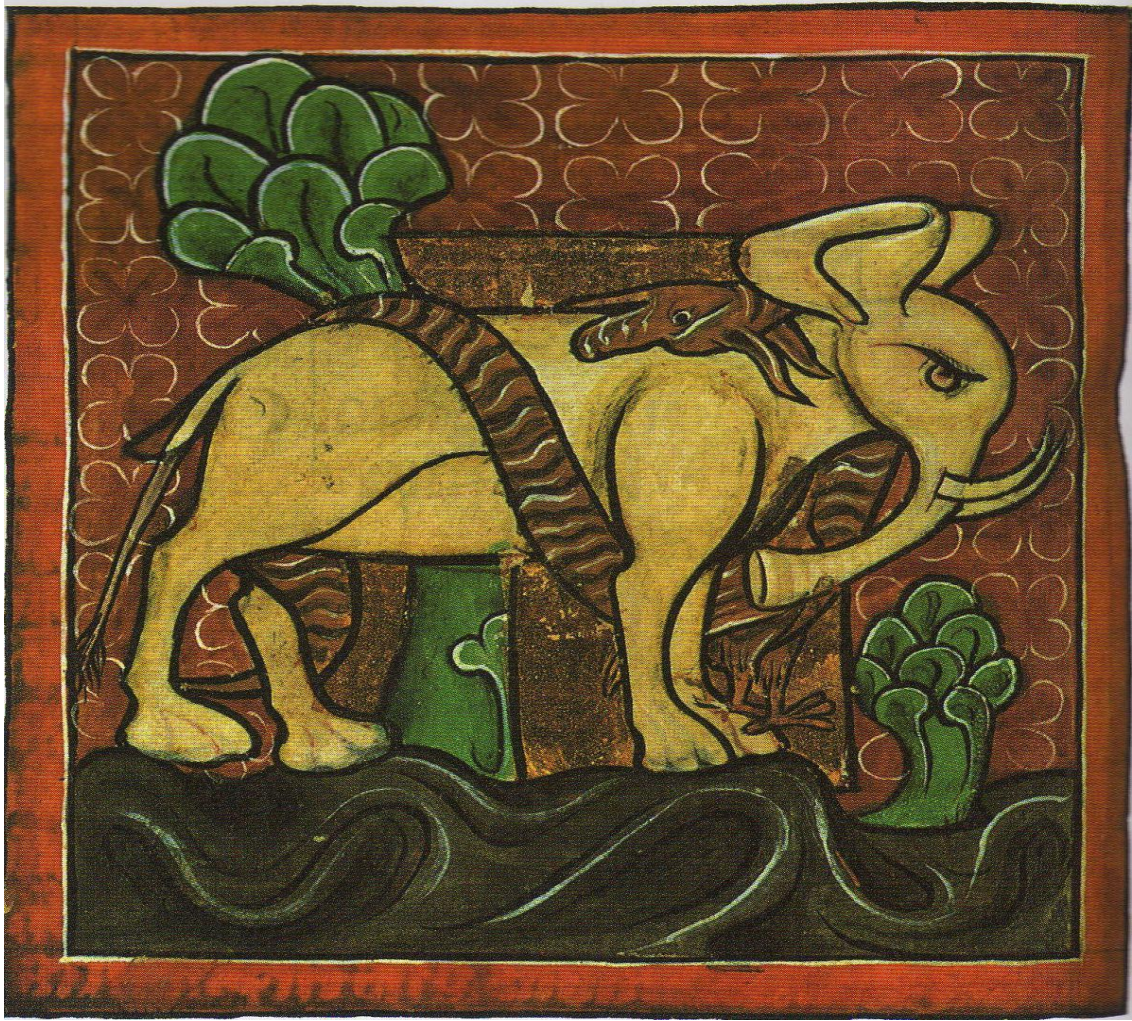


Figura 7: o dragão e o elefante.
(M. S. Bodley 764, Oxford, Bodleian Library, editado e traduzido por BARBER, Richard.
Bestiary. Woodbridge: The Boydell Press. 1993. p. 182.)



