



Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN
Campus Avançado "Prof.^a Maria Elisa de Albuquerque Maia" - CAMEAM
Departamento de Letras - DL

Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL

Curso de Mestrado Acadêmico em Letras

BR 405, Km 153, Bairro Arizona, CEP 59900-000, Pau dos Ferros/RN

Fone (84) 3351 2560/ Fax (84) 3351 3909/ E-mail: letras.pferros@mestrado.uern.br/ Site: propeg.uern.br/ppgl



FERNANDO FILGUEIRA BARBOSA JÚNIOR

A CONFLUÊNCIA DOS ESPAÇOS MÁGICOS E NÃO-MÁGICOS EM *HARRY POTTER*

PAU DOS FERROS
2016

FERNANDO FILGUEIRA BARBOSA JÚNIOR

A CONFLUÊNCIA DOS ESPAÇOS MÁGICOS E NÃO-MÁGICOS EM *HARRY POTTER*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

PAU DOS FERROS
2016

FERNANDO FILGUEIRA BARBOSA JÚNIOR

A CONFLUÊNCIA DOS ESPAÇOS MÁGICOS E NÃO-MÁGICOS EM *HARRY
POTTER*

Aprovado em ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^o. Doutor Charles Albuquerque Ponte (Orientador)
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN

Prof^a. Doutora Rosanne Bezerra de Araújo (Examinadora externa)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Prof^a. Doutora Mona Lisa Bezerra Teixeira (Examinadora interna)
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN

Prof^a. Doutora Maria Aparecida da Costa (Suplente)
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN

PAU DOS FERROS
2016

Ofereço a **G. Walquiria** por ter regressado junto com as fadas e seus mais belos encantos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela oportunidade dada de aqui estar.

À minha família, por me acompanhar e apoiar em todos os momentos.

A CAPES, que viabilizou este trabalho através do financiamento de bolsa de estudos.

Ao professor Charles Ponte por tão gentilmente ter me orientado nessa travessia. À Bevenuta Sales que me incentivou durante todo o processo. Deixo registrado que sem vocês a realização desse trabalho não teria sido possível.

À professora Mona Lisa pelas contribuições individuais e coletivas que nos granjeou uma amizade extraclasse, muito a estimo. Ademais, agradeço às professoras Aparecida Costa e Rosanne Araújo pelos acréscimos significativos dados a esta pesquisa.

Aos professores e funcionários do PPGL pelo endossamento científico em minha formação. Aos amigos e colegas de mestrado com quem partilhei experiências singulares, externo gratidão.

Até os distraídos já puderam notar que, entre as muitas curiosidades deste nosso tempo caótico, dinamizado pela cultura cibernética, vem-se sobressaindo a crescente onda de interesse pela leitura alimentada pela magia, pelo sobrenatural, pelo mistério da vida e das forças ocultas.

Nelly Novaes Coelho

RESUMO

Discutiremos, nesta pesquisa, a construção e confluência dos espaços mágicos e não-mágicos na série *Harry Potter*, da escritora inglesa J. K. Rowling, para identificar comparativamente o princípio formador destes espaços, considerando não somente suas descrições, mas também sua progressão e imbricamento nos romances, sobretudo a partir das categorias tempo e personagem. O itinerário da obra expõe uma série de conflitos internos e externos que vão moldando as personagens em seus espaços; por isso, utilizamos um viés psicanalítico que contribuirá fortemente para uma interpretação consistente das figuras ocupantes desses espaços. Assim, considerando os referidos indícios, esta pesquisa une estudos da teoria literária, tais como Bakhtin (2011), Osman Lins (1976) e Michel Foucault (2009), a uma vertente da psicanálise representada em nomes como Freud (2010), Nasio (1995), Bettelheim (2007) e Corso e Corso (2006). Nosso *corpus* contempla o primeiro e o sexto livros da série, essa escolha foi baseada na proximidade estrutural que os diferencia dos demais volumes. Mostraremos, através desses romances, como o espaço e as personagens, em especial o herói, se verticalizam na narrativa e desvelam importantes elementos para nossa análise. Um exemplo relevante disso é o percurso do reconhecimento de si mesmo em dois espaços simultâneos.

Palavras-chave: Espaço. Mágico e não-mágico. Harry Potter. J. K. Rowling.

ABSTRACT

This research shall discuss the construction and confluence of magical and non-magical spaces in the Harry Potter series, by British author J. K. Rowling, in order to identify, comparatively, the building principle of these spaces, considering not only their descriptions, but also their progression and blending in the novels, especially from the categories time and character. The path tread by the novels exposes a series of internal and external conflicts that molds characters in their places; thus, it will be used a psychoanalytical direction that shall strongly contribute to a consistent interpretation of the occupying characters in such spaces. Therefore, considering these inferring details, this research joins the studies of literary theory, such as Bakhtin (2011), Osman Lins (1976) and Michel Foucault (2009), to a psychoanalytical thematic hue represented in theoreticians such as Freud (2010), Nasio (1995), Bettelheim (2007) and Corso and Corso (2006). The *corpus* includes the first and sixth books in the series, a choice based upon the structural proximity that differentiates them from the others. It will be shown through the literary works how space and characters, especially the hero, evolve through the narrative and reveal important elements to the analysis, including as a relevant example the self-acknowledgement course in two simultaneous spaces.

Keywords: Space. Magical and non-magical. Harry Potter. J. K. Rowling.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 OS ESPAÇOS NO ROMANCE MODERNO	12
2.1 Espaço na psicanálise nos contos de fada	28
3 HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL: AVERIGUANDO MUNDOS FRONTEIRIÇOS	47
3.1 Os espaços mágicos e não-mágicos em <i>Harry Potter e a Pedra Filosofal</i>	51
3.2 Espaço e personagem: conflitos externos e internos.....	62
4 HARRY POTTER E O ENIGMA DO PRÍNCIPE: ESPAÇO E MEMÓRIA.....	78
4.1 Harry Potter: a verticalização do herói moderno.....	82
4.2 Novos espaços: progressão e imbricamento	93
4.3 A emancipação do herói moderno	101
5 CONCLUSÃO	111
REFERÊNCIAS.....	117

1 INTRODUÇÃO

Não muito distante, o espaço literário era entendido somente como o lugar em que a história se passava, fadado a ser caracterizado em urbano, rural, etc. Contudo, essa marcação geográfica para explicar o espaço revelava-se muito tímida e incompleta para a Literatura. O século XX com sua revanche científica descortinou, então, um novo olhar, mais ampliado, a respeito da construção espacial nas narrativas, tornando-o um agente ativo na história e transmutando-o da diminuta função de cenário.

Nesse sentido, este trabalho revela através da natureza do espaço literário uma visão mais ampla que a tradicional, sem em momento algum desconsiderá-la, para assim contribuir com os estudos na área, tendo em vista a complexidade do tema, bem como o fascínio que a literatura fantástica é capaz de despertar em seus leitores.

Sendo assim, esta pesquisa tem como objetivo analisar os espaços mágicos e não-mágicos na obra *Harry Potter*, da escritora inglesa J. K. Rowling, observando a maneira como este elemento narrativo se relaciona com os demais aspectos e interfere na compreensão do texto. Sua confluência, sobretudo com a personagem, é assinalada como uma das relações mais fortes nos estudos literários, sendo que a partir dessa relação desmembramos ainda um olhar psicanalítico para melhor auxiliar na compreensão geral do espaço e seus conflitos coexistentes.

Aspectos marcantes na obra de Rowling apontam para a progressão do imbricamento entre esses espaços, uma vez que o texto de natureza fantástica relaciona com maior clareza e naturalidade a presença dos efeitos mágicos que bifurcam o real e o imaginário na prosa poética.

Selecionamos para este trabalho dois dos sete livros que compõem a série Harry Potter. O primeiro; *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, e o sexto; *Harry Potter e o enigma do príncipe*, uma vez que se observa nestes uma forte semelhança na estrutura textual, sendo, também, os únicos da série em que o narrador inicia com o foco fora da personagem principal – Harry Potter –, dando espaço a outros elementos; além disso, marca o início e o fim da relação do

herói com Alvo Dumbledore, relação esta deveras importante para as análises feitas.

Desse modo, a raiz deste estudo está afixada na análise comparada entre os espaços desses dois romances, investigando seus elementos de composição como parte indispensável ao texto e às inter-relações pelas quais os espaços mágicos e não-mágicos passam no desenrolar da história, uma vez que as personagens estarão em exercício narrativo nos dois mundos, de modo a revelar como funcionam as leis desses espaços análogos.

No primeiro capítulo apresentamos uma retomada teórico-discursiva sobre o espaço na literatura, com ênfase na produção de caráter infanto-juvenil, categoria na qual se insere a série Harry Potter, articulando o pensamento dos teóricos desde uma descrição convencional e pragmática a uma densidade psicológica inexorável ao entendimento proposto em nosso trabalho.

Para melhor sustentar esse pensamento, buscamos a indispensável contribuição de Mikhail Bakhtin (2011; 2014) ao mostrar como é construída a relação entre espaço, tempo e personagem; Michel Foucault (2009) que nos apresenta as noções básicas de heterotopia, conceito que estabelece um caminho direto com o diálogo psicanalítico de Freud (2010; 2011). Tais preceitos serão fundamentais para melhor entender os conflitos/dramas pelos quais passa o herói Harry Potter em sua orfandade transitada por dois mundos. Além dos nomes mencionados, recorreremos a outros que dialogam eficazmente com esta matriz temática.

No segundo capítulo resgatamos as discussões teóricas para confrontar com as passagens do primeiro livro da série: *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, mostrando como os espaços mágicos e não-mágicos interferem diretamente nas ações das personagens, sobretudo nas do herói. Extraímos trechos de um e de outro – espaços – e dos momentos em que eles se imbricam, de modo a explorar os conflitos internos e externos instaurados nesses espaços, tais como as batalhas, as provações e as relações sócio-afetivas que se explicitam gradativamente a partir das tessituras da narrativa.

No terceiro capítulo trabalhamos com o sexto livro da série; *Harry Potter e o Enigma do príncipe*. Neste romance a confluência dos espaços mágicos e não-mágicos se intensifica ainda mais, pois o herói aprende a aparatar minimizando cada vez mais a distância entre os dois mundos. A densidade psicológica que culmina nossas análises se dá de maneira decisiva, pois Harry Potter já não é mais o garotinho de 11 anos aprendiz de magia, mas a visível esperança de triunfo na luta do bem contra o mal. Marca também a morte de Alvo Dumbledore, o que deixa o herói, mais uma vez, órfão de pai.

2 OS ESPAÇOS NO ROMANCE MODERNO

A ideia motriz deste capítulo é apresentar as bases da teoria literária sobre o espaço romanesco e sua direta influência com as personagens. Dividimos o texto em dois momentos específicos: o primeiro está relacionado ao espaço enquanto elemento da narrativa, e o segundo dialoga diretamente com o texto psicanalítico, uma vez que nosso olhar volta-se, nesse momento, para os elementos constitutivos do espaço e sua relação com as personagens.

Frequentemente se define o espaço apenas como lugar onde se passa uma narrativa, de modo que quanto mais peripécias houver, mais afluência nos espaços haverá. E dessa relação de equivalência, o conceito desdobra-se em uma de suas funcionalidades mais recorrentes: a de situar as personagens que na narrativa estabelecerão relações entre si.

Com isso, Gancho (1995) nos diz que o espaço não abarca em sua função o que venha a ser “ambiente”, porque, apenas partindo deste, podemos estabelecer uma função mais simbólica e subjetiva, carregada de aspectos sociais, psicológicos, morais, etc:

Ambiente é o espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens. Neste sentido, ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescido de um *clima*. (GANCHO, 1995, p. 23).

Este ambiente, ainda segundo a autora, a) situa as personagens em detrimento de suas condições sociais, b) projeta os conflitos vividos pelas personagens, c) está em conflito com as personagens e, d) fornece indícios para o andamento do enredo. Se observarmos panoramicamente, por exemplo, o romance *A cidade sitiada*, de Clarice Lispector (1998), identificaremos essas relações que a autora estabelece entre personagem e espaço, uma vez que a própria S. Geraldo, enquanto espaço físico, representa a condição social dos moradores e têm capitaneada para si sensações atribuídas em tom de prosopopeia na descrição espacial, como dizer que “[...] o subúrbio de S. Geraldo, no ano de 192..., já misturava ao cheiro de estrebaria algum progresso.”, ou ainda “[...] ao pôr do sol galos invisíveis ainda cocoricavam. E

misturando-se ainda à poeira metálica das fábricas o cheiro das vacas nutria o entardecer” (LISPECTOR, 1998, p. 15-16). Posteriormente, retomaremos a questão do imbricamento do espaço com as personagens e até mesmo com o tempo na lógica de Bakhtin (2011). Por agora, cabe estabelecer uma franca relação de diferença entre espaço e ambiente. Pois,

[...] Na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário, etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica. (DIMAS, 1985, p. 20).

Portanto, o estudo do espaço como elemento narrativo consiste em um olhar específico e característico a este como parte fundamental da Literatura. Ou seja, é a partir do lugar em que as personagens atuam que poderemos tecer considerações sobre o desenvolvimento destas, considerando sempre o que Gancho (1995, p. 23) revela, pois, “[...] assim como os personagens, o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em trechos descritivos, ou as referências espaciais podem estar diluídas na narração”.

Intensificam-se no século XX os estudos, ainda vigentes, que elucidam a importância da referida categoria analítica frente aos efeitos de significação e compreensão como um todo nas obras literárias, pois o espaço, assim como o tempo e os demais elementos geradores de uma história, é um articulador de sentidos. No âmago dessa ideia, Osman Lins (1976), em seu ensaio *Lima Barreto e o espaço romanesco*, nos oferece contribuições concretas e esclarecedoras sobre o tema:

Não só o espaço e o tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros. Pode-se apesar de tudo, isolar artificialmente um dos aspectos e estudá-lo – não, compreende-se como se os demais aspectos inexistissem, mas projetando-os sobre eles: nesse sentido, é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão do espaço ou do seu tempo. (LINS, 1976, p. 63-64).

Face ao exposto, compreendemos que o espaço, mesmo como parte de um todo, permite-se, enquanto objeto de estudo, desmembrar-se para ser focalizado de maneira particular, ainda que, para isso, seu estudo esteja diretamente vinculado aos demais elementos da narrativa. Sendo assim, é possível dizer ainda que o espaço, nessa ótica, capitania para si bem mais que a rele descrição de que é o lugar onde acontece a narrativa. Ou seja, ele passa a representar, ademais das paisagens e cenários, um elemento que age diretamente na ação/comportamento das personagens, porque “[...] o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra.” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 131).

Considerando essa representação espacial visivelmente contribuinte no que se refere ao curso da narrativa, compreendemos a importância de Graciliano Ramos (2013) situar *Vidas secas* em um contexto de negativismo social, praticamente anulando através da descrição do espaço toda e qualquer forma de esperança e/ou perspectiva para suas personagens. Quando, por exemplo, adjetiva a caatinga “na planície avermelhada” nos faz eclodir o sentido para o qual volta-se o signo vermelho, aquele que representa o sangue, a vida e a morte, sendo conotado ainda em algumas culturas como uma cor agressiva que indica perigo, ou mesmo quando diz que “[...] a caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.” (RAMOS, 2013, p. 9-10). Ele anula a esperança através dos opostos e ativa a ideia circular pela qual segue o romance, indicando a repetição temática que assola as personagens.

Em vista disso, reafirmamos a importância do espaço nos matizes e significados de uma narrativa. Seguindo pensamento análogo, Michel Butor (1974), em *Repertório*, nos diz que o espaço descrito na obra é capaz de nos transpor de lugar, uma vez que “[...] toda ficção se inscreve, pois, em nosso espaço como uma viagem”, tornando este um dos elementos mais importantes na leitura de uma narrativa, e acrescenta: “Quando leio num romance a descrição de um quarto, os móveis que estão diante de meus olhos mas que

eu não estou olhando, afastam-se daqueles que brotam ou transpiram dos signos inscritos na página.” (BUTOR, 1974, p. 40).

Sendo assim, uma boa descrição de espaço possibilita ao leitor fazer uma espécie de viagem, a deslocar-se, através das páginas do livro, para um lugar evocado pelo autor, conforme exposto no exemplo de *Vidas secas*, parecendo até minimizar a distância entre a ficção e a realidade.

Em nossos estudos sobre o espaço não podemos desconsiderar o campo geográfico, uma vez que este se revela com um caráter enunciativo ao representar uma materialização mais linear do conceito tradicional de espaço e, quase sempre vai estar presente na obra. Sua funcionalidade máxima é assinalar a relação das personagens com o meio, de modo que busca admitir como base as representações sociais que condicionam sua existência.

O meio geográfico onde nasce uma obra e a época em que se gera influenciam nela e no autor, quer seja refletindo-se como cenário ou história sem seu tema; conformando de uma maneira especial o espírito do autor; ou, em outros casos, assumindo - por que não? - um papel de protagonista dentro da obra. (CASTAGNINO, 1968, p. 87).

Sendo, portanto, através dessa relação (meio social/produto artístico) que as condições de produção de uma obra literária se refletem em suas tessituras, vinculadas indiretamente à própria realidade geográfica a qual se situam.

É possível, pois, perceber que, mesmo em face dos aspectos físicos e geográficos, o espaço ganha dimensões proporcionalmente importantes dentro da estética literária. A paisagem, por exemplo, passa a representar em consonância com a realidade social que a concede, versus autor, uma imitação daquilo que se vê, não necessariamente a olho nu, mas que de alguma forma possa ser visualizada através da arte.

A paisagem, como bem define Amiel, é estado de ânimo porque não nasce na natureza indiferente, mas na interpretação artística e leva à revelação da natureza através de um meio expressivo - palavra, cor, linha - impregnado da subjetividade do artista. A paisagem oferece a óptica e as tonalidades do estado de ânimo antes que os da realidade copiada. (CASTAGNINO, 1968, p. 93).

Sendo assim, não é possível desconsiderar no processo de criação uma veia anímica que refletirá sobre a obra o mundo – o espaço – concedido por seu criador. Segundo Castagnino (1968, p. 94) isso se deve ao fato de reproduzir uma natureza semelhante à nossa, bem como suas analogias com o estado anímico do autor, e acrescenta: “[...] todos compreendemos o que significam frases banais como ‘um sorriso iluminou o seu rosto’ ou ‘seus olhos lançaram relâmpago’, embora na realidade a coisa seja menos comum do que figuram muitos romancistas”; tais considerações tornam fácil visualizar a que ponto elementos não pertencentes à personagem, biologicamente falando, são utilizados – artisticamente falando – para adjectivá-los.

Se tomarmos como exemplo as descrições vinculadas à Natureza que José de Alencar utiliza em *Iracema* (2010), ou o bucolismo com que Tomás Antonio Gonzaga descreve Marília, em *Marília de Dirceu* (2003), perceberemos com mais exatidão a maneira/interferência do espaço na composição, atuação e até mesmo descrição das personagens. Da primeira podemos extrair a própria descrição de Iracema: “[...] virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.” (ALENCAR, 2010, p. 12). Percebendo, assim, como o autor se utiliza dos próprios elementos constitutivos do espaço para adjectivar a beleza natural da Índia, no fragmento, enfocando o pássaro e o mel; entre outras tantas passagens da obra onde evoca elementos como Jati, uma espécie de abelha, Ipu e oiticica que representam, simultaneamente, terra fértil e uma categoria de árvore frondosa. Já em relação ao segundo exemplo, as líras de Tomás Antônio Gonzaga consagram sua amada ao que de mais natural possa ser representado por sua beleza, como os prados e as campinas, da IV líra (p. 12), ou até mesmo “[...] o lírio, o jasmim, e as outras flores.” (GONZAGA, 2003, p. 18).

Essa relação pode-se dar também entre autor e personagem. Em *Estética da criação verbal*, Mikhail Bakhtin (2011) nos apresenta essa lógica de reflexo, de modo que as impressões pessoais do autor compõem direta ou indiretamente seus personagens. Contudo, isso não se torna regra geral – chave – para compreender a ação da personagem na obra; se muito,

aproxima-a em um plano de equivalência com seu autor. Afinal, o escritor que escreve sobre um assassinato, por exemplo, não teve, necessariamente, que matar alguém. São apenas marcas discursivas que vão matizando o escólio textual de modo um tanto particularizado. Nesse sentido, cabe dizer que Machado de Assis descreveu lugares onde nunca esteve assim como Dias Gomes criou uma cidade projetada para o mito Roque Santeiro.

Já afirmamos bastante que cada elemento de uma obra nos é dado na resposta que o autor lhe dá, a qual engloba tanto o objeto quanto a resposta que a personagem lhe dá (uma resposta à resposta); nesse sentido, o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam. (BAKHTIN, 2011, p. 03).

Nessa ótica dialógica entre criador e criatura, autor/escritor e espaço, convêm esclarecer o que se entende por cenário, haja vista que diante do senso comum este é um conceito que muito se confunde com a ideia de espaço em si. Segundo atesta Castagnino (1968, p. 96) “[...] trata-se de um espaço para instalar o homem. Como cenário não tem valor estético em si; só adquire enquanto concerne a um conjunto de circunstância dispostas em torno de uma pessoa”, o que, em tese, diferencia-se da paisagem, pois esta, ainda segundo o autor, tem valor estético por si própria. Por isso, haveremos de concordar que:

A geografia literária – segundo Ferré – funda-se neste postulado geral: há, necessariamente, relações entre toda obra humana e o meio terrestre onde ela se localiza, e mesmo nos aspectos mais espirituais e delicados, a atividade humana não pode deixar de expressar relações dessa natureza. Vale dizer que além da possibilidade de localização terrestre que oferece uma obra, do fácil reconhecimento de suas paisagens ou do itinerário da ação em um mapa, há uma quantidade de sutis elementos emanados da terra que penetram fundamente e se constituem em ingredientes da personalidade do criador: linguagem, vocabulários, construções, costumes do lugar, presença de acidentes geográficos (planícies, mar, serra, montanhas, páramo, etc.), amor ao torrão, a “pequena pátria” etc. (CASTAGNINO, 1968, p. 102).

Face ao exposto, torna-se evidente a importância do espaço na narrativa, haja vista que esta não acontece no vácuo, mesmo que em alguns

textos literários, mais enfaticamente no romance moderno, o psicológico possa sobressair em detrimento do físico, não há como negar que em algum momento a personagem precisa situar-se num plano que lhe dê sustentação. Se observarmos, por exemplo, a personagem do romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector (2009), perceberemos a maneira discreta em que o espaço físico perde foco para o espaço psicológico. Contudo, mesmo em face de um profundo devaneio, a personagem permanece “presa” fisicamente, pois, para todos os efeitos, ela encontra-se no quarto de sua empregada, embora pouquíssimas informações/descrições deste espaço nos sejam reveladas se compararmos ao nível de introspecção e devaneio pela qual a narrativa é conduzida. Portanto, em relação ao espaço em um texto, há que se considerar a evocação de determinados elementos que sinalizarão o lugar onde acontece a narrativa.

Primeiramente, como no teatro de outrora, bastará uma tabuleta “lugar magnífico”, “bosque encantador”, “floresta horrível”, “uma esquina”, “um quarto”. Especificação que se afinará; será preciso sabermos que tipo de quarto. Lugar magnífico, você diz, mas que estilo de magnificência? Teremos necessidade de pormenores, de que nos apresentem uma amostra desse cenário, um objeto, um móvel que representará o papel do indício. Que tipo de quarto? Aquele que pode encontrar tal espécie de cadeira. (BUTOR, 1974, p. 42).

É exatamente pela presença ou ausência desses objetos nas descrições que o espaço há de se formar, facilitando desta maneira um entendimento mais linear daquilo que se narra, nos conduzindo à viagem à qual convida a história. Esta ambientação “[...] é um recurso importantíssimo já na Literatura Fantástica do século XIX e continua a exercer uma função basilar”, de modo a possibilitar, através do espaço, um modo de “[...] abrir portas mais antigas, posto que os momentos de produção anteriores permanecem na forma de rastro no atual.” (PONTE, 2011, p. 171). Por isso, Lygia Bojunga (2013) descreve *A casa da madrinha* com um encantamento singular; para Alexandre, as portas e janelas não são apenas parte do imóvel, elas assumem posições fantásticas que outras, sem recursos de prosopopeia, não seriam capazes de superar.

De acordo com Erich Auerbach (2013, p. 03), essa densidade psicológica se deve ao fato de o ocidente ter passado por uma série de transformações nas estruturas narrativas, desde Homero até os dias atuais. Sendo assim, parte das histórias romanescas estão subscritas em um nível de introspecção frente a um caráter de honestidade com a realidade problemática que assola a formação do indivíduo moderno. Em *Mimesis*, ao mostrar as representações da realidade na literatura ocidental, partindo de uma análise comparada entre a Bíblia e Homero, ele constata, no ensaio “A cicatriz de Ulisses”, que há um “[...] não preenchimento total do presente”, que influi no retardamento como quebra das tensões na narrativa. Entretanto, Teixeira (2011, p. 18) nos adverte que para o crítico, o espaço “[...] é bem delimitado, as ações dos heróis, sua locomoção, são afixadas dentro de limites espaciais”. De modo que, para o autor, a narrativa homérica acontece em um primeiro plano e, ainda que necessite recorrer ao passado, o presente nunca sai de cena.

E por falar em deslocamento do lugar real, vimos até aqui uma gama de notações teóricas que justificam e ao mesmo tempo situam o espaço e sua pertinência enquanto localização e influência no romance. Em sua conferência de 1984, “Outros espaços”, Michel Foucault nos chama atenção para a época da justaposição em que estamos vivendo, fruto da Idade Média, quando havia o sólido conceito de “espaço de localização” dizendo que “[...] o espaço que hoje aparece no horizonte de nossas preocupações, de nossa teoria, de nossos sistemas não é uma inovação.” (FOUCAULT, 2009, p. 411). Ele complementa:

Pode-se dizer, para retrair muito grosseiramente essa história do espaço, que ele era, na Idade Média, um conjunto hierarquizado de lugares: lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares, pelo contrário, abertos, sem defesa, lugares urbanos e lugares rurais (onde acontece a vida real dos homens); para a teoria cosmológica, havia lugares supracelestes opostos ao lugar celeste; e o lugar celeste por sua vez, se opunha ao lugar terrestre: havia os lugares onde as coisas se encontravam colocadas porque elas tinham sido violentamente deslocadas, e depois os lugares, pelo contrário, onde as coisas encontravam sua localização e seu repouso naturais. (FOUCAULT, 2009, p. 412).

Partindo desse princípio, entendemos o que Foucault (2009) elenca como hierarquia de espaços para então denominar de “espaço de localização”

cuja atividade nasce da organização espacial, da seleção dos devidos elementos em seus espaços pertinentes. Ele nos mostra como essa ideia ornamentada de espaço/localização é visualizada com um maior foco a partir da revolucionária teoria de Galileu, ainda na Idade Média, tomando com base no eixo giratório da Terra ao redor do Sol, uma expansão nas localizações espaciais, ainda hoje creditadas ao sistema solar.

A ideia lançada por Galileu, como bem lembra Foucault (2009, p. 412), vai além da órbita celeste, ela apresenta concepções de espaço infinito, gerando, à época, um desconforto intelectual que prejudicou a vida do próprio Galileu. A noção de espaços em movimento é, ainda hoje, em teoria, algo que nos convida a pensar na prática, pois ela nos faz diluir a noção de território enquanto localidade, uma vez que, no espaço, “[...] a extensão toma o lugar da localização”. Sobre isso, o autor segue em sua conferência fazendo menção aos espaços sacralizados, de algumas “oposições intocáveis”:

O espaço contemporâneo talvez não esteja inteiramente dessacralizado – diferentemente, sem dúvida, do tempo em que ele foi dessacralizado no século XIX. Houve, certamente, uma dessacralização teórica do espaço (aquela que Galileu provocou), mas talvez não tenhamos chegado ainda a uma dessacralização prática do espaço. E talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização. (FOUCAULT, 2009, p. 413).

Entretanto, essa sistematização espacial não compromete uma interpretação sólida. Segundo Coelho (2008 p. 22), “[...] a ciência está sendo levada a reconsiderar o mistério, o *sobrenatural*, a aceitar buscar um novo sentido para a transcendência e a remodelar a face do próprio Deus.” Estas ideias, liquidificadas em nossas ciências sociais, são uma espécie de convite a repensar o espaço como localização e agente influenciador dessas coordenadas que traçamos para facilitar e/ou didatizar o curso das nossas histórias, tornando-se fácil desagregar os contos de fadas, por exemplo, como categorias de entretenimento infantil. Uma vez compreendida suas complexas

condições de produção, podemos incorporá-los às demais áreas do conhecimento.

Nesse escaninho, é preciso deixar clara a noção proposta por Foucault (2009, p. 415) sobre heterotopias, que seriam uma “[...] espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis. [...] absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam”, entendemos assim uma espécie de espaços superpostos. O autor acrescenta que “[...] a heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2009, p. 418). Ou seja, dentro dessa perspectiva de entendimento, podemos conceber o romance como heterotopia, haja vista que encontramos nele subdivisões do espaço em micro espaços, tais como o espaço privado, a praça pública, a rua, entre outros. Sendo assim, a heterotopia:

[...] tem o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada. [...] criando um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem arrumado quanto o nosso é desorganizado, mal-disposto e confuso. (FOUCAULT, 2009, p. 420-421).

Além do já exposto, a noção de heterotopia pode ainda ser associada ao princípio dos recortes temporais. Ou seja, “[...] quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo” (FOUCAULT, 2009, p. 418), o que nos faz, mais uma vez, dialogar com a ideia de Auerbach (2013) ao mostrar as interpolações de tempo na narrativa.

Com isso, podemos justificar, também, a organização espacial dos dois mundos/espacos paralelos. De modo que, através de seu imbricamento, possamos, como sugere Foucault (2009, p. 416), realizar “[...] o estudo, a análise, a descrição, a ‘leitura’, como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos”; ou seja, uma releitura do nosso espaço considerado real ante um olhar idealizador, deslocado a fim de redimensionar pelas condições de produção um novo

mundo, porque a figuração descritiva desses espaços revela a posição social em que se situam seus indivíduos.

Segundo Massaud Moisés (2006, p. 177) “[...] o deslocamento físico implica novas aventuras, fazendo com que a história ganhe mais vivacidade.” É o que podemos observar entres os diferentes espaços presentes em *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis (2009), quando os três irmãos atravessam o portal que liga o mundo real ao mundo mágico e passam a viver uma série de aventuras inconcebíveis no plano da realidade. Nesse aspecto, a história é acrescida de uma dinâmica que modifica completamente o curso da narrativa, o que vem a justificar o já antes mencionado: o espaço interfere na formação e comportamento das personagens.

Ainda em relação ao espaço e à personagem, a confluência destes volta a aparecer, agora imbricada ao tempo, pois, em alguns momentos, estes se entrelaçam de forma indissolúvel, de modo que haveremos de considerar para os nossos estudos, a tríade elaborada por Bakhtin em meados de 1937/1938 sobre tempo, espaço e personagem, quando apresenta-nos as formas como interagem no romance. O que segundo Moisés (2006, p. 186), em inferência ao termo bakhtiniano, mostra que “[...] o tempo pode ser considerado a quarta dimensão do espaço sem perder suas características específicas. Entretanto, devemos a Mikhail Bakhtin as primeiras considerações acerca dessa ligação.” Assim o autor define cronotopo:

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos de *cronotopo* (que significa “tempo-espaço”). Este termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Não é importante para nós esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim o transportaremos daqui para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente); nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo [...] Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento de tempo, do enredo e da história. (BAKHTIN, 2014, p. 211).

Logo, o termo passou a fazer parte dos estudos literários valorizando a relação intrínseca da fusão destes componentes da narrativa. Assim, ainda que

se isole o tempo ou o espaço, ou até mesmo a personagem, para um estudo unitário, nenhum deles jamais se tornará perene sozinho.

Desta teoria, Bakhtin redefine ainda os tipos de cronotopo nos romances: a) biográficos, b) de viagem e c) de provação. Ao primeiro grupo estão legadas as representações de biografia e autobiografia. Segundo Bakhtin (2011, p. 213) “[...] este romance nunca existiu de forma pura.” Ele afirma que o que, de fato, houve, foi uma representação da personagem biográfica em uma perspectiva de autobiografia. Segundo o autor:

A forma biográfica do romance apresenta as seguintes modalidades: a velha forma ingênua (ainda antiga) do êxito-fracasso; depois os trabalhos e as obras; a forma confessional (biografia-confissão); a forma hagiográfica; por último no século XVIII forma-se a mais importante dessas modalidades: o romance biográfico familiar. (BAKHTIN, 2011, p. 213).

Compreendemos assim, que as formas de cronotopo em um romance biográfico dão-se por meio de uma narrativa cadenciada com a influência da personagem, uma narrativa em primeira pessoa onde o espaço e o tempo da personagem estarão conectados com o enredo em um caráter particular e intransferível, como por exemplo, observa-se em *Os diários de Victor Klemperer* (1999) quando o autor narrador relata seu testemunho na condição de judeu da Alemanha nazista.

À segunda tipologia do romance, Bakhtin delega à personagem a ação/movimento no espaço, uma vez que, segundo ele, esta categoria encontra-se marginalizada na criação artística, representa, ainda assim, o cenário das grandes viagens e aventuras. A título de exemplo podemos mencionar o romance gótico *Drácula*, do escritor irlandês Bram Stoker (2006), onde, a partir da viagem e aprisionamento da personagem Jonathan Harker que sai de Londres para a Transilvânia, é mostrado bem mais que as coordenadas geográficas dos espaços, mas os costumes e culturas de regiões diferentes que vão matizando formas de cronotopo na narrativa.

O tipo de romance de viagens tem como característica uma concepção puramente espacial e estática da diversidade do mundo. O mundo é uma contiguidade espacial de diferentes contrastes; já a

vida é uma alternância de diferentes situações contrastantes: sucesso-insucesso, felicidade-infelicidade, vitórias-derrotas, etc. (BAKHTIN, 2011, p. 206).

Por isso, recuperando o exemplo dado, Jonathan Harker vai da glória ao ostracismo em seu confinamento no castelo, ao passo que o conde Drácula, na incansável tentativa de reconquistar a mulher amada, faz o revés da viagem de Jonathan Harker e leva à modernidade seus ortodoxos costumes de uma cultura milenar.