Figura 8: o basilisco e a doninha.

(Bestiário de Aberdeen, Folio 66r – imagem reproduzida em <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/comment/66birdf.hti>)



Figura 9: a fénix.

(M. S. Bodley 764, Oxford, Bodleian Library, editado e traduzido por BARBER, Richard. *Bestiary*. Woodbridge: The Boydell Press. 1993. p. 142.)

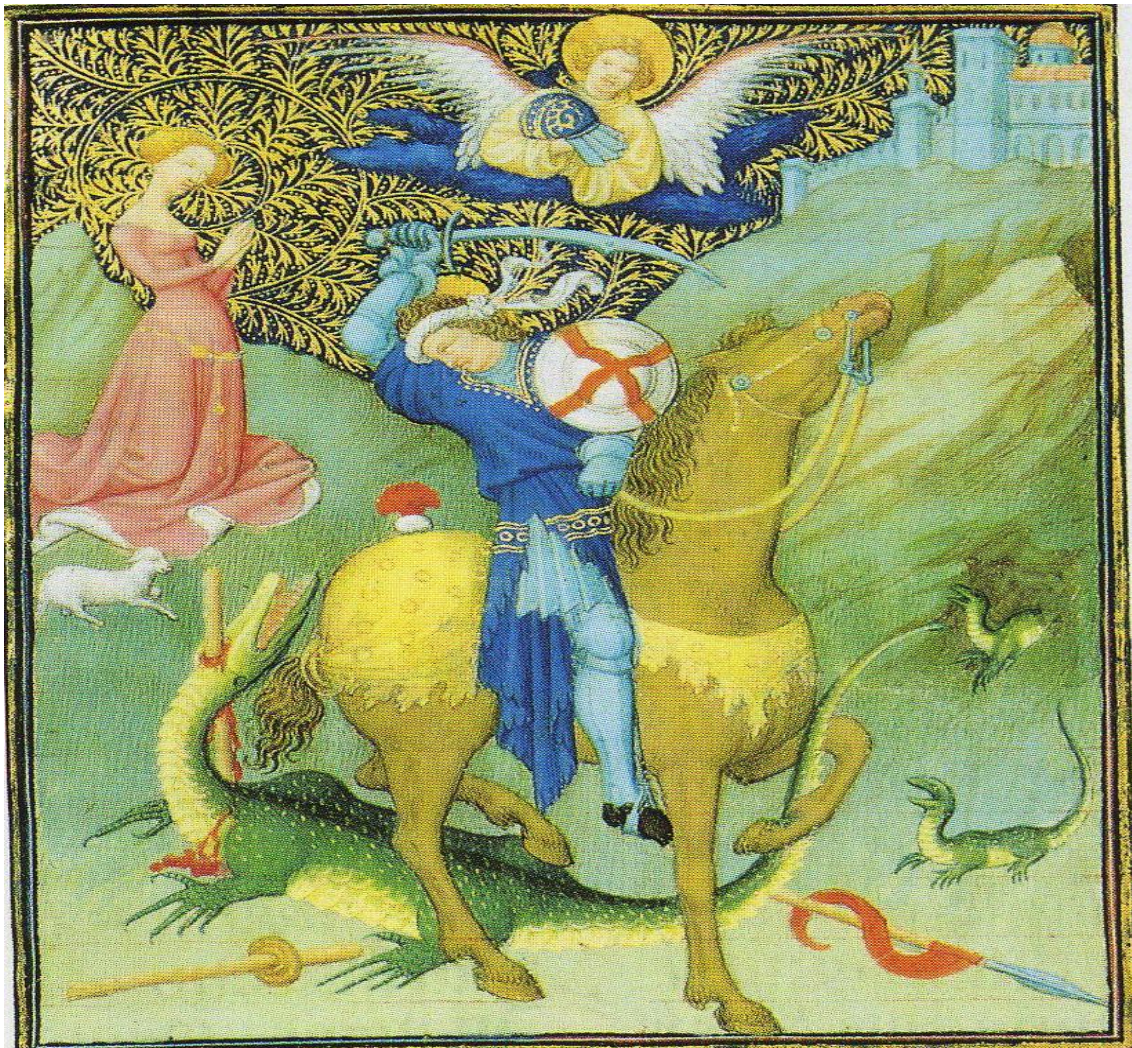


Figura 10: São Jorge e o dragão.

(Belles Heures de Jean, Duc de Berry, fol. 167r. Limbourg Brothers. França, c. 1410-16, Cloisters Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York – imagem reproduzida em BENTON, Janetta Rebold. The Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages. Nova Iorque e Londres: Abeville Press Publishers. 1992. p. 44.)

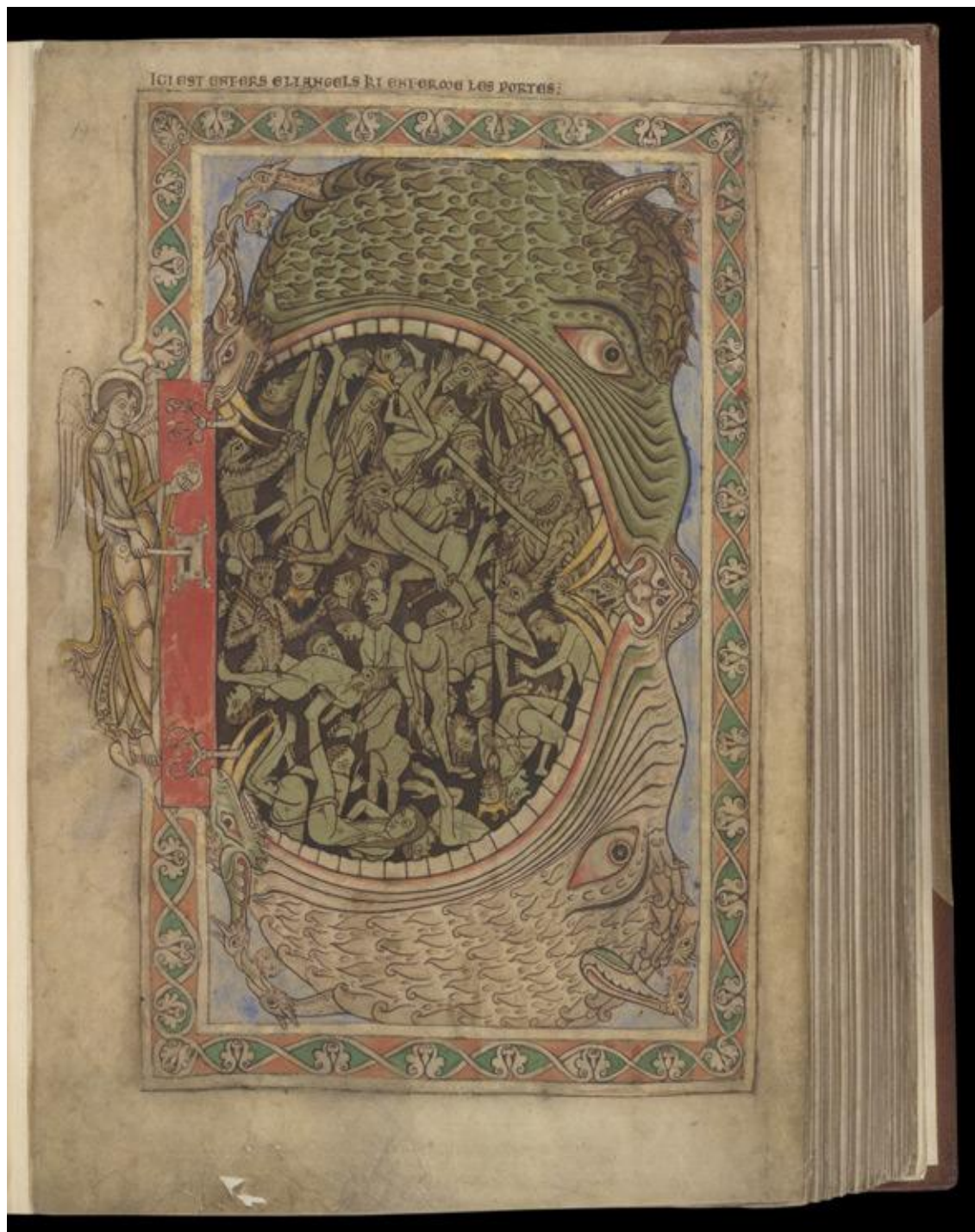


Figura 11: O último julgamento.

(Cotton MS Nero C IV, fol. 39r, Oxford, Bodleian Library – imagem reproduzida em <http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/illmanus/cottmanucoll/t/011cotnerc00004u00039000.html>)



Figura 12: o veado.

(M. S. Bodley 764, Oxford, Bodleian Library, editado e traduzido por BARBER, Richard. *Bestiary*. Woodbridge: The Boydell Press. 1993. p. 50.)



Figura 13: o rato.

(M. S. Bodley, 764, Oxford, Bodleian Library, editado e traduzido por BARBER, Richard. *Bestiary*. Woodbridge: The Boydell Press. 1993. p. 109.)

BIBLIOGRAFIA

1) Obras de Joanne Kathleen Rowling

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

----- *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, 1ª Ed. 1998, Londres: Bloomsbury, 1999.

----- *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Londres: Bloomsbury, 1999.

----- *Harry Potter and the Goblet of Fire*, 1ª Ed. 2000, Londres: Bloomsbury, 2005.

----- *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, Londres: Bloomsbury, 2003.

----- *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, Londres: Bloomsbury, 2005.

----- *Harry Potter and the Deathly Hallows*, Londres: Bloomsbury, 2007.