Já o cronotopo do romance de provação, como o próprio nome sugere, é formado por uma série de provações em que as personagens, sobretudo as centrais, haverão de mostrar-se constituídas por um perfil de fidelidade, coragem, determinação e muitos atributos conferidos ao herói. Segundo Bakhtin (2011, p. 207), este engloba quase completamente a produção romanesca.

O mundo desse romance – a arena de luta e provação da personagem, acontecimentos, aventuras – é a pedra de toque da personagem. Este é dado sempre como acabado e inalterável. Todas as suas qualidades são dadas desde o início e ao longo de todo romance apenas são verificadas e experimentadas. (BAKHTIN, 2011, p. 207).

Considerando o que Bakhtin elege para compor esta categoria de romance, podemos exemplificá-la através de *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien (2001), quando a personagem Frodo precisa provar sua benevolência ainda que em poder de um anel encantado que irá aos poucos tentando subverter suas qualidades de herói, entre inúmeras outras provações pelas quais deve passar ao enfrentar seus inimigos, por exemplo.

Face ao exposto, respaldaremos nossa análise nas características e nos motivos (cf. BAKHTIN, 2014) que se fazem presentes no romance de provação para melhor compreender as formas de tempo e espaço no romance, uma vez que a narrativa de cunho fantástico se apresenta no mundo real de forma verossímil: os espaços, as ruas, as roupas, a escola de magia, as estruturas das casas e tudo mais que defina o espaço mágico da história, embora faça parte de uma gama de aventuras imaginárias, é fruto de um

paralelo ao nosso cotidiano e corresponde, em algum grau de comparação, à nossa realidade. Sabemos que não existem bruxos voando pelas ruas, mas o modo como a autora os caracteriza em consonância com o tempo e o espaço os torna passíveis de aceitação.

O primeiro aspecto do cronotopo de aventuras¹ a se considerar é o tempo. Segundo Bakhtin (2014, p. 217) esse é um tempo que não se modifica, assim como a personagem, ele permanece tal e qual, de modo que deixe, aqui, um “hiato”. Essa ocorrência pode ser observada quando a personagem Ulisses retorna de sua odisseia e encontra, depois de 20 anos, a esposa bordando uma toalha a sua espera.

Contudo, trata-se de um tempo de tensões, podendo durar “[...] um dia, uma hora, e até mesmo um minuto, mais cedo ou mais tarde, tem sempre um significado decisivo e fatal.” (BAKHTIN, 2014, p. 220). Assim, levando em conta tais apontamentos, é plausível considerar a viagem de Ulisses como o período de tensões.

Os elementos do tempo de aventuras encontram-se nos pontos de ruptura do curso normal dos acontecimentos, da sequência normal da vida casual ou final, nos pontos onde essa sequência interrompe-se e dá lugar à intrusão de forças não humanas: destino, deuses, vilões. É exatamente a essas forças e não aos heróis que pertence toda a iniciativa no tempo de aventuras. (BAKHTIN, 2014, p. 220).

Desse modo, podemos considerar as aventuras de Ulisses como uma decisiva representação dessa tipologia romanesca. Sua batalha com o gigante, por exemplo, rompe com a lógica casual da narrativa, assim como a presença dos seres mitológicos fazem eclodir um turbilhão de feitos que favorecerão uma gama de aventuras que o herói deverá viver. Outro aspecto em relação ao cronotopo é sua “extensividade espacial abstrata”. Esse tipo de romance de aventuras requer grandes, longos espaços. Bakhtin (2014, p. 224) diz ainda que essa tipologia romanesca precisa de muitos espaços e espaços diferentes, pois este é um tipo de romance “grande e variado” onde seu tempo – o tempo de aventuras – não permite qualquer marca substancial. Ou seja, uma narrativa

¹ Reclasseificação do termo apresentado pelo autor em *Questões de estética e literatura: a teoria do romance* (2014).

que se passe no Brasil, pode-se passar em Londres, no Egito ou em qualquer outro lugar.

Como vimos a guinada das aventuras não está em função do herói, mas de algum elemento que o impulsiona, que o posiciona em campo. Este primeiro passo pode estar associado tanto ao acaso, como ao encontro e “[...] qualquer encontro (como já mostramos na análise do romance grego) a definição temporal (‘num mesmo tempo’) é inseparável da definição espacial (‘num mesmo lugar’)”. (BAKHTIN, 2014, p. 222).

Outra marca desse tipo de romance é o caráter estrangeiro do herói. Quando Ulisses retorna para casa é recebido como um estrangeiro, para somente depois ser reconhecido através de sua cicatriz. Sobre isso, Bakhtin (2014, p. 225-226) nos diz que: “[...] nele tudo é “estrangeiro”, inclusive o país natal dos heróis [...] por isso nele, nada limita o poder absoluto do acaso, fugas, libertações...” E acredita-se que por se tratar de um caráter de estrangeirismo favorecido pelo acaso, a narrativa fantástica flui com plena liberdade, ancorando-se no estranho, não necessariamente entrando aqui no conceito de Todorov (2007), mas referindo-se a noção apresentada por Bakhtin (2014, p. 226) quanto ao raro, ao acontecimento insólito.

É ainda muito comum nessa modalidade de romance que as personagens passem por momentos de composição no desenrolar da trama. Momentos associados a “reconhecimento”, “disfarce”, “troca de roupa”, “morte simulada”, entre outras peripécias que Bakhtin (2014, p. 229) elenca como momentos composicionais e temáticos do romance.

Um dos elementos de composição deste cronotopo que melhor se representa na figura da personagem é sem dúvida o que o autor chama de “provação”; com a provação o herói mostra que é digno da coroa da vitória. É a partir dela que o reconhecimento pela figura heroica de determinada personagem passa a ser lembrada. Segundo Bakhtin (2014, p. 230) esta é a última e mais importante fase de composição do romance, tendo, sobretudo, um caráter jurídico-legal:

A maioria das aventuras do romance grego são organizadas como provações do herói e da heroína, sobretudo como provações de sua

castidade e de sua fidelidade recíprocas. Mas além disso também são provadas sua dignidade, sua coragem, seu destemor, e mais raramente sua inteligência. [...] Justamente por isso as provações assumem caráter de aparência formal e retórico jurídica. (BAKHTIN, 2014, p. 230).

Vale lembrar, portanto, que é muito comum o herói ter sua virtude posta à prova antes do triunfo. Em *Tupáriz e as serpentes do céu*, de Vitório Káli (2006), a personagem Tupáriz, depois de morto, volta para recuperar sua espada, provando que somente ele é digno de possuí-la; semelhante analogia se faz ao Rei Arthur e a sua excalibur.

Ao considerar essa relação trina no romance, Bakhtin leva em conta também o cronotopo determinante da unidade artística da obra literária e, uma vez considerada, é impossível seu isolamento, salvo na condição de uma análise abstrata. O tempo, o espaço e a personagem estarão conectados ao que o autor chama de “matriz emocional” (BAKHTIN, 2014, p. 394), de modo que, fazendo parte de um todo, muitos elementos, conforme expostos, vão sendo matizados, sobretudo no que se refere ao romance de provações.

Nesse ínterim, alguns aspectos que Bakhtin expõe dialogam diretamente com o romance moderno. Um deles, determinante para a fusão do tempo passado com o presente, está na composição espacial, essencialmente cronotópica, pelo fato de as personagens estarem, na maior parte da narrativa, situadas nos castelos. Segundo Bakhtin:

A historicidade do tempo do castelo lhe permitiu exercer um papel assaz importante na evolução do romance histórico. O castelo veio dos séculos passados e está voltado para o passado. É verdade que as marcas do tempo assumem nele um certo caráter de museu, de antiquário. (BAKHTIN, 2014, p. 352).

Esta composição espacial de passado imbricada com a modernidade revela um caráter tradicionalista voltado para a manutenção de valores que frequentemente são negligenciados no romance moderno.

Ademais, ao pensar no diálogo estabelecido entre o autor criador de uma época e o leitor de qualquer época subsequente ao ato da criação, Bakhtin (2014, p.358) considerou que “[...] dos cronotopos reais desse mundo representado, originam-se os cronotopos refletidos e criados do mundo

representado na obra (no texto)". Ou seja, é necessário atentar que para o tempo real da criação, há a presença de um autor/criador que não está imune às condições de produção axiológicas do seu tempo e que geralmente situar-se-á em tempos e espaços diferentes dos leitores, mas que a partir do contato com o texto e somente através deste, ambos (autor e leitor) entrarão em contato com um mundo uno, tornando possível o diálogo ora estabelecido.

Umberto Eco (1994), em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, diz que é necessário estabelecer um acordo entre o autor e o leitor para esta categoria de romance/texto:

A norma básica para lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de "suspensão da descrença". O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. (ECO, 1994, p. 81).

Ou seja, este é um tratado, ou melhor, um acordo que apoia o que antes já havia preocupado Bakhtin, de modo que no romance moderno, sobretudo em narrativas de caráter fantástico, esse acordo deve ser sustentado como função retroalimentativa para o crível da verossimilhança no texto.

2.1 Espaço na psicanálise dos contos de fadas

Para adentrarmos no campo da psicanálise é necessário, primeiramente, esclarecer o que nos convém elencar como o real² ou não-mágico, uma vez que o estudo propõe relacionar sua confluência com o fantástico, o mágico. Para isso, consideramos o que nos mostra Clément Rosset (2008) em *O real e seu duplo*, pois, segundo ele, o real só é admitido sob certas condições, sobretudo na "ilusão". Uma vez que "[...] na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar." (ROSSET, 2008, p. 19). De

²Não coincide com o real lacaniano.

maneira que o real, quando não condiz com a realidade, passa a ser percebido com reservas ou até mesmo como um estorvo ao que é convencional.

Mas ainda considerando o espaço enquanto localidade do real imaginemo-nos, um instante, na condição de carteiro de uma grande cidade onde precisamos conhecer bem o espaço urbano para entregar as devidas correspondências. Diferente dos espaços não urbanos, onde a demarcação de territórios se dá por pontos estratégicos de referências tais como uma planície, uma chapada ou coisas assim, nos centros urbanos, os espaços são demarcados territorialmente por uma série de convenções cartográficas que norteiam as pessoas, sobretudo esse carteiro imaginário. Roberto DaMatta (1997, p. 29) em seu ensaio *A casa e a rua*, nos apresenta uma clara simetria entre as coordenadas geográficas dos Estados Unidos em detrimento de alguns pontos cardeais: “Norte/Sul; Leste/Oeste”, bem como o sistema vigente que conhecemos de numeração de casas e ruas para a perfeita e precisa localização de um lugar específico, e acrescenta ainda, em relação a Nova York, que a cidade se utiliza desses recursos bem mais que qualquer outro aspecto geográfico, social e político.

O mesmo princípio de localização espacial pode-se aplicar a Londres ou a qualquer outro espaço urbano. Contudo, em virtude dessa possível leitura, faz-se necessário esclarecer que esta não é a única forma de localização espacial; ademais, mostraremos que nem todo espaço está cartograficamente marcado em um plano geográfico e convencional de mapas. O que diríamos, pois, dos espaços mágicos? Os não reais, aqueles cujo indivíduo entra através de um portal mágico? Por isso, o espaço literário não pode mais ser compreendido como esta ideia restrita, pois sua funcionalidade, em especial no romance moderno, está além do lugar físico onde se passa a história, de modo que seu conceito desdobra-se, em consonância com os demais elementos da narrativa, como articulador de sentido, seja em nível introspectivo ou externo.

Uma vez considerado para além da descrição de lugares e paisagens, o espaço torna-se, pois, agente ativo na tessitura da narrativa. Sua construção, conforme apresentamos, está intrinsecamente ligada aos outros aspectos, sobretudo à formação das personagens. No filme *Encantada*, por exemplo, a

princesa Giselle, ao ser transportada do reino encantado de Andalasia para Nova York, sofre uma série de modificações em seu padrão de comportamento. Isto se deve ao fato de a personagem deixar um espaço não real – mágico –, para então viver em um espaço real, atendendo uma série de alterações nas relações dialógicas e sociais que norteiam esse universo e seus sujeitos. É claro que essas transformações não interferem no encantamento do conto de fada, mas revelam a evidente diferença entre a confluência dos espaços.

Tzvetan Todorov (2007), em *Introdução à literatura fantástica*, nos revela que “[...] o fantástico dura o tempo de uma hesitação”, por isso “[...] leva uma vida cheia de perigos e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que um gênero autônomo” (TODOROV, 2007, p. 48). O maravilhoso, segundo o autor, corresponde a um “[...] fenômeno desconhecido, jamais visto.” (TODOROV, 2007, p. 49), e dispensa qualquer ação que justifique fatos sobrenaturais.

Na atual conjuntura do mundo moderno, somos partícipes de um espaço onde impera o materialismo das transformações ocorridas com o capitalismo. Nessa época, em que o realismo burocrático e automotivo parece sufocar a fantasia, o fantástico, através de seus elementos constitutivos, entre os quais, o espaço, revela-se de fundamental importância.

A crítica mais frequente que se faz à Literatura Fantástica ou Literatura Imaginativa [...] é a sua aparente recusa ao racionalismo, mas eu creio que os escritores que a praticam não estão diante da Razão para refugiar-se num confortável irracionalismo primitivo. O que fazem, é tentar ir além do racional, ultrapassá-lo com a ajuda da imaginação, do improvável, do sonho, da fantasia, do mito, do símbolo, que não são utilizados como tática de fuga, mas como instrumentos para ir mais fundo na realidade – da qual também fazem parte. (TAVARES, 2007, p. 77).

Contudo, os fenômenos sobrenaturais e sua aceitação transcorrem em ações que, na obra, fogem ao realismo humano e são aceitas como parte de um plano que não está no imaginário. Ou, como afirma Todorov (2007, p. 58), “[...] pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado,

sugere-nos a existência do sobrenatural”. Assim sendo, compreendemos que entre as subdivisões que elencam o gênero fantástico, há o que o autor chama de “Maravilhoso Puro”.

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular, nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. [...] Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso aos contos de fadas; de fato, o conto de fadas, não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa. (TODOROV, 2007, p. 59-60).

Logo, compreendemos de forma clara e objetiva que o gênero maravilhoso, a princípio, não permite estranhamento. Ou seja, toda e qualquer ação praticada pelas personagens tornar-se-á meramente verossímil ao leitor que ora dispõe de mecanismos de leitura para fazer esta interpretação. A lógica nos assegura a inexistência de seres mágicos voando pelo céu, mas o modo como eles nos são apresentados nos romances torna-os críveis; por isso, há por parte do leitor dos contos de fada uma aceitação naturalizada de espelho que fala, gato que usa botas, entre outros que justificam e possibilitam um estudo verticalizado desse gênero, enquanto categoria literária, de modo que, tradicionalmente,

O estudo do conto maravilhoso geralmente foi feito da seguinte maneira: tomava-se um motivo ou um assunto qualquer, reunia-se o maior número possível de variantes registradas, e do confronto e comparação dos materiais tiravam-se conclusões. (PROPP, 2002, p. 05).

Estamos especificamente diante de um estudo que parte de variações fenomenológicas, espaços diferentes, fato que nos eleva a um plano de consciência mais abstrato que o da Teoria Literária. Nesse ínterim, as contribuições de Gaston Bachelard (2008) tornam-se de suma importância para a descrição dos espaços. Em *A Poética do espaço*, ele direciona caminhos do pensar poético e metafórico que nos ajudam a entender elementos constitutivos dos espaços. Tal posicionamento se confirma em Dimas (1985, p. 44) ao comentar a obra de Bachelard e nos dizer que “[...] para o psicanalista

suíço, a alma humana é tão cheia de camadas como uma casa antiga. Para compreendê-la e explicá-la é necessária uma investigação cautelosa e pertinaz.” Por isso, ao evocar a alma humana, o autor desnuda os sentimentos correspondentes aos elementos constitutivos dos espaços.

Talvez a situação fenomenológica venha a ser definida com relação às indagações psicanalíticas se pudermos destacar, a propósito das imagens poéticas, uma esfera de sublimação pura, de uma sublimação que nada sublima, que é aliviada da carga das paixões, liberada do ímpeto dos desejos. (BACHELARD, 2008, p. 13).

Com essa ideia, Bachelard (2008) associa fenômeno e psicologismo, de maneira que toda construção dos espaços nos convida ao reconhecimento de algumas imagens que atendem em sentido e valor simbólico na narrativa. Imagem, nesse sentido, representa para o autor “[...] um ponto de equívoco nas obras dos psicólogos: veem-se imagens, reproduzem-se imagens, guardam-se imagens na memória. A imagem é tudo, salvo um produto direto da imaginação.” (BACHELARD, 2008, p. 17). Ressaltando ainda que a imaginação desprende-nos do passado e da realidade, o que em tese faz tornar verossímil uma história de ficção.

Esta ênfase ao espaço ancorado ao psicologismo tornou-se recorrente no século XX; os anos 50 e 60 foram nessa escala de tempo fortemente marcados pelo realce estruturalista, quando junto a um novo campo de conhecimento que intensificaria seus estudos na virada do século – a psicanálise, se reverbera na ciência. Dentro das narrativas, esta é uma porta aberta que nos convida a entendê-las como representações da realidade, ou pelo menos do que consideramos ser realidade. Afinal, como bem enunciam Corso e Corso (2006, p. 20), “[...] trocando em miúdos, uma vida é uma história, e o que contamos dela é sempre algum tipo de ficção.” Haja vista que nossas práticas estão frequentemente sendo identificadas com as narrativas e seus ricos processos de reflexões, reconhecimentos, frustrações e demais campos de estudos inerentes à psicanálise.