----- *The Tales of Beedle the Bard*, Londres: Bloomsbury, 2008.

2) Outras de outros autores

ARISTÓTELES, *Poética*. Trad., prefácio, introd., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. 1986.

BARBER, Richard (Ed. trad. e introd.). *Bestiary*. Woodbridge: The Boydell Press. 1993.

BEAUVAIS, Pierre de. *A Medieval Book of Beasts: Pierre de Beauvais' Bestiary*. Trad. Guy R. Mermier. Nova Iorque: The Edwin Mellen Press. 1992.

Bíblia Sagrada (versão dos textos originais). Coord. geral de Herculano Alves. Franciscanos Capuchinhos. Lisboa: Difusora Bíblica. 2000.

CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. 1ª Ed. 1951. Londres: Penguin. 1977. 241-258.

Holy Bible, King James Version. 1ª Ed. 1629. Cambridge: Cambridge UP. s.d.

LEBAUD, Philippe. *Le bestiaire*. França: Marcel Bon [imp.] 1988.

MONMOUTH, Geoffrey. *The History of the Kings of Britain*. Londres: Penguin. 1966.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2001.

PRATCHETT, Terry. *Hogfather*. 1ª Ed. 1996. Londres: Corgi Books. 2006.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works of William Shakespeare*. Oxford: Wordsworth. 1996.

Sir Gawain and the Green Knight. 1ª Ed. 1959. Londres: Penguin. 1974.

TOLKIEN, J. R. R. *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*. 1ª Ed. 1954. Londres: George Allen & Unwin. 1965.

----- *The Lord of the Rings: The Two Towers*. 1ª Ed. 1991. Londres: HarperCollins. 2001.

WHITE, T. H. (ed.) *The Bestiary: A Book of Beasts*. 1ª Ed. 1954. Nova Iorque: G. P. Putnam's Sons. 1960.

3) Obras críticas sobre *Harry Potter*

BAGGETT, David e Shawn E. Klein (Eds.). *Harry Potter and Philosophy: If Aristotle Ran Hogwarts*. 1ª Ed. 2004. Chicago: Open Court. 2007.

BLAKE, Andrew. *The Irresistible Rise of Harry Potter*. Londres: Verso. 2002.

BLOOM, Harold. "Can 35 Million Book Buyers Be Wrong? Yes." Wall Street Journal (11 July 2000). A26. 49-51. Artigo disponível no sítio da internet <http://wrt-brooke.syr.edu/courses/205.03/bloom.html>. Consultado dia 12 de Julho de 2009.

CHERRETT, Lisa. *The Triumph of Goodness: Biblical Themes in the Harry Potter Stories*. Oxford: brf. 2003.

COLBERT, David. *Magical Worlds of Harry Potter: A Treasury of Myths, Legends and Fascinating Facts*. Nova Iorque: Berkley Books. 2008.

GRANGER, John. *Looking for God in Harry Potter*. Wheaton: Saltriver. 2006.

HEILMAN, Elizabeth E. (Ed.) *Critical Perspectives on Harry Potter*. Londres: Routledge. 2003.

KILLINGER, John. *The Life, Death, and Resurrection of Harry Potter*. Georgia: Mercer UP. 2009.

NEAL, Connie. *The Gospel According to Harry Potter. Revised and Expanded Edition: The Spiritual Journey of the World's Greatest Seeker*. Londres: Westminster John Knox Press. 2008.

4) Outras obras críticas

ABRAMS, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Heinle & Heinle. 1999.

ARMITT, Lucie. *Fantasy Fiction: An Introduction*. Nova Iorque: Continuum International Publishing Group. 2005.

BENTON, Janetta Rebold, *The Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages*. Nova Iorque e Londres: Abeville Press Publishers. 1992.

BETTELHEIM, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Harmondsworth: Penguin Books. 1976.

CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. 1ª Ed. 1988. Londres: Fontana Press. 1993.

CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant. “Basilic”. “Cerbère”. Vol. 1. “Eau”. “Épée”. “Forêt”. “Griffon”. Vol. 2. “Hutte”. “Labyrinthe”. “Lac”. “Miroir”. “Phénix”. Vol. 3. “Sept”. “Tabou”. “Train (chemin de fer)”. “Trois”. Vol. 4. *Dictionnaire des symboles*, 1ª Ed. 1969. Paris: Seghers. 1974. 179-80. 302. 221-32. 270-72. 340-41. 389-90. 42. 99-102. 102-03. 220-25. 385-87. 170-79. 255. 316-19. 333-38.

COLBERT, David. *Magical Worlds of Harry Potter: A Treasury of Myths, Legends and Fascinating Facts*. Nova Iorque: Berkley Books. 2008.

DANTO, Arthur C. “Works of Art and Mere Real Things”. *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. 1ª Ed. 1981. Cambridge (Massachusetts): Harvard UP. 2001. 1-32.

Dicionário de Latim-Português. 1ª Ed. 1966. Lisboa: Porto Editora. 2001.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard. 1963.

----- *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. 1ª Ed. 1969. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70. 1985 [imp.]

FOUCAULT, Michel. “Espaços outros”. *Revista de Comunicação e Linguagens*. (Org.) José A. Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Relógio d'Água. n.º 34-35. Junho de 2005. 243-52.

FOWKES, Katherine A. *The Fantasy Film*. Oxford: Wiley-Blackwell. 2010.