Dessas relações nasce a paixão pela fantasia. Essas histórias são capazes de despertar em seus leitores uma gama de sentimentos que a crítica literária tradicional estruturalista por si não consegue explicar. Decerto, há nos

espaços, assim como em torno a toda construção narrativa, elementos e personagens que, analisados pela perspectiva psicanalítica, tornam-se bem mais coerentes com aquilo que nos representa no romance, ou até mesmo na vida prática comum.

Segundo Nasio (1995, p. 13) a psicanálise é um campo que “[...] ocupa-se do amor e do ódio, do desejo e da lei, dos sofrimentos e do prazer, de nossos atos de fala, sonhos e fantasias”, compreendendo ainda a capacidade de poder explicar o outro através de você. Embora, segundo Freud (2011, p. 15), “[...] a psicanálise não pode pôr a essência do psiquismo na consciência, mas é obrigada a ver a consciência como uma qualidade do psiquismo.” de modo que seus estudos, nesse sentido, principiam a descoberta do seu eu mais profundo, de dizer o “indizível”.

A genialidade de Freud está em ele haver compreendido que, para apreender as causas secretas que movem um ser, que move esse outro que sofre e a quem escutamos, é preciso, primeiro e acima de tudo, descobrir as causas em si mesmo, refazer em si – enquanto se mantém o contato com o outro que está diante de nós – o caminho que vai de nossos próprios atos a suas causas. (NASIO, 1995, p. 14).

Esta é sem dúvida uma proposta introspectiva de reconhecimento/identificação de si que muito se aproxima das narrativas de Dyonélio Machado, em especial na obra *Os ratos* (1935), assim como Graciliano Ramos, com *Angústia* (1936), e que mais tarde fora esmerada por Clarice Lispector no cenário das produções nacionais (cf. TEIXEIRA, 2011, p.13). Estamos falando de narrativas que não se contentam no enquadramento funcionalista e tradicional do texto, mas que, a exemplo de Kafka, exigem do leitor uma concentração bem mais raciocinada, recebendo a contribuição da psicanálise para uma melhor e mais completa compreensão. Ou como bem enuncia Antonio Candido (1992, p. 93), voltada para o “[...] desejo de fazer da palavra um instrumento expressivo e adaptado às necessidades elocutivas”, através de uma compreensão arguta mergulhada no psicologismo.

É, em especial, a respeito desta nova interpretação que se oferece às narrativas, desenquadrada da ótica tradicional, que a psicanálise se ocupa em desvelá-las para uma compreensão mais ampla. Ou, como defende Bettelheim

(2007, p. 09), “[...] a aquisição de uma compreensão segura do que o significado da própria vida pode ou deveria ser é o que constitui a maturidade psicológica”.

Uma vez que este trabalho estabelece um estudo com o gênero infanto-juvenil, torna-se pertinente esclarecer a presença deste olhar vertido ao psicologismo, haja vista a descarga de sentidos não explícitos que esses textos possam revelar. Para Bachelard (1988, p. 102), em *A poética do devaneio*, “[...] a solidão da criança é mais secreta que a solidão do adulto [...]”; mais adiante, na mesma obra, o autor acrescenta que a “[...] tensão de infância deve estar de reserva no fundo do nosso ser.” (BACHELARD, 1998, p. 110). Portanto,

Para dominar os problemas psicológicos do crescimento – superando decepções narcisistas, dilemas edipianos, rivalidades fraternas; tornando-se capaz de abandonar dependências infantis; adquirindo um sentimento de individualidade e de auto-estima e um sentido de obrigação moral – a criança precisa entender o que está se passando por dentro de seu eu consciente para que possa também enfrentar o que se passa em seu inconsciente. (BETTELHEIM, 2007, p. 13-14).

Diante disso, é possível estabelecer um diálogo retroalimentativo entre o consciente e o inconsciente, de modo que a criança tenha nos contos de fada um aporte à sua incapacidade de descobrir, sozinha, suas “verdades”. Esta é, em outras palavras, a viagem ou devaneio que Bachelard (1988) revela como benéfico, ainda que seja realizado em “golpes de psicanálise”. Isso porque, para Freud (2011, p. 16), “[...] estar consciente é, em primeiro lugar, uma expressão puramente descritiva, que invoca a percepção imediata e segura.” De modo que estar inconsciente “[...] coincide com latente, capaz de consciência.” Ou seja, a inconsciência é para Freud um estágio não ativo da consciência, mas de maneira nenhuma desconsidera sua formação e atuação em nosso psiquismo.

Tal perspectiva pode ser visualizada em Sófocles (2009), na obra *Édipo Rei*, quando este nos apresenta a história de Laio, rei de Tebas, que advertido por um Oráculo do perigo que circundava sua vida por ocasião do nascimento de um filho homem, deu o menino com ordem de que o matassem. Uma vez não obedecida a ordem, o menino que havia sido encontrado

pendurado pelos pés numa árvore, recebeu o nome de Édipo, que quer dizer “pés inchados”. Certa vez, por ocasião de um reencontro na estrada, Laio enfurece Édipo na passagem estreita, este por sua vez o mata junto com seu servo e segue viagem. Depois desse episódio, a cidade de Tebas se viu assolada por um monstro – a Esfinge, que fechava a passagem não permitindo a entrada de ninguém a não ser que acertasse uma charada. Édipo, muito inteligente, acertou e expurgou a Esfinge do lugar. Os tebanos, então, o elegeram rei e deram-lhe a rainha Jocasta como esposa. Dessa forma, o novo rei, herdeiro do trono, tornou-se assassino involuntário do pai e marido da mãe. Ao ter seu duplo crime revelado por um Oráculo, Édipo furou os olhos e fugiu de Tebas. Jocasta cometeu suicídio.

Esta narrativa, inexoravelmente associada ao que Freud chama de “Complexo de Édipo”, favorece um frequente mal entendido em sua teoria. Segundo Nasio (1995, p. 42) convencionou-se acreditar que o filho menino, por desejar a mãe, odeia o pai. No entanto, o que Freud (2011) nos apresenta são as fases da vida da criança (o menino, no caso) e sua relação conflituosa com o pai. Na primeira fase, o menino desenvolve um apego sexual pela mãe e projeta no pai a figura de um ser ideal, a quem ele deseja tornar-se igual. O vínculo com a mãe, seu então objeto de desejo, faz com que ele se aproxime da figura paterna, o que, segundo Nasio, pode ser chamado de “Édipo Normal”. No entanto, esse autor nos convida a entender o que pode ser chamado de “Édipo Invertido”, ou seja, a não fidelidade à narrativa grega que hora se reescreve nas contendas da psicanálise. Em tese, essa leitura da inversão do complexo de Édipo assemelha o desejo do menino ao desejo homossexual que venha a sentir pela figura do pai. Ainda que consideremos, em sentido cronológico, uma teoria ofertada em uma sociedade extremamente patriarcal.

Segundo Nasio (1995 p. 42), “[...] o verdadeiro Édipo invertido – expressão muito usada e raramente compreendida – consiste numa mudança radical do estatuto do objeto-pai.” Nesse sentido, é o pai quem representa o desejo sexual do filho, e não a mãe, como sustenta a lenda grega.

Numa palavra, para o menino, o pai se apresenta sob três imagens diferentes: amado como um ideal, odiado como um rival e desejado

como um objeto sexual. É isso que nos empenhamos em sublinhar: o essencial do Édipo masculino são as vicissitudes da relação do menino com o pai – não como se costuma acreditar – com a mãe. (NASIO, 1995, p. 43).

Compreendemos, portanto, o Édipo freudiano diretamente relacionado ao espaço familiar, onde acontece em três estágios: a) Quando a criança vê a mãe como objeto e a deseja; b) Quando essa criança descobre que possui um “rival” – o pai; e c) Quando essa criança, por causa dessa “consciência” passa a entrar em conflito por conta desse desejo. Ou seja, o menino odeia e ama o pai porque deseja ser igual a ele e ter o que ele tem: a mãe. Essa compreensão, numa ótica patriarcal, tal qual fora concebida por Freud, reafirma o poder do Pai, do homem que, em suma, representa a Lei. Portanto, é a partir desse conflito que a criança irá “negociar” socialmente a relação.

Estas observações impõem-se, primeiramente porque o *falo* é um dos conceitos mais frequentemente mal utilizados nos comentários analíticos. A seguir, porque o objeto fálico constitui a pedra angular da problemática edipiana e da castração tal como Lacan lhe recentra o princípio, em torno da dimensão da metáfora paterna. (DOR, 1989, p. 71).

De acordo com Joel Dor (1989, p.75), em *Introdução a leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*, “[...] a falta de pênis é concebida como resultado de uma castração”; disso decorre-se o entendimento em torno da criança ao entrar em conflito consigo mesma.

Ainda como parte dos estudos freudianos à formação do ser, o psiquismo merece ser lido numa perspectiva em que as tensões jamais se esgotam, reduzidas ou não, recebendo o nome de Princípio de desprazer-prazer. Segundo Nasio (1995 p. 18), “[...] temos um estágio de *desprazer* efetivo e incontornável e, inversamente, um estado hipotético de *prazer* absoluto.” E nos acrescenta que “desprazer significa manutenção ou aumento da tensão, e prazer, supressão da tensão”.

Quando Freud (2011, p. 30) apresenta a metáfora d’ “O Eu e o Id” para exemplificar a formação do sujeito, ele nos diz que foi motivado pelo desejo de entender o lado reprimido do “Eu”, uma vez que considera o indivíduo, ao nascer, “[...] um Id [um algo] psíquico, irreconhecido e inconsciente, em cuja

superfície se acha o Eu” que conflui com as repressões. Segundo ele, “[...] é fácil ver que o Eu é a parte do Id modificada pela influência direta do mundo externo” (FREUD, 2011, p. 30). Ou seja, para essa metáfora, o ser relaciona-se com o espaço social, o que em outras palavras pode ser esquematizado da seguinte maneira: a) nascemos Id, até que b) nossa relação/ interação com o mundo externo faz nascer/ revelar o Eu, tendo ainda uma parte deste Eu que, c) se especializa e forma o “Super-eu”.

A miúdo, este Eu, chamado de *ego* em outras traduções, gerencia suas ações em negociação com o Id, ou seja, o instinto, o desejo daquilo que você quer e, com o Super-eu, quer dizer, a proibição desses desejos. Assim, um dos opostos irá ceder ao outro, se o Id for mais forte que o Super-eu, o Eu, mesmo consciente da possibilidade de transgressão, irá ceder. Entretanto, nunca completamente, pois, segundo Nasio (1995, p. 18), há uma inquietude que direciona este pensamento: se o prazer absoluto é uma mera hipótese, conforme expressa e nunca é alcançado plenamente, ele nos questiona sobre a permanência da tensão haja vista que este prazer absoluto jamais é atingido. E justifica através de três razões: a) “A fonte psíquica da excitação é tão inesgotável que a tensão é eternamente reativada.”; b) “O psiquismo não pode funcionar como o sistema nervoso e resolver a excitação através de uma ação motora imediata, capaz de evacuar a tensão.”; c) Há um “Recalcamento” dessa tensão.

Para Nasio (1995, p. 22), “[...] o recalcamento é um espessamento de energia, uma capa de energia que impede a passagem dos conteúdos inconscientes para o pré-consciente.” Entretanto, essa “censura” pode não acontecer por completo, o que acarreta, segundo Freud (2011), em “atos falhos”, ou seja, em revelar algo que o consciente tentou barrar, mas que o inconsciente não respeitou:

Esses atos podem ser condutas corriqueiras, como por exemplo, os atos falhos, os esquecimentos, os sonhos, ou mesmo o aparecimento repentino desta ou daquela ideia, ou a invenção imprevista de um poema ou de um conceito abstrato, ou ainda certas manifestações patológicas que fazem sofrer, como os sintomas neuróticos ou psicóticos. (NASIO, 1995, p. 26).

Clarice Lispector (1998), em *Água viva*, apresenta um *eu* feminino que escreve para um *tu* masculino e acredita, através da narrativa pronominal, na possibilidade de desvelar pelo ribombo da palavra (escrita ou falada), ou seja, pela linguagem, sentimentos que se enunciam tal qual o ato falho freudiano e compara-o a uma isca que nos pega. E assim enuncia:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Tendo isso em vista, compreendemos que o recalçamento sempre apresentará sintomas do seu real prazer e nunca se camuflará por completo. De acordo com Bachelard (1988, p. 55), “[...] o inconsciente murmura ininterruptamente, e é escutando esse murmurar que logramos aprender-lhe a verdade”.

Quando Lacan reescreve Freud, ele cria uma nova metáfora para o complexo de Édipo: o estádio do espelho. Nele consiste o fato de a criança, ao completar aproximadamente seis a oito meses, se reconhecer no espelho e, com isso, gerar um movimento duplo. Primeiramente essa criança terá consciência do seu real corpo; em seguida ela vai se ver fora de si, em outras palavras, se reconhecer fora de si, o que acarretará numa ação conflituosa de querer saber quem realmente é, pormenorizando, ela questionará “se eu estou lá, quem está aqui?” gerando, portanto, uma espécie de vazio.

Esse estádio de espelho, também pode ser sistematizado em três fases. Dor (1989, p. 79-80) nos diz que, “[...] inicialmente, tudo se passa como se a criança percebesse a imagem de seu corpo como de um ser real de quem ela procura se aproximar ou aprender.” Em um segundo momento ela é “[...] levada a descobrir que o outro do espelho, não é um outro real, mas uma imagem.” Por fim, “[...] adquire a convicção de que não é nada mais que uma imagem [...] reconhecendo-se através dessa imagem, a criança recupera assim a dispersão do corpo esfacelado numa tonalidade unificada, que é a

representação do próprio corpo.” Em outras palavras, esse estado, funciona como uma metamorfose de autoconhecimento e aceitação na formação do ser.

Se pensarmos nos conto de fadas de um modo geral, perceberemos que nem sempre são estruturados da forma perfeita e convencional com a qual crescemos acreditando. Em sua grande maioria, há aspectos da conduta humana turva, principalmente no que concerne ao peso do convívio familiar e a hostilidade de algumas personagens. O da *Branca de Neve*, por exemplo, nos faz lembrar sua madrasta que vivia com a constante insegurança de sua beleza e, por isso, precisava de um espelho para se reconhecer bela diariamente.

A verdade é que a beleza só existe para um olhar, sem esse reconhecimento ela não faz sentido, por isso o espelho é o complemento necessário da imagem. O olhar no espelho traz sempre uma pergunta e uma resposta. Cada um o contempla tentando se ver “de fora”, buscando decifrar o impacto de sua imagem nos olhos dos outros, interrogando como somos vistos. (CORSO; CORSO, 2006, p. 80).

Segundo Lacan (1998, p. 100), “[...] a função do estádio do espelho revela-se para nós, por conseguinte, como um caso particular da função do imago, que é estabelecer uma relação do organismo com sua realidade – ou, como se costuma dizer, do Innenwelt com o Umwelt³.”

Esta identificação imagética da criança consigo mesma acarretará na promoção da estrutura do Eu, pois, “[...] terminando essa vivência psíquica singular que Lacan designa como fantasma do corpo esfacelado.” (DOR, 1989, p. 78-79). Isto porque o autor assegura que antes desse estágio, a criança não experimenta do ato de conhecer seu corpo por completo e unificado, senão como algo esfacelado, permitindo-se ter vestígios dele através de alguns sonhos. Por este entendimento, cabe-nos, uma vez mais, mencionar que no romance *Água viva*, o narrador nos diz que “[...] antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago. Depois de certo tempo cada um é responsável pela cara que tem [...] É um rosto nu” (LISPECTOR, 1998, p. 35-36).

³ Mundo interior com o Mundo exterior, tradução nossa.

O que nos faz dialogar diretamente com Foucault (2009, p. 414), retomando então sua conferência anteriormente exposta, para considerar o que ele diz em respeito às utopias como “posicionamentos sem lugar real”, ou seja, as utopias nos são apresentadas nesse contexto como espaços fora da realidade, onde as coisas acontecem num plano paralelo condescendente à imaginação do seu criador. Elas nascem, portanto, de um desejo que não se efetiva no mundo real, mas que ganha espaço no mundo imaginário. Vejamos como ele explica a utopia através da metáfora do espelho:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra, que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente. (FOUCAULT, 2009, p. 415)

Para Foucault (2009, p. 415), o espaço que se tem dentro do espelho é irreal, portanto utópico. Contudo, pode ser considerado uma heterotopia “[...] no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, absolutamente real”. Por isso, organização social, ou a posição dos indivíduos, consiste diretamente na dinâmica do espaço, o que se revela pertinente, à medida que se pode entender sua formação.

A princípio todo tratado teórico que a psicanálise nos ofereceu até aqui está relacionado ao prazer. Se o Id deseja, o Super-eu negocia esse desejo. Segundo Nasio,

Instaura-se, pois, um conflito entre esses dois grupos: um que quer de imediato o prazer e a descarga total – o prazer é soberano, nesse caso -, e outro que se opõe a essa loucura, lembra as exigências da realidade e incita à moderação – nele, a realidade é soberana. (NASIO, 1995, p. 19-20).

Desde que este prazer seja moderado, será liberado pelo crivo das pulsões. Para uma maior explicitação do que estamos propondo, apresentamos abaixo a representação didática do “Esquema do arco reflexo aplicado ao funcionamento do psiquismo” proposto por Nasio (1995, p. 20); o referido esquema esclarece os níveis de liberação e retenção do prazer:

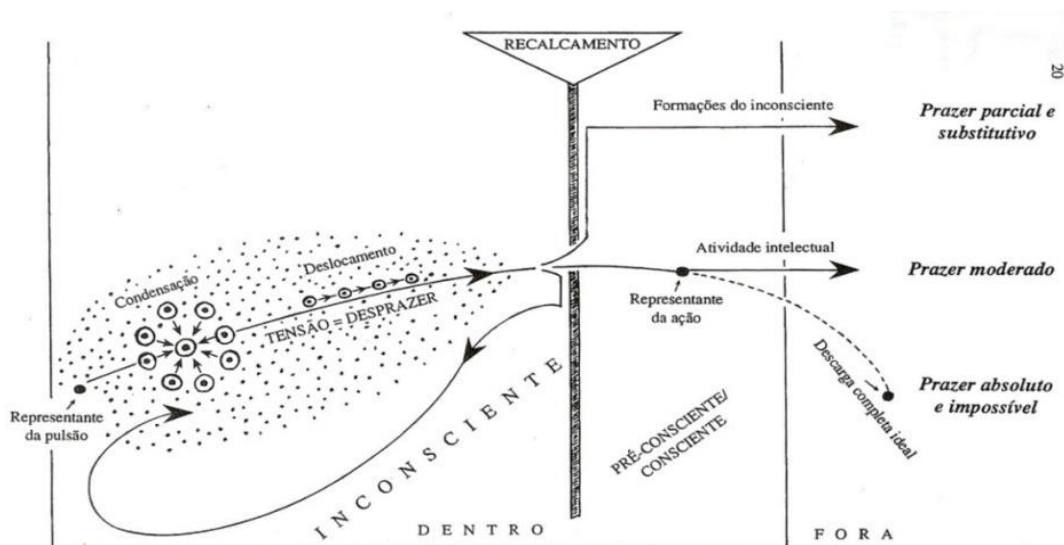


Figura 2.

Esquema do arco reflexo aplicado ao funcionamento do psiquismo

Reprodução: NASIO (1995, p. 20).

Nasio (1995, p. 44) diz que o Eu a que gerencia o Id e o Super-eu é também chamado de objeto da pulsão e atenta a clivagem freudiana entre “pulsões de vida” e “pulsões de morte”, uma vez que, “[...] as pulsões de vida tendem a investir tudo libidinalmente e a manter a coesão das partes da substância viva”, já “[...] as pulsões de morte representam a tendência do ser vivo a encontrar a calma da morte, do repouso e do silêncio.” Em outras palavras, as pulsões de vida concentram energia, é a parte retida pela barreira do recalçamento, antes do Super-eu, e as pulsões de morte são as energias liberadas para fora que provocam o pronto relaxamento, obedecendo ao Id.

À parte sua diferença, tanto a pulsão de vida quanto a pulsão de morte visam a restabelecer um estado anterior no tempo. Seja a pulsão de vida, que procura aumentar a tensão, seja a pulsão de morte que aspira a calma e ao retorno a zero, ambas tendem a reproduzir e a repetir uma situação passada, quer tenha sido agradável ou desagradável, prazerosa ou desprazerosa, com ou sem tensão. (NASIO, 1995, p. 45).

Este é, a princípio, um conceito de fácil entendimento. Entretanto, Freud (2010, p. 172), em *Além do princípio do prazer*, enuncia que o sujeito não controla seu objeto de prazer. E revela, através da metáfora do “fort” e

“da”, um novo olhar sobre a neurose traumática, propondo “[...] estudar o modo como trabalha o aparelho psíquico numa de suas primeiras ocupações normais. Refiro-me às brincadeiras de criança.” (FREUD, 2010, p. 170).

Freud (2010, p. 171), então, ocupa-se da observação de um joguinho desenvolvido por um garoto para mostrar como lidar com o trauma e nos conta que não se tratava de um garoto intelectualmente precoce, com dezoito meses falava apenas algumas palavras e sons que a partir da convivência era possível decifrar/traduzir. O garoto tinha ainda o hábito de jogar pequenos objetos atados por um barbante, quando em seu poder, para longe de si e,

Ao fazer isso ele proferia, com expressão de interesse e satisfação, um forte e prolongado *o---o---o---o*, que, no julgamento da mãe, no deste observador, não era uma interjeição e significativa “*fort*” [“foi embora”]. Afinal percebi que era um jogo e que o menino apenas usava todos os brinquedos para jogar “ir embora”. [...] Ele tinha um carretel de madeira, em que estava enrolado um cordão. Nunca lhe ocorria, por exemplo, puxá-lo atrás de si pelo chão, brincar de carro com ele; em vez disso, com habilidade lançava o carretel, seguro pelo cordão, para dentro do berço, através de seu cortinado, de modo que ele desaparecia, nisso falando o significativo *o---o---o---o*, e depois puxava novamente para fora do berço, saudando o aparecimento dele com um alegre “*da*” [“está aqui”] (FREUD, 2010, p. 172).

Esta observação que Freud fez com o garoto de dezoito meses consiste em um joguinho, por ele desenvolvido, de manifestar e/ou liberar o prazer e desprazer de estar em posse ou não do seu objeto de desejo. Ao jogar o carretel, seu objeto, ele libera prazer, entretanto, a ausência do objeto o incomoda, de modo que ele precisa ressarcir-lo. Este joguinho, aparentemente simples, faz-se ler através de uma ambiguidade: toda vez que o garoto tem o objeto em mãos, ele sente prazer, contudo, este é um prazer, segundo Freud (2010, p. 173), não completo, porque ele teme perdê-lo novamente, ele sabe que jogando o carretel se afastará mais uma vez do seu objeto e, por outro lado, estando longe do seu objeto ele não sofrerá a dor de separar-se dele, sustentando esta interpretação pela lógica racional de não poder perder aquilo que não se tem.

Esta metáfora pode ser transferida, à guisa de interpretação, para a ausência da mãe do garoto, estando ela fora de casa por algumas horas, ao retornar, recebeu do garoto o seu *o---o---o---o*, quando revelou também,

durante o período em que esteve sozinho, um modo de “[...] fazer desaparecer a si próprio.” (FREUD, 2010, p. 172).

A interpretação do jogo foi simples, então. Ele estava relacionado á grande conquista cultural do menino, à renúncia instintual (renúncia à satisfação instintual) por ele realizada, ao permitir a ausência da mãe sem protestar. Compensava a si mesmo, digamos, ao encenar o desaparecimento e a reaparição com os objetos que estavam ao seu alcance. (FREUD, 2010, p. 173).

Segundo o próprio Freud (2010, p. 174) esta não é uma interpretação de um caso isolado, podendo estar à mercê de um juízo falho, mas com a continuidade e repetição deste jogo de prazer e desprazer o referido garoto, que encontra-se em fase de reconhecimento de si mesmo, tornava-se “ativo” no jogo, exatamente como o Eu gerencia o Id e o Super-eu. Conta-nos, também, que esta mesma criança, ainda em observação, com um ano e meio de idade, costumava lançar objetos ao chão dizendo-lhe: “Vá para a gue(rr)a!”, pois “[...] haviam-lhe dito que seu pai estava na guerra e ele não sentia falta do pai, dando claros indícios de que não queria ser perturbado na posse exclusiva da mãe”, de modo que “[...] as crianças repetem, brincando, o que lhes produziu uma forte impressão na vida, que nisso reagem e diminuem a intensidade da impressão e tornam-se, por assim dizer, donos da situação”. (FREUD, 2010, p. 174).

Ainda sob a égide freudiana, nos vem a calhar entender a figura do pai na formação do indivíduo após os cinco anos. Considerando os apontamos freudianos, Nasio (1995, p. 43) nos diz que “[...] primeiro, nota-se que, nessa fase, o objeto fantasiado da pulsão não se apoia, como antes, numa parte do corpo.”, “[...] assim, a mãe é percebida pelo menino da fase fálica através da fantasia de uma mãe desejante.” e, “[...] o menino perde seu objeto-mãe para se submeter à lei universal da proibição do incesto. Lei que o pai lhe ordena respeitar, sob pena de privá-lo de seu pênis”. Essa negociação gera no menino a escolha em salvar a si próprio, transparecendo seu amor narcísico ante o objeto de pulsão. Desta maneira Freud traz a sexualidade para a infância, a fim de resgatar através da formação do sujeito o comportamento prático na fase adulta.

Ernest Theodor Amadeus Hoffmann ao escrever *Der Sandmann*, em 1817, revela a história de um garoto que equaciona os traumas da infância na vida adulta, chegando à loucura. “*O homem de areia*” (tradução brasileira) nos mostra que o medo que Natanael adquire na infância de ter seus olhos arrancados, cresce junto com ele como uma forma de castração edipiana, de forma a reiterar as repressões infantis, revivendo tudo em outro ambiente e o faz negociar claramente entre o seu Eu e o Id, entre a coragem e o medo de enfrentar o temido monstro:

Com a curiosidade, aumentou também a minha coragem de travar conhecimento com o Homem de Areia, fosse lá como fosse. Muitas vezes quando mamãe se recolhia, eu me esgueirava rapidamente pelo corredor, mas não conseguia vê-lo, pois sempre chegava quando ele já havia entrado e fechado a porta. Por fim, movido por um impulso irresistível, decidi esconder-me no próprio escritório e aguardar sua chegada. (HOFFMANN, 2004, p. 52).

Segundo as diretrizes desse pensamento, Bachelard (1988, p. 112) nos diz que “[...] toda infância é fabulosa, naturalmente fabulosa.” Esta tese resgata o valor dos contos de fada expresso por Coelho (2008). Segundo a autora, não se pode negar a condescendência do mundo fantástico na literatura contemporânea, tal reconhecimento faz do gênero um elemento muito importante para a educação e formação das crianças e adolescentes. Por isso, a psicanálise torna-se perfeitamente cabível e necessária à função esclarecedora dessas narrativas, uma vez que “[...] a psicanálise foi criada para capacitar o homem a aceitar sua natureza problemática da vida sem ser derrotado por ela, ou levado ao escapismo” (BETTELHEIM, 2007, p. 15). Segundo Corso e Corso (2006, p. 174):

Isso funciona porque saber sobre o que nos aflige alivia o sofrimento. Por exemplo, uma dor física se torna bem menos assustadora depois que um médico explica porque está doendo, e, sendo então menos enigmática, fica mais fácil de suportá-la. Tornar a situação psíquica da criança compreensível, mesmo que aproximadamente, ou pelo menos circunscrevê-la, seria como explicar uma dor.

Sendo assim, não há como negar que o trabalho com essa categoria de literatura está para além de sua criação devaneadora expressa por

Bachelard (1988). Uma vez criado, esse tipo de texto interfere na projeção e nos desejos do leitor, sobretudo no público-alvo, nesse caso o infanto-juvenil, que, por consequência, não somente diverte, mas esclarece em níveis de símile a própria existência. Assim, Bettelheim (2007) nos diz que a “verdade” dos contos de fada é a verdade da nossa imaginação, não da casualidade normal, devendo a isto a liberdade de transmutar o real e o imaginário. Por isso,

Alguns pais temem que seus filhos possam ser arrebatados por suas fantasias; que, expostos aos contos de fada, passam a acreditar em magia, e deixa de fazê-lo quando cresce (com exceção daqueles que a realidade desapontou tanto que se tornaram incapazes de confiar em suas recompensas). (BETTELHEIM, 2007, p. 169).

Considerando tais pressupostos, podemos compreender a dimensão que o espaço mágico assume nas produções literárias infanto-juvenis. Suas descrições nos fazem divagar por fantasias que escapam à restrição dos espaços reais e convencionais. Muitos pais, conforme citado, tendem a acreditar que os contos de fada podem interferir no comportamento dos filhos em relação a si, chegando até a compará-los a personagens bruxos e maus ante um olhar punitivo, não compreendendo a real funcionalidade do universo fantástico. Contudo, Corso e Corso (2006, p. 162) advogam na defesa do autor, quando consideram que a preocupação dos pais em “desautorizar” os filhos a terem contato com esse tipo de literatura chega a “paralisar” as famílias, comprometendo o enriquecimento cultural das crianças. Pois,

Apesar de o livro de Bettelheim, em alguns pontos, engessar os pais, especialmente numa excessiva valorização do conto de fada tradicional – por considerá-lo a única forma de literatura recomendável às crianças -, ele é muito mais efetivo na recomendação do seu uso pelas crianças do que em paralisar seus pais. O saldo é positivo para todos: pais, crianças e especialmente para os contos de fada. (CORSO; CORSO, 2006, p. 162).

Assim não fosse, estaríamos, portanto, fadados a negatizar os contos de fada durante o processo de formação do ser. Se assim pensássemos, refletiríamos pequeno, de forma limitada, chegando, inclusive, a negligenciar a

eficácia das teorias psicanalíticas e o papel, já compreendido como importante, desse gênero para o público infanto-juvenil, em especial.

Esses pais têm esperança de que, se o filho for impedido de saber a respeito de tais personagens, não os verá sob essa imagem. Numa reversão completa na qual permanecem em grande parte inconscientes, esses pais se enganam a acreditar que, são vistos dessa forma pela criança, isso se deve às histórias que ela ouviu, enquanto que, na realidade, o oposto é que é o verdadeiro: a criança gosta dos contos de fada não porque as imagens que se encontram neles estejam conforme ao que passa em seu íntimo, mas porque – apesar de todos os pensamentos raivosos e angustiados em sua mente aos quais o conto de fadas dá forma e conteúdo específicos – essas histórias têm sempre um resultado feliz que a criança pode imaginar por conta própria. (BETTELHEIM, 2007, p. 175).

Podemos ainda, diante dos fatos mencionados, “justificar” a presença dos espaços mágicos. Uma vez que o sujeito em seu espaço real, não-mágico, vive atormentado por sentimentos de finitude, entre outros traumas, o fantástico lhe permite ir além dos muros da realidade e esse desejo desperta no leitor uma espécie de realismo mágico:

Uma das eloquentes provas da estreita ligação existente entre o *mundo da fantasia*, criado pelas narrativas maravilhosas, e o *mundo real*, em que a nossa vida sempre se cumpre, é o grande número de pesquisas e estudos das mais diferentes áreas do saber, que desde o século XVIII até este limiar do século XXI, têm se voltado para o imenso acervo formado pelos contos de fada, mitos, fábulas, lendas, sagas, contos maravilhosos e tantos outros. (COELHO, 2008, p. 105).

Por isso podemos dizer que os espaços mágicos e não-mágicos estão imbricados na sociedade urgindo um novo sentido para a nossa caótica e emergencial existência. Certamente por isso Freud e os estudos da psicanálise se ocupam em desvelar, através das muitas histórias fantásticas que conhecemos, um novo e mais profundo significado para nossas vidas.

Por fim, faz-se saber que o estudo crítico e analítico que a psicanálise realiza do homem em meio a este espaço fantástico é inexoravelmente metafórico. Afinal, não há na vida real, fadas, gnomos e bruxos que a torne mais leve ou mais prática; esta é, apenas, uma das funções da literatura, que através dos anos e da sua liberdade coesa vem confluindo em nossa inteligência os espaços mágicos e não-mágicos.

3 HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL: AVERIGUANDO MUNDOS FRONTEIRIÇOS

Neste capítulo, em que apresentaremos as análises da obra *Harry Potter e a pedra filosofal*, nosso objetivo concentra-se em mostrar como os espaços mágicos e não-mágicos se constroem na obra da escritora inglesa J. K. Rowling, uma vez que há, por parte do livro em questão, assim como em toda heptologia, a notável simetria entre esses dois mundos paralelos.

Lançado em 1997, publicado no Brasil em 1999, *Harry Potter e a pedra filosofal* é o primeiro livro da autora até então desconhecida, mas que, a partir daí, consolidou-se no mundo editorial. Os sete volumes da saga que despertaram no ocidente o interesse do público, especialmente o infanto-juvenil, e tornaram a autora uma espécie de celebridade instantânea para, sem demora, baterem recordes de vendas.

A história de Harry Potter nos conta a vida de um garoto órfão que, ao completar 11 anos de idade, descobre que em suas veias corre sangue bruxo e com essa revelação as primeiras manifestações de magia em sua pequena infância começam a fazer sentido. Seus pais haviam sido assassinados pelo bruxo mais temível do mundo mágico, mas ele cresceu acreditando na versão de um acidente de carro; vivia sob a custódia dos tios, em Londres, sem receber deles qualquer afeto até que, ao ingressar na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, sua vida ganha um novo rumo. Lá, onde sua fama o antecedia, todos já o conheciam de nome pela proeza de ter sobrevivido ao ataque do temível Lord Voldemort (aquele que matou seus pais) quando ainda era um bebê. Desta tentativa de homicídio, restou-lhe somente uma cicatriz em forma de raio, na testa, e algumas conexões com o bruxo assassino que se descortinarão ao longo da saga.

Hogwarts representa para Harry Potter o lar que nunca teve e é, portanto, o espaço que o acolherá dos 11 aos 17 anos, durante os períodos que correspondem ao ano letivo escolar. Lá, ele vai gradativamente descobrindo seu passado, sua verdadeira origem e aperfeiçoando seus poderes excepcionalmente prodigiosos. Hogwarts, diferente de uma escola

convencional, é um imenso castelo organizado politicamente de acordo com um regimento interno e, é claro, por ser uma instituição política, é de quando em quando aliada à corrupção. Do primeiro ao último ano de sua estadia na escola, Harry estabelece uma cordial amizade com Ronny Weasley e Hermione Granger.

A cada volume da saga, a atmosfera pesada de duelo com as trevas ganha mais intensidade e, nesse ritmo de aventuras, segue o bruxinho órfão adentrando na conflituosa adolescência e na incansável e determinada luta contra o mal que se prolifera de tal modo a comprometer a existência não só do herói, mas de todos que existem em seu entorno.

Nesse primeiro volume em que propomos a análise deste capítulo, Harry Potter está apenas iniciando sua vida escolar. Ao deixar o espaço real de convivência familiar, ele descobre um mundo que jamais imaginou que existisse: o mundo da magia. É nesse universo que ele descobre a verdade sobre a morte de seus pais, inicia os estudos que pouco a pouco lapidarão seus poderes mágicos, aprende a jogar quadribol, mas, sobretudo, vive perigosas aventuras. Certamente, a de maior destaque, e que dá nome ao livro, é sua busca pelo maior feito de alquimia – *a pedra filosofal*⁴, que ele e seus amigos acreditam está sob a mira de um roubo. Os jovens estudantes partem em uma tentativa frustrada de avisar aos professores da escola e passam a ser, eles mesmos, os detetives dessa empreitada.

Aliás, o fascínio de Harry Potter pelo objeto, nasce antes mesmo de saber que se tratava da pedra filosofal, pois ao perceber um pequeno embrulho que viu Hagrid retirar do Gringotes – banco de segurança dos bruxos, quando foram juntos, pela primeira vez, fazer a retirada da herança que seus pais haviam lhe deixado. Em um primeiro momento, ele não pôde saber do que se tratava, mas seu intenso desejo, movido pela curiosidade de saber o que havia no embrulho, lhe dizia que:

Devia haver alguma coisa realmente extraordinária nesse cofre de segurança máxima, Harry tinha certeza, e se curvou para frente

⁴ “[...] substância lendária com poderes fantásticos. A pedra pode transformar qualquer metal em ouro puro. Produz também o Elixir da Vida, que torna quem o bebe imortal.” (ROWLING, 2000, p. 190).

pressuroso, esperando ver no mínimo joias fabulosas – mas no primeiro momento achou que estivesse vazio. Depois notou um embrulhinho encardido no chão. Hagrid apanhou-o e guardou muito bem no casaco. Harry tinha muita vontade de saber o que era, mas sentia que era melhor não perguntar. (ROWLING, 2000, p. 69).

Mais tarde ele fica sabendo que se tratava da pedra filosofal que havia sido retirada de Gringotes a mando de Dumbledore para melhor guardá-la em Hogwarts. Ao passar dos dias Harry e seus amigos, nas andanças pelo castelo, descobrem uma sala onde há um alçapão guardado por um cão de três cabeças, acreditando que a figura mitológica está guardando a pedra, que por sua vez deverá ser apanhada pelo professor de poções, Severo Snape – figura que Harry antipatizou no primeiro instante que o viu. Como não conseguiram crédito dos adultos a quem recorreram sinalizando o perigo, eles mergulham nas aventuras que conduzirão o herói entre desafios, perigos e provações; tendo sua culminância quando o temível Lord Voldemort possuindo Quirrell, articula o roubo da pedra eminentemente necessária à sua reconstituição e chega a câmara antes que o herói sequer pudesse imaginar. No caminho que os conduz até a pedra, há uma série de desafios que precisam ser vencidos, o lord das trevas passa por todos eles, é claro. Exceto por um, o desafio do espelho, que de algum modo o reduz drasticamente. O espelho não lhe refletia a verdade sobre a pedra, sendo, portanto, através desse desafio que melhor se exemplifica a benevolência do herói.

Harry sentiu como se o visgo do diabo o tivesse pregado no chão. Não conseguiu mover nenhum músculo. Petrificado, viu Quirrell erguer os braços e começar a desenrolar o turbante. O que estava acontecendo? O turbante caiu. A cabeça de Quirrell parecia estranhamente pequena sem ele. Então ele virou de costas sem sair do lugar. Harry poderia ter gritado, mas não conseguiu produzir nem um som. Onde devia estar a parte de trás da cabeça de Quirrell, havia um rosto, o rosto mais horrível que Harry já vira. Em branco-giz com intensos olhos vermelhos e fendas no lugar das narinas, como uma cobra. (ROWLING, 2000, p. 250).

Esta passagem mostra o primeiro encontro consciente que Harry teve com seu oponente. Destituído de um corpo físico, Voldemort precisava da pedra filosofal para viver plenamente e, para isso, manipulou um dos professores da escola, o professor de defesa contra as artes das trevas, o frágil

Quirrell, adentrando no espaço do castelo para conseguir roubar a pedra. Nesse momento, se estabelece o clímax do romance. Em uma ligeira tentativa de angariar o jovem bruxo para seu lado, o lado do mal, Lord Voldemort lhe propõe que salve sua vida unindo-se a ele, “[...] ou vai ter o mesmo fim dos seus pais... Eles morreram suplicando piedade.” (ROWLING, 2000, p. 250).

Após se negar intensamente, Harry torna-se alvo fácil do bruxo mau, que aciona comandos em Quirrell para destruí-lo. Contudo, não se dá conta que, tendo seu corpo acoplado a Voldemort em uma espécie de simbiose, Quirrell não poderia ser tocado pelo garoto. Assim, ao erguer a mão para lhe jogar um feitiço, Harry, na desesperada tentativa de luta, agarra a face do professor. Nesse momento, Quirrell se dá conta que há algo além dos feitiços na luta entre eles:

Quirrell saiu de cima dele, seu rosto se encheu de bolhas também, e então Harry entendeu: Quirrell não podia tocar sua pele, sem sofrer dores terríveis – sua única chance era dominar Quirrell, causar-lhe dor suficiente para impedi-lo de lançar feitiços. Harry ficou de pé em um salto, agarrou Quirrell pelo braço e segurou-o com toda força que pôde. (ROWLING, 2000, p. 251-252).

Após o embate, o herói, ainda inconsciente que havia derrotado o vilão, acorda do transe já na enfermaria e terá seu arquivo de memória restituído por Alvo Dumbledore, que lhe diz ter chegado a tempo antes que Quirrell tomasse a pedra que estava em seu bolso. Assim, o diretor rouba, de algum modo, o mérito heróico para si, muito embora console no jovem bruxo as tibiezas de um suposto fracasso, dizendo-lhe que não teria conseguido sem sua ajuda. Mesmo assim, sua heroicidade torna-se palpável ao que Bakhtin (2011) classifica por cronotopo de provação, pois mesmo tendo recebido ajuda de Dumbledore, Harry provou ser nobre e conseguiu passar por todos os desafios. De nenhuma outra maneira a pedra filosofal teria ido parar em seu bolso, pois, “[...] só uma pessoa que quisesse *encontrar* a Pedra, encontrar sem usá-la, poderia obtê-la; de outra forma, a pessoa só iria se ver produzindo ouro e bebendo o elixir da vida.” (ROWLING, 2000, p. 256), caracterizando assim a personalidade altruísta do verdadeiro herói.

3.1 Os espaços mágicos e não-mágicos em *Harry Potter e a pedra filosofal*

A obra *Harry Potter e a pedra filosofal*, não diferentemente das narrativas de cunho fantástico, desenrola-se entre a confluência de dois espaços: um mágico e um não-mágico. Isso nos é apresentado logo de início, quando Hagrid em um primeiro diálogo com Harry Potter se refere ao mundo mágico como “[...] seu mundo. Meu mundo. O mundo dos seus pais.” (ROWLING, 2000, p. 48). Contudo, para adentrar mais profundamente nesses universos é preciso compreender a noção do real⁵ e, por conseguinte, do irreal. Este espaço “imaginário”⁶, ou irreal, longe de estar associado a uma irrealidade literal, geralmente apresenta-se dentro de uma lógica verossímil que o torna passível de aceitação.

O princípio de localização espacial, visto no capítulo anterior (cf. DAMATTA, 1997, p. 29), pode-se aplicar a Londres – espaço real da narrativa *Harry Potter e a pedra filosofal*, pois, à mercê dessa delimitação, parece-nos, em um primeiro olhar, que o estudo do espaço enquanto elemento da narrativa está somente associado aos aspectos geográficos que o concebem. Em virtude dessa possível leitura, fez-se necessário esclarecer que o espaço não pode mais ser compreendido como esta ideia restrita, pois sua funcionalidade está além do lugar onde se passa a trama, de modo que seu conceito desdobra-se, em consonância com os demais elementos na narrativa.

Podemos então compreender Londres, mais precisamente a casa dos Dursley, a rua dos Alfeneiros e a estação de trem como os espaços não-mágicos na obra, aqueles cuja importância revela-se por representar a dicotomia dos espaços mágicos, que em suma compreende o castelo de Hogwarts. Em cada um deles, há uma própria organização social e política que de algum modo se revelará nas ações das personagens.

Se, então, o espaço pode interferir na ação/comportamento da personagem, podemos associar esses dois elementos a uma relação de causa

⁵ Real e imaginário aqui são termos utilizados em seu sentido convencional, não buscando correspondência aos termos lacanianos.

⁶ Diferente do imaginário laciano.

e efeito. Em *Harry Potter e a pedra filosofal*, por exemplo, um garoto de 11 anos de idade nos é apresentado como órfão de pai e mãe, vivendo sob a tutela dos tios que lhes demonstram nenhum afeto e o próprio espaço coaduna com esse feito, pois quando Dumbledore deixou Harry ainda bebê na porta dos tios, tinha em mente que sendo ele “[...] famoso antes mesmo de andar e falar” (ROWLING, 2000, p. 17), a criação em uma habitação bruxa pudesse incentivar algum tipo de vaidade, que jamais se desenvolveu, nem ao menos se revelou na companhia dos Dursley. Nessas condições, nesse espaço, é que a progressão do herói se constrói, uma vez que:

Boa parte dos heróis modernos é órfã, isso responde aos nossos ideais. Queremos ser órfãos, não de pais, mas de referências. O homem moderno acredita que pode fazer-se por si mesmo, que o berço pouco importa. Quanto a educação, a mais importante seria a autoeducação, a construção da identidade com as próprias mãos. (CORSO; CORSO, 2007, p. 259).

Se considerarmos que este garoto – o herói – tem, de fato, sua existência subjugada aos tios, concluiremos que seu comportamento se revela como produto do meio, ou seja, como causa de uma semi-vida acoplada a um espaço de restrições sociais e afetivas – a casa dos tios. Ou seja, ele não é feliz. Especialmente considerando que, em oposição, seu primo, filho legítimo dos Dursley, é agraciado com uma vida farta de amor, carinho e até mesmo um excesso de riqueza material, pois neste espaço – espaço não-mágico –, o herói, por apresentar-se na condição de bruxo, embora não saiba disso ainda, não é bem querido. Vejamos como a descrição do espaço não-mágico está entrelaçada com essa concepção:

O sol nascia para os mesmos jardins cuidados e iluminava o número quatro de bronze à porta de entrada dos Dursley; e penetrava sorrateiro a sala de estar, que continuava quase igual ao que fora na noite em que o Sr. Dursley ouvira a funesta notícia sobre as corujas. Somente as fotografias sobre o console da lareira mostravam o tempo que já passara. Dez anos antes havia uma porção de fotografias de uma coisa que parecia uma grande bola de brincar na praia, usando diferentes chapéus coloridos – mas Duda Dursley não era mais bebê; e agora as fotografias mostravam um menino grande e louro na primeira bicicleta, no carrossel de uma feira, brincando com o computador do pai, recebendo um beijo e um abraço da mãe.

A sala não continha nenhuma indicação de que havia outro menino na casa. (ROWLING, 2000, p. 21).

Percebemos, então, como o espaço reflete sobre a personagem. Essa correspondência entre eles pode, muitas vezes, se revelar através do próprio espaço, que em tese nenhuma ação realiza, bem mais que a própria personagem, de modo a nos falar, significar mais que as ações em si. Vejamos uma comparação do espaço posterior de Harry, a escola:

Às três e meia daquela tarde, Harry, Rony e outros garotos da Grifinória desceram correndo as escadas que levavam para fora do castelo para a primeira aula de voo. Era um dia claro, com uma brisa fresca e a grama ondebava pelas encostas sob seus pés ao caminharem em direção a um gramado plano que havia do lado oposto da floresta proibida, cujas árvores balançavam sinistramente a distância. (ROWLING, 2000, p. 128).

Notamos, aqui, que a descrição do espaço torna-se bem mais relevante que a própria ação das personagens (descer as escadas correndo), isso porque, segundo Lins (1976, p. 99), a função caracterizadora do espaço está por vezes limitada a influência que exerce, de modo que articulam bem mais o sentido da cena. Por isso, o espaço pode ser considerado o elemento que melhor nos ajuda a construir e/ou compreender imagens, auxiliando-nos dessa maneira a melhor entender o texto. Assim, outro exemplo dessa dinâmica pode ser observado no seguinte fragmento:

Uma brisa arrepiou as cercas bem cuidadas da rua dos Alfeneiros, silenciosas e quietas sob o negror do céu, o último lugar do mundo em que alguém esperaria que acontecessem coisas espantosas. Harry Potter virou-se dentro dos cobertores sem acordar. Sua mãozinha agarrou a carta ao lado mas ele continuou a dormir, sem saber que era especial, sem saber que era famoso, sem saber que iria acordar dentro de poucas horas com o grito da Sra. Dursley ao abrir a porta da frente para pôr as garrafas de leite do lado de fora, nem que passaria as próximas semanas levando beliscões do primo Duda... ele não podia saber que, neste mesmo instante, havia pessoas se reunindo em segredo em todo o país que erguiam os copos e diziam com vozes abafadas: - A Harry Potter: o menino que sobreviveu. (ROWLING, 2000, p. 20).

Se considerarmos que essa articulação de sentidos inferida no texto literário dá-se sobretudo nos espaços concretos, ainda que a narrativa seja

fantástica, conforme o exposto por Adorno (2003, p. 55), quando este defendia que até mesmo nos romances considerados fantásticos há uma sugestiva comunhão com o real. Isso pode ser entendido como um processo de assimilação daquilo que nos é palpável e crível sendo internalizado pelo ficcional.

A atmosfera que o narrador da passagem transcrita apresenta em um instante crucial ao enredo acontece por meio de onisciência seletiva (cf. FRIEDMAN, 2002, p. 178), pois as sensações que nos são reveladas estão intimamente ligadas a uma personagem específica, no caso, o herói. Além disso, se faz pertinente deixar claro a necessidade do enredo acontecer, nesse momento, no espaço não-mágico, o que reafirma a tese de Adorno, pois, embora estejamos tratando de uma literatura de cunho fantástico, o realismo se presentifica em boa parte da trama para evidenciar a correlação estabelecida entre esses mundos. Embora haja, por parte do gênero, a relevância de um espaço, pois assim como Hogwarts se sobrepõe aos demais espaços mágicos da obra, a casa dos Dursley, evocada como lar, se estabelece como arauto dos espaços não-mágicos na narrativa, sendo ela representada bem mais que um simples lugar; afinal, é nela que o herói é deixado ante sua condição de orfandade e permanece até os 11 anos quando, somente então, lhe é apresentado outro espaço, o mágico. É nela, também, que o herói passa suas férias de fim de ano letivo, voltando, de certa forma, a sua vida “normal”, ao espaço considerado real, o que já não lhe atrai tanto quanto o mágico. É na casa dos Dursley, portanto, que se narra maior parte dos fatos ocorridos no mundo não-mágico.

A casa, por se tratar de um espaço privado, denota intimidade. Para Bachelard (2008, p. 36) “[...] a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Incessantemente reimaginamos a sua realidade: distinguir todas essas imagens, seria revelar a alma da casa, seria desenvolver uma verdadeira psicologia da casa.” Assim, a casa revela muito da alma da personagem:

Em todo caso, se a casa distingue esse espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que define a nossa

ideia de “amor”, “carinho” e “calor humano”, a rua é um espaço definido precisamente ao inverso. Terra que pertence ao “governo” ou ao “povo” e que está sempre repleta de fluidez e movimento. (DAMATTA, 2007, p. 52-53).

Nesse contexto, Roberto DaMatta (1997, p. 53) nos diz que “[...] a rua é um lugar perigoso. Aliás sempre foi assim, e as descrições deste espaço como zona livre são copiosas.” Nesse sentido, a nossa análise principia pela localização do espaço não-mágico, quando ainda na primeira linha do capítulo 01 – “O menino que sobreviveu” –, o narrador enuncia a “rua dos Alfeneiros, nº 4” (ROWLING, 2000, p. 07) como lugar preciso dos fatos a serem narrados. A princípio “[...] foi na esquina da rua que ele notou o primeiro indício de que algo estranho ocorria – um gato lia um mapa.” (ROWLING, 2000, p. 08). Nesse momento, o narrador conta que o Sr. Dursley, ao deixar o espaço privado da casa e sair para trabalhar, depara-se com uma ocorrência inusitada, mas que causa-lhe estranhamento de maneira singular, despertando na personagem um sentimento não dito que permanece, por hora, unicamente com ele: a visualização de um gato lendo um mapa.

É nesse momento que a personagem se encontra em um espaço bifurcado entre a realidade e o imaginário. A identificação do estranho (não real) em um espaço real, não-mágico – a rua –, causa na personagem uma recusa na percepção, uma espécie de negação da realidade (cf. ROSSET, 2008, p. 20).

Na sequência “[...] o gato o encarou. Enquanto virava a esquina e subia a rua, espiou o gato pelo espelho retrovisor. Ele agora estava lendo a placa que dizia rua dos Alfeneiros – não, estava *olhando* a placa: gatos não podiam ler placas *nem* mapas.” (ROWLING, 2000, p. 08). Há, aqui, duas evidências que em muito reforçam o que DaMatta (2007) nos apresentou como sistema de localização espacial urbano; a primeira delas é o fato de um gato estar *lendo* um mapa, e por mapa, entendemos um caderno de localização geográfica; a outra é quando este mesmo gato está *olhando* a placa da rua dos Alfeneiros, ou seja, confirmando a localização buscada no mapa, uma vez que em espaços como Londres e Nova York é comum que as localizações sejam feitas mediante a consulta de mapas.

Em outro momento a personagem depara-se na rua com pessoas “suspeitas” e vai paulatinamente dando vazão aos sentimentos que vão sendo descortinados à mercê da angústia do Sr. Dursley em relação à existência dos Potter. Ao fim do dia, quando retorna para casa, percebe que o gato que lhe despertou estranhamento pelo comportamento atípico de um felino permanece lá: “Agora ele estava sentado no muro do jardim. [...] O gato não se mexeu. Apenas lançou-lhe um olhar severo.” (ROWLING, 2000, p. 10). Mais adiante a constatação é retomada: “[...] o gato continuava lá. Observando o começo da Rua dos Alfeneiros como se esperasse alguma coisa.” (ROWLING, 2000, p. 12). Depois de adormecerem o Sr. e a Sra. Dursley, “[...] um homem apareceu na esquina que o gato estava vigiando. Apareceu tão súbita e silenciosamente que se poderia imaginar que tivesse saído do chão.” (ROWLING, 2000, p. 13); este homem era o bruxo Alvo Dumbledore, personagem que mais tarde se tornará de fundamental importância no enredo.

Com a sua chegada, o gato assume outra posição; reconhecido e saudado pelo velho bruxo, o felino transforma-se na professora, também bruxa, Minerva McGonagall:

E virou-se para sorrir para o gato, mas este desaparecera. Ao invés dele, viu-se sorrindo para uma mulher de aspecto severo que usava óculos de lentes quadradas exatamente do formato das marcas que o gato tinha em volta dos olhos. Ela, também, usava uma capa esmeralda. Trazia os cabelos negros presos num coque apertado. E parecia decididamente irritada.

- Como soube que era eu? – perguntou

- Minha cara professora, nunca vi um gato se sentar tão duro. (ROWLING, 2000, p. 14).

Esta certamente é uma das passagens mais sugestivas em relação à confluência dos espaços que atende, também, aos requisitos teóricos mencionados da formação e comportamento das personagens em relação ao espaço. Primeiro, temos a localização clara e precisa do espaço real “Rua dos Alfeneiros, nº 04” onde, por se tratar de um espaço perigoso, (cf. DAMATTA, 2007), torna-se cenário de uma série de elementos estranhos, dentre os quais, a presença de personagens impensáveis para o espaço real fazendo imbricar o mágico e o não-mágico em um só espaço. Isso porque, segundo Foucault

(2009), as “heterotopias” assumem esse sentido plural em termos de espaço, ou seja, elas confluem com outros espaços em virtude de outras culturas, outros comportamentos, outros credos que são inexoráveis a qualquer comunidade humana.

Outro momento bastante claro desse imbricamento dos espaços mágicos e não-mágicos se dá quando seu primo Duda, dado ao cultivo de nenhum respeito pelo próximo, empurra, literalmente, Harry para o lado e debruça-se no vidro frontal que compõe o cativeiro de uma serpente em um Jardim Zoológico.

Harry sentou-se e parou de respirar: o vidro da frente do tanque da jiboia tinha sumido. A grande cobra se desenrolou depressa e escorregou pelo chão – as pessoas no alojamento dos répteis gritaram e começaram a correr pelas saídas. Quando a cobra passou rápido por ele, Harry poderia jurar que uma voz baixa e sibilante tinha dito: “Brasil, aqui vou eu... Obrigado amigo.” (ROWLING, 2000, p. 29).

Esta passagem, mais uma vez, revela a possibilidade de se estabelecer inter-relações entre os mundos mágicos e não-mágicos. Há que se observar que o espaço real em que se passa a narrativa é um lugar comum: um zoológico, entretanto a ação ocorre em virtude da magia que toma conta deste espaço. A personagem, involuntariamente, porque ainda não havia descoberto seus poderes, faz com que o vidro desapareça libertando o réptil e ainda consegue se comunicar com ele, o que torna a ação ainda mais fantástica.

Porém, vale ressaltar que, certamente, a passagem de maior destaque na obra que funciona como exemplo da chamada heterotopia (cf. FOUCAULT, 2009) é a transmutação espacial da plataforma de embarque para Hogwarts. Em um primeiro momento Harry Potter não a concebe, pois ao chegar na Estação King’s Cross, em Londres, ele, já advertido pelo tio, não encontra a plataforma 9 1/2⁷. Somente quando percebe um grupo de bruxos atravessando uma parede se dá conta que a plataforma coexiste entre os dois espaços. Negada no mundo não-mágico, ela tem abertura apenas para os bruxos.

⁷ O texto original em Inglês traz 9 ¾, mas a tradução para o português preferiu 9 ½ simplificando o conhecimento de fração para o leitor. Lembramos que, em inglês, as horas também são contadas em quartos, ao contrário do português contemporâneo.

E Harry virou o carrinho e encarou a barreira. Parecia muito sólida. Ele começou a andar em direção a ela. As pessoas a caminho das plataformas nove e dez o empurravam. Harry apressou o passo, ia bater direto no coletor de bilhetes e então ia se complicar – curvando-se para o carrinho ele desatou a correr – a barreira estava cada vez mais próxima – não podia parar – o carrinho estava descontrolado – ele estava a um passo de distância – fechou os olhos se preparando para a colisão... E ela não aconteceu... ele continuou correndo... abriu os olhos. Uma locomotiva vermelha a vapor estava parada à plataforma apinhada de gente. Um letreiro no alto informava *Expresso de Hogwarts, 11 horas*. Harry olhou para trás e viu um arco de ferro forjado no lugar onde estivera o coletor de bilhetes, e com os dizeres *Plataforma nove e meia*. Consequira. (ROWLING, 2000, p. 84).

Nesse momento, portanto, temos a clareza de como funciona a heterotopia, a maneira como um mundo tenta se imbricar no outro e, como o real, o não-mágico, reage a esta tentativa. Ao observarmos, por exemplo, o comportamento dos trouxas que circulavam na estação sem se dar conta da existência da plataforma nove e meia e a própria negação dela por seus tios “[...] não diga bobagens – respondeu tio Válter – não existe plataforma nove e meia.” (ROWLING, 2000, p. 81), Harry Potter encontra-se em um plano espacial sugestivo ao engano. Entretanto, assim como as utopias nascem dos desejos, as heterotopias existem na coexistência desses desejos, ou necessidades, em correlacionar um espaço, uma realidade à outra.

Ao considerar tal relação, é pertinente esclarecer que a existência desses espaços mágicos se dá em conformidade de uma releitura dos espaços não-mágicos, ainda que estes não o aceitem; basta observarmos como tio Válter reage ao falar dos pais de Harry Potter: “[...] e quanto aos seus pais, bem, eles eram excêntricos, não há como negar, e o mundo está melhor sem eles.” (ROWLING, 2000, p. 53); esse comentário desvela não só a negação do mágico, mas uma espécie de expurgo racial que muito se aproxima da ideologia nazista melhor afunilada pelos seguidores de Lord Voldemort e seu desejo de eliminar todo bruxo nascido trouxa.

Nesse íterim, outra leitura interessante que se faz do espaço não-mágico em Harry Potter é a denotação esdrúxula a que se atribui as personagens não bruxas, chamadas *trouxas*.

Rowling criou um neologismo para definir os não bruxos – muggle, palavra provavelmente derivada de mug, que significa simplório,

pateta, ingênuo. A tradução brasileira para “trouxa” deixa de fora um sentido possível enquanto palavra inventada, corrompida. O neologismo evoca um hábito adolescente de ter vocabulário próprio e alguns ápodos nada carinhosos para definir os mais velhos. (CORSO, 2007, p. 259).

O termo *trouxa*, ainda sob esclarecimento, assemelha-se também ao que é otário ou careta; é aqui usado especificamente para designar sujeitos do espaço não-mágico, os não bruxos, sugestionando-se abertamente que este seja um espaço, na obra, menos relevante que o mágico. Segundo Corso e Corso (2007, p. 255), “[...] por mais desagradável que seja, esse termo reflete o desprezo com o qual os bruxos encaram todos aqueles que vivem ignorantes da magia que existe ao seu redor”. Assim, a professora Minerva McGonagall ao passar pela metamorfose do gato e dialogar com o diretor de Hogwarts, na Rua dos Alfeneiros nº 04, diz temer pela preservação da identidade dos bruxos no espaço não-mágico, “[...] -la ser uma graça se, no próprio dia em que Você-Sabe-Quem parece ter finalmente ido embora, os trouxas descobrissem a nossa existência.” (ROWLING, 2000, p. 14); nessa fala a personagem enfatiza com desdém e, mais adiante, angariando para seu discurso radicalmente reacionário em favor dos bruxos, argumenta com Alvo Dumbledore que aquela família de trouxas, a única família consanguínea que o herói tem, cuja missão é adotá-lo, não está apta a fazê-lo:

- Você não quer dizer, você não pode estar se referindo às pessoas que moram aqui? – exclamou a Profa. Minerva, pulando de pé e apontando para o número quatro. – Dumbledore, você não pode. Estive observando a família o dia todo. Você não poderia encontrar duas pessoas menos parecidas conosco. E têm um filho, vi-o dando chutes na mãe até a rua, berrando porque queria balas. Harry Potter vir morar aqui! (ROWLING, 2000, p. 17).

Como podemos perceber, há, por parte da velha bruxa, uma forte resistência em deixar o menino com seus familiares, por acreditar que sendo trouxas são a espécie de gente mais diferente com quem se possa comparar um bruxo. Os Dursley parecem possuir todos os defeitos que cabem nas pessoas; são visivelmente avarentos, medíocres e, sobretudo, fúteis: “[...] a casa dos Dursley tinha quatro quartos: um para tio Válter e tia Petúnia, um para os hóspedes (em geral a irmã de tio Válter, Guida), um onde Duda dormia e um

onde Duda guardava todos os brinquedos e pertences que não cabiam no primeiro quarto.” (ROWLING, 2000, p. 37), enquanto Harry dispunha apenas do cubículo embaixo da escada para dividir com as aranhas.

Essa disputa acirrada entre os mundos de Rowling torna-se ainda mais feroz no segundo livro da série, *Harry Potter e câmara secreta*⁸ (2000, p. 100). A presença desse neologismo na obra de Rowling capitania para o espaço social das personagens o desejo de mostrar uma espécie de “vocabulário próprio”, o que é muito comum entre os jovens. Contudo, essa falsa independência linguística não aniquila a necessidade que eles têm de ampararem seus conhecimentos nos conhecimentos de seus antepassados. Para a autora, o respeito ao conhecimento dos mais velhos se estabelece de forma prioritária nesse primeiro romance da série, a começar pelo fato de o diretor da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts ser um senhor de longa idade e mesmo assim ter creditado evidente respeito. Uma das cenas onde melhor evidenciamos esse tratamento de respeito a ele se dá quando Harry Potter, finalmente decidido que iria para Hogwarts para ser instruído por Dumbledore, tem de seu tio Válter não apenas a negação com veemência, mas uma ofensa deferida ao diretor, sendo rapidamente advertido por Hagrid, o guardião das chaves de Hogwarts. Vejamos:

Vai estudar com garotos iguais a ele, para variar, e vai estudar com o maior mestre que Hogwarts já teve, Alvo Dumbled... – NÃO VOU PAGAR A NENHUM VELHO BIRUTA E PATETA PARA ENSINÁ-LO A FAZER MÁGICAS! – gritou tio Válter. Mas ele finalmente fora longe demais. Hagrid agarrou o guarda-chuva e gritou-o por cima da cabeça. – NUNCA – trovejou – INSULTE... ALVO... DUMBLEDORE... NA... MINHA FRENTE! (ROWLING, 2000, p. 55).

É notável, até pelas letras em caixa alta, que este tratamento dado aos mais velhos difere o espaço mágico, de Harry Potter, do das sociedades modernas. Segundo Corso e Corso (2006, p. 257), “[...] numa sociedade tradicional, o passado é a fonte do saber, a vida se organiza a partir da

⁸ Segundo livro da série em que Draco Malfoy, aliado às forças do mal, insulta a personagem Hermione Granger de “sangue ruim”, sendo esta a ofensa mais pesada que possa ser dirigida a um bruxo que não tenha linhagem de sangue puro, ou seja, que seja de família trouxa, geneticamente falando.

manutenção e do respeito previamente estabelecido.” O que infelizmente não é, via de regra, devidamente considerado no mundo moderno, onde o passado parece estar inibido e até mesmo reprimido diante das maravilhas científicas que tanto fascinam o homem. Ora, mas Harry Potter sendo uma obra contemporânea, não estaria infringindo suas verdadeiras condições de produção? Este talvez seja o segredo do sucesso, pois:

No mundo de Rowling, se acredita na tradição, os jovens podem ter a ousadia própria da sua idade, o que é bem vindo, mas eles demonstram consciência da necessidade de aprender uma sabedoria ancestral, representada por professores mais velhos, que estão muito longe de ser vistos como gagás ou obsoletos. (CORSO; CORSO, 2006, p. 257).

Contudo, essa visível valorização do passado na obra não se remete apenas à presença de personagens mais velhas interagindo diretamente na formação dos saberes, mas na própria construção do espaço da narrativa, sobretudo os mágicos. Hogwarts é um castelo e como tal denota tempos idos. Basta observarmos a ausência das novas tecnologias⁹ que tanto condicionam a sociabilidade do homem moderno: em nenhum momento é visto um aluno ou qualquer outra personagem, nesse espaço, com computadores, tablets nem nada do gênero; ao contrário, este é um espaço onde as personagens se utilizam da pena de escrita, do tinteiro e dos pergaminhos para a comunicação. Convencionalmente, essa comunicação dá-se também por meio de cartas transportadas por corujas como uma espécie de sistema de pombo-correio. É, ainda, nesse castelo que a trama fará desenrolar figuras mitológicas, que também rememoram o passado, como um cão de três cabeças, trolls, serpentes e aranhas gigantes entre outras que contribuem para o resgate da ficção medieval.

Essa matização ficcional de magia gerou uma forte resistência da crítica na aceitação de Harry Potter, especialmente no Brasil, embora já fosse sucesso absoluto, alegando que seria demais “exótico à cultura brasileira”, de modo a alimentar nas crianças o desejo por um folclore estrangeiro (cf.

⁹ Todas as alternativas para magia que os trouxas usam, eletricidade, computadores, radar etcetera, entram em pane perto de Hogwarts, tem magia demais no ar. (ROWLING, 2001, p. 435).

CORSO; CORSO, 2006, p. 266). Entretanto, alegam os autores, não deve haver esse tipo de resistência/ fronteiras nesse universo para as crianças. Talvez por isso, Monteiro Lobato tenha evocado para o *Sítio do Pica-Pau Amarelo* – clássico do folclore genuinamente brasileiro –, alguns estrangeiros, como: Hércules, Peter Pan entre outros, ainda que nenhum deles tenha superado o Saci-Pererê, a Cuca nem outros dos seus lendários personagens.

3.2 Espaço e personagem: conflitos externos e internos

Vimos no capítulo anterior que os estudos bakhtinianos apontam para uma série de cronotopos no que diz respeito à ligação do espaço, tempo e da personagem. Conforme apontado, para Harry Potter dá-se a perfeita aplicação do cronotopo de provação, uma vez que na construção dos sete volumes da saga, em especial os que pautam nossas análises, o herói há de provar seu merecimento encorpado em uma gama de aventuras que irão matizar o texto e até mesmo encantar seus leitores.

Desde seu nascimento, embora tenha passado sua infância ignorante disso, Harry Potter teve acoplada ao seu nome a identidade de herói. Ao ingressar em Hogwarts precisou se reconhecer nessa categoria, adentrando em um universo que jamais imaginou existir: o mundo mágico. Este, por sua vez, lhe despertou fascínio desde que soube de sua existência, antes mesmo de se reconhecer nele. A descrição espacial de sua chegada ao castelo, após uma longa viagem de trem, nos aponta para um novo espaço, longe e diferente do lugar comum onde fora até então oprimido e maltratado.

O caminho estreito se abria de repente até a margem de um grande lago escuro. Encarrapitado no alto de um penhasco na margem oposta, as janelas cintilando no céu estrelado, havia um imenso castelo com muitas torres e torrinhas [...] A construção se agigantava à medida que se aproximavam do penhasco em que estava situado [...] Atravessaram uma cortina de hera que ocultava uma larga abertura na face do penhasco. Foram impelidos por um túnel escuro, que parecia levá-los para debaixo do castelo, até uma espécie de cais subterrâneo, onde desembarcaram subindo e pisando em pedras de seixos [...] O saguão era tão grande que teria cabido a casa dos Dursley inteira dentro [...] O teto era alto demais para se ver e uma imponente escada de mármore em frente levava aos andares superiores. (ROWLING, 2000, p. 99-101).

Esta abertura de um novo caminho conduz o herói não somente a um novo espaço, mas a uma nova fenda de percepção em sua condição existencial. E a relevância deste espaço se dá, conforme dito na transcrição acima, desde o primeiro instante que Harry põe os pés em Hogwarts e percebe que, a partir de então, o mundo não-mágico já não lhe comporta mais. O próprio fato de a casa dos Dursley caber dentro do saguão do castelo já revela o acanhamento do espaço que ele deixou para trás, embora temporariamente, e amplia as dimensões do espaço mágico. Assim como sua visão da escada de mármore, revelando a ascensão, até mesmo pela passagem da infância para adolescência, a criança de doze anos (Harry tinha onze) “[...] faz *escalas de subida*: sobe em passadas de três e quatro degraus, tenta lances de cinco...” (BACHELARD, 2008, p. 43), mostrando assim a autenticidade da ousadia de sua própria idade. As escadas do castelo, portanto, conduzirão os estudantes a várias dimensões, algumas vezes mudando de lugar como os ponteiros de um relógio que hora marca uma, duas, três e assim subsequentemente aos mais diferentes espaços.

Com a sua chegada, então, Harry Potter, assim como as demais crianças, passa por um processo seletivo inicial que irá lhe indicar uma das quatro casas a ser engajado. O processo consiste em um exame feito por um chapéu seletor – objeto mágico –, que uma vez posto na cabeça do estudante analisa sua mente lhe dirigindo a uma das casas. Essas casas levam os nomes dos bruxos fundadores de Hogwarts e funcionam como grupos familiares, ou partidos que disputam a taça das casas, prêmio oferecido à que mais creditar pontos no final do ano letivo. O ingresso dos estudantes em cada uma delas é, de algum modo, consequência de sua índole; assim, podemos considerar que para a Corvinal serão selecionados aqueles dotados de sabedoria, para a Grifinória a coragem, Lufa Lufa os gentis e para a Sonserina serão selecionados aqueles cuja independência seja altiva.

O principal mérito de Rowling foi situar esse universo mágico dentro da primeira e principal experiência social da vida das crianças hoje: a escola. A escolaridade para as crianças contemporâneas se inaugura

praticamente junto com a capacidade de falar, quando não antes. (CORSO; CORSO, 2006, p. 256).

Desse modo, a autora privilegia um espaço de formação de saberes, ao mesmo tempo em que nos chama a atenção para as restrições fora deste espaço, pois a família moderna, diferente da tradicional, nem sempre é composta por muitos membros que interagem entre si. No mais das vezes, a criança está reduzida familiarmente aos pais que trabalham o dia todo, tendo que apostar em um segundo quadro de formação que não seja o pai e a mãe em primeira instância: a escola.

A partir desse quadro de formação individual, ou quase individual, Norbert Elias, em *A sociedade dos indivíduos*, nos chama a atenção para a necessidade que a criança tem de adaptação em processo de civilização, de modo que a orfandade lhe causaria danos irreversíveis, pois,

A criança não é apenas maleável ou adaptável em grau muito maior que os adultos. Ela precisa ser adaptada pelo outro, precisa da sociedade para se tornar fisicamente adulta. Na criança não são apenas as ideias ou apenas o comportamento consciente que se veem constantemente formados e transformados nas relações com o outro e por meio delas; o mesmo acontece com suas tendências instintivas, seu comportamento controlado pelos instintos. (ELIAS, 1994, p. 30).

Desse modo, a escola assume para Harry Potter e demais estudantes essa função social basilar de civilizá-los, o que dialoga diretamente com o papel da escola hoje, não por assumir a responsabilidade da família, mas por estar em um patamar de desenvolvimento que a difere da escola tradicional, onde apenas se repassava o conhecimento e nada mais. Em Hogwarts, tantas vezes evocada como lar por Harry Potter, os estudantes aprenderão a esmerar seus valores sociais, morais e afetivos. Afinal, “[...] Hogwarts é mais que uma instituição de ensino: por ser um lugar de iniciação, é uma escola de vida.” (CORSO; CORSO, 2006, p. 257).

A maioria das aventuras que irão provar os méritos heroicos de Harry Potter acontece dentro do espaço privado da escola. Embora existam outros espaços fora, seguem secundariamente a trama e aos direcionamentos desta análise. Em seu primeiro ano escolar, por exemplo, ainda sentindo-se

vulnerável em um espaço de descobertas, ele se regozija de suas primeiras vitórias que finalmente lhe creditariam algo mais que a famosa cicatriz em forma de raio. Ao apanhar o pomo de ouro¹⁰ e vencer a partida de quadribol¹¹ com a Grifinória¹² e ser parabenizado pelo diretor Alvo Dumbledore:

Harry deixou o vestuário sozinho algum tempo depois, para levar sua Nimbus 2000 de volta à garagem. Não se lembrava de ter se sentido mais feliz. Realmente fizera alguma coisa de que poderia se orgulhar – ninguém mais poderia dizer que ele era apenas um nome famoso. O ar da noite nunca lhe parecera mais gostoso. (ROWLING, 2000, p. 194).

Após esta notável e histórica vitória, Harry Potter se aproxima cada vez mais do momento em que terá de enfrentar o lord das trevas cara a cara. Contudo, isso só acontece quando ele enfrenta uma série de desafios. O primeiro deles foi a descoberta do fofo – cão de três cabeças que guarda o alçapão de entrada para a câmara onde os demais desafios acontecerão, e para passarem pelo mítico animal, é preciso que ele permaneça adormecido sob o encantamento de uma flauta (ROWLING, 2000, p. 236); na sequência Harry e seus amigos ficam presos em arbustos de visgo do diabo, uma espécie de planta que se prolifera em espaços úmidos e sem luz e esmaga aqueles que lutarem contra seu abraço. Para se libertarem da erva os meninos, sob a orientação brilhante de Hermione, permaneceram imóveis até que os laços se afrouxassem e os fizessem cair em outro cômodo, que dava para uma porta trancada, com muitas chaves flutuantes no ar a fim de confundir Harry e seus amigos; a princípio eles pensam ser pássaros, mas logo percebem que havia uma espécie de encantamento e ao identificarem a chave no topo das outras, Harry, na qualidade de “mais jovem apanhador do século” conseguiu apanhá-la usando uma das vassouras que encontrava-se ao lado (ROWLING, 2000, p. 239). Ao abrirem a porta, o breu praticamente os impossibilitou de enxergar o que havia do outro lado, mas “[...] estavam parados na borda de um enorme tabuleiro de xadrez” (ROWLING, 2000, p. 240), do qual teriam de jogar para

¹⁰ Pequena bola que se assemelha descritivamente a uma bola de golf, com asas.

¹¹ Um esporte bruxo praticado com vassouras voadoras.

¹² Casa a qual pertence Harry Potter, uma das quatro congregações de Hogwarts.

então atravessarem a grande sala, no entanto, eles mesmos teriam de ser as peças desse jogo e, não fosse a destreza de Rony, não teriam ganho a partida.

Contudo, naquele desafio ele fora machucado, de modo que Harry e Hermione seguiram sem o amigo, passando por um trasgo¹³ ferido, o que indicou-lhes que alguém já teria passado por lá antes deles, provavelmente quem estaria tentando roubar a pedra filosofal e, ao abrirem a porta seguinte, deram de cara com uma mesa com sete garrafas em diferentes tamanhos (ROWLING, 2000, p. 243) e um pergaminho com um texto enigmático “indicando” que garrafa eles deveriam ingerir, de modo que das sete “[...] três contém veneno, duas vinho, uma nos ajudará a passar a salvo pelas chamas negras; e uma nos levará de volta através das chamas roxas.” (ROWLING, 2000, p. 244), e só havendo quantidade (uma única garrafa) para um seguir adiante e outro voltar, Hermione volta incumbida de resgatar Rony na câmara do tabuleiro de xadrez e Harry toma de um gole só a que o faz passar pela chama negra para finalmente dar de cara com seu adversário, Lord Voldemort.

Até este momento, o herói, na constante companhia dos amigos, passou com sucesso pelo desafio de força ao enfrentar o cão de três cabeças, o desafio da concentração ao libertar-se do visgo do diabo, o da destreza ao passar pelas chaves, o estratégico ao vencer a partida de xadrez bruxo e o da lógica ao passar pelo desafio das garrafas envenenadas. Porém, o maior e o que mais exemplifica a provação do herói ainda estava por vir: o desafio de personalidade. No momento em que se encontra a sós com seu oponente, Harry percebe que atrás dele encontra-se o Espelho de *Ojosed* e que “[...] este espelho é a chave para encontrar a pedra.” (ROWLING, 2000, p. 247), mas é também o único desafio que Voldemort não consegue vencer, e isto reafirma seu mérito heroico diante de seu oponente.

Após vencer todas as provações, o jovem herói tem então uma breve conversa com o diretor, na ala hospitalar, e entre alguns questionamentos que eclodem em sua mente inquieta, lhe reina saber por que Quirrell não suportou tocar-lhe. De modo que o velho bruxo lhe fala sobre o amor de sua mãe como uma espécie de imunidade ao mal, o que torna nosso herói ainda mais nobre:

¹³ Figura mitológica

- Sua mãe morreu para salvar você. Se existe uma coisa que Voldemort não consegue compreender é o amor. Ele não entende que um amor forte como o de sua mãe por você deixa uma marca própria. Não é uma cicatriz, não é um sinal visível... ter sido amado tão profundamente, mesmo que a pessoa que nos amou já tenha morrido, nos confere uma proteção eterna. Está entranhada em nossa pele. Por isso Quirrell, cheio de ódio, avareza e ambição, compartilhando a alma com Voldemort, não podia tocá-lo. Era uma agonia tocar uma pessoa marcada por algo tão bom. (ROWLING, 2000, p. 255).

Até aqui podemos entender que a luta de Harry Potter não é apenas por sobrevivência, mas também uma questão de honra. O desejo de aniquilar quem destruiu seus pais se manifesta junto às qualidades humanas que o herói vai descobrindo em sua jovial personalidade, como, por exemplo, abolir o racismo aos bruxos de linhagem trouxa. Seu senso de justiça, entretanto, articula-se em seus feitos heroicos em desalinho na luta contra o mal, pois muitas vezes, Harry Potter revela-se transgressor das leis e seu comportamento indisciplinar, embora pareça levemente punido, é abonado pela própria representação institucional da lei: Alvo Dumbledore. Essa infração, assim se entenda, é evidenciada em uma leitura de corrupção no espaço mágico – em Hogwarts –, o que certamente pode e deve ser compreendido como uma releitura dos espaços não-mágicos, descortinando a confluência dos espaços análogos.

À medida que suas aventuras ganham palco e Harry Potter vai revelando seu talento para a magia, os traumas psicológicos vão aflorando na trama, pois suas lembranças estão todas conectadas à orfandade e à infância triste, cheia de restrições, o que lhe provoca um excesso de revolta, sobretudo na fase em que vive – a passagem da infância para adolescência –, causando no jovem bruxo um conflito não só externo, mas interno. Por isso, a figura do pai ausente se manifesta no diretor, que, conforme dito, representa a lei de seu novo espaço e irá sorrateiramente assumir o papel de pai. Sobre esta relação falaremos mais adiante.

A densidade psicológica do romance de Rowling não está apenas no fato de Harry Potter ser órfão, de maneira nenhuma. Revelaremos algumas passagens que mostram como a psicologia se manifesta na formação dessas

personagens. Mas antes de adentrarmos nesse universo propriamente dito, é preciso lembrar que esta é uma análise de imbricamento entre os espaços do romance: o mágico e o não-mágico, e como tal, diferem-se, em tese, dos contos de fada tradicionais, onde, a partir da magia, todo mal é reversível.

Se lembrarmos que essa narrativa começa rodeada pela morte irreversível dos pais de Harry Potter seguido de seu abandono em um lar difícil, já aplainaremos nosso olhar entre as proximidades desses espaços. Ora, se para o mundo real, não-mágico, existem dores e expiações que o homem carrega inexoravelmente por sua existência afora, para o mundo idealizado pela autora também o há. A magia que existe em Hogwarts não isenta as personagens de uma existência dolorosa e conflituosa. Tudo é conquistado com muito esforço, muita luta. Até mesmo um ferimento que poderia convencionalmente no mundo da magia ser curado com uma varinha ou algum encantamento, passa por processos hospitalares muito semelhantes aos que nós conhecemos nos espaços não-mágicos. E uma das mais evidentes passagens da semelhança entre esses mundos é sem dúvida a morte, e foi a partir dela que tudo começou.

Harry Potter praticamente não conheceu seus pais e não houve feitiço que os trouxesse de volta para o seu convívio, isso é fato. E, de algum modo, a autora situa essa realidade no mundo das crianças, principalmente se elas vierem de outras histórias fantásticas onde esse é um processo reversível, como o encantamento mortífero da *Branca de Neve*. Nesse caso, o herói teve de se conformar com a perda e aprender a conviver com a dor, gerenciando suas emoções conflitivas em um mundo onde a magia não resolve todos os problemas.

Retomando a questão do espelho, lembrada há pouco, que em uma de suas primeiras peripécias pelo castelo de Hogwarts, já constituído como lar, Harry Potter encontra em uma sala abandonada o espelho de *Ojosed*. Ao deparar-se com o fascinante objeto de moldura dourada, viu-se refletido, embora estivesse vestido com a *capa de invisibilidade*¹⁴, e junto a si, seus pais e alguns outros parentes consanguíneos do pai, Tiago Potter, a família que ele

¹⁴ Capa que torna o usuário invisível aos olhos de outrem. Propriedade de seu pai, Harry a recebeu no seu primeiro Natal em Hogwarts do diretor Alvo Dumbledore.

não conheceu. De súbito, concluiu que o espelho não mostrava a realidade, pois ninguém mais além dele estava naquela sala para ali estarem refletidos. Em seguida, chamou seu amigo Rony para ver o espelho, que diferente da imagem refletida aos olhos de Harry, se viu em posse da taça de quadribol e a taça das casas, ele era capitão do time. Passado o êxtase, Rony pergunta a Harry: “[...] – Você acha que este espelho mostra o futuro?” e este lhe responde “[...] – Como pode mostrar? A minha família está morta.” (ROWLING, 2000, p. 182). Assim, os garotos se convencem da magia que há no espelho e, embora a consciência de Harry paire sobre a ilusão ali refletida, permanece se vendo, pois as imagens são para si um alento à solidão. A verdade do espelho é que ele, nas palavras de Dumbledore,

Mostra-nos nada mais nem menos do que o desejo mais íntimo, mais desesperado de nossos corações [...] O espelho não nos dá nem o conhecimento nem a verdade. Já houve homens que definharam diante dele, fascinados pelo que viram, ou enlouqueceram sem saber se o que o espelho mostrava era real ou sequer possível. (ROWLING, 2000, p. 184).

Essa metáfora do espelho, conforme teorizado no capítulo anterior, se revela como um processo de redescoberta da personagem. No momento em que Harry Potter se vê refletido, vê também os seus mais íntimos desejos, que seria conhecer sua família, em especial seus pais. É como se, a partir desse instante, ele despertasse a consciência para o que realmente lhe falta, de modo que esta ação o reduzirá existencialmente, pois a consciência da finitude existencialista, muito bem representada pela morte no enredo, ganha agora uma nova dimensão, a do auto reconhecimento, que se constitui pela relação estabelecida entre o interno e o externo da nossa realidade. (cf. LACAN, 1998, p. 1000).

Mais uma vez, estamos diante de um mundo mágico que não é imune aos traumas e conflitos. Assim, tornou-se necessário que Harry Potter se refletisse nessa condição permeada pela melancolia de “existir sozinho”, para se reconhecer autenticamente. Este é o momento em que os psicanalistas afirmam haver a formação completa do Eu, não mais esfacelado, mas já reconhecido por inteiro. Poderíamos ressaltar, então, a importância desta cena

estar no primeiro livro da série, quando o herói está em formação, em pleno desenvolvimento de suas faculdades psicológicas.

Face ao exposto, a nossa compreensão engloba o que Foucault (2009, p. 414) enfatiza sobre as utopias, ou como bem enuncia os “posicionamentos sem lugar real”, uma vez que nascem dos desejos, se comparam ao reflexo do espelho de *Ojosed*, no romance de Rowling, que a propósito, lendo de trás pra frente significa *Desejo*. Ao classificar o espelho como uma utopia, Foucault o demarca como um espaço irreal que nos permite ver onde não estamos presentes, ou seja, em face de uma realidade inatingível ao sujeito. Entretanto, complica um pouco mais este entendimento, porque no momento em que a nossa “realidade” se reflete no espelho, de algum modo nos representamos nele. Representamos, no entanto, algo mais sutil que a nossa matéria: a imagem, que assim como os desejos, não é literalmente tátil, mas sensitiva. Esta fantasia que permeia a realidade e faz imbricar os espaços mágicos e não-mágicos acaba florescendo outros conflitos relacionados à psique humana, em sua maioria relacionados ao prazer