- FREUD, Sigmund. "Creative Writers and Day-Dreaming" (1908). *Penguin Freud Library*. Vol. 14. Trad.. James Strachey. Art and Literature. Ed. Albert Dickson. 1990. 129-141.
- "The 'Uncanny'" (1919). *Penguin Freud Library*, Vol. 14. Trad. James Strachey. Art and Literature. Ed. Albert Dickson. 1990. 339-76.
- "Wish-Fulfilment". *The Interpretation of Dreams II*, Vol. V. Londres: The Hogarth Press. 1990. 550-72.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. 1^s Ed. 1957. Princeton: Princeton UP. 2000.
- *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard UP. 1976.
- HASSIG, Debra (Ed.). *The Mark of the Beast*. Londres: Routledge. 1999.
- HIEATT, Constance B. *The Realism of Dream Visions: The Poetic Exploitation of the Dream-Experience in Chaucer and its Contemporaries*. Paris: Mouton and Co. 1967.
- HOBSBAWM, Eric e Terence Ranger (Eds.) "Introduction: Inventing Traditions". Cannadine, David. "The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and the 'Invention of Tradition', c. 1820-1977". *The Invention of Tradition*. 1^a Ed. 1983. Cambridge: Cambridge UP. 2000. 1-14. 101-64.
- HUME, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. Londres: Methuen. 1984.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. 1^a Ed. 1988. Londres: Routledge. 1991.

- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. 1ª Ed. 1981. Londres: Routledge. 1995.
- JAMESON, Fredric. "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism". Thomas Docherty (Ed.) *Postmodernism: A Reader*. Londres: Harvester Wheatsheaf. 1993. 62-92.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad. Álvaro Cabral. 1ª Ed. 1930. São Paulo: Cultrix Ltda. 1976.
- MATTHEWS, Caitlín. "Arthur and the Matter of Britain". *Arthur and the Sovereignty of Britain*. Londres: Arkana. 1989. 1-30.
- MURRAY, James A. H. (Ed.) *The Oxford English Dictionary: being a corrected, re-issue with an introduction, supplement, and bibliography of A New English dictionary on historical principles*. Vol. IV. Oxford: Clarendon. 1961.
- PEREIRA, Margarida Esteves. "Categorias: para uma definição do romance pós-moderno". *Do romance vitoriano ao romance pós-moderno: A reescrita do feminismo em A. S. Byatt*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos. 2007. 21-56.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Prefácio de Adriano Duarte Rodrigues. Lisboa: Vega. 1992.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes. "Novela". "Romance". *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina. 2000. 302-04, 356-63.
- ROSE, Margaret A. *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge: Cambridge UP. 1995. 72-6.
- ROWLAND, Beryl. *Animals with Human Faces*. Knoxville: The University of Tennessee Press. 1975.

SEGAL, Robert A. (Ed.) *In Quest of the Hero*. Princeton: Princeton UP. 1990.

SERRAS, Adelaide Meira. “Gatos e Homens: a Oração Ficcional de William Baldwin” in *‘So long lives this, and this gives life to thee’: Homenagem a Maria Helena de Paiva Correia*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa/Departamento de Estudos Anglísticos. 2009. 53-61.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 1ª Ed. 1970. Trad. Mª Ondina Braga. Lisboa: Moraes Editores. 1977.

TOLKIEN, J. R. R. “On Fairy-Stories” (1939). *The Monsters and the Critics and Other Essays*. Ed. Christopher Tolkien. 1ª Ed. 1983. Londres: HarperCollins. 2006. 109-61.

VARANDAS, Maria Angélica. “O dragão: (pre)figurações de combate em *Beowulf*” (1998). *Anglo-Saxónica*. Série II. N. ° 10/11. Lisboa: Universidade de Lisboa. 309-336.

----- *A voz no bestiário. Ecos da raposa na literatura inglesa medieval* (Dissertação de Doutoramento). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2003.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Trad. João Costa. Lisboa: Arcádia. 1972.

WILLIAMS, David. *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*. Exeter: University of Exeter Press. 1996.

5) Filmografia

WEIR, Peter. *Dead Poets Society*. Touchstone Pictures. 1989.

6) Fontes online

<http://bestiary.ca/>

<http://www.abdn.ac.uk/bestiary/>

<http://www.bibliaonline.com.br/>

<http://www.bl.uk/onlinegallery/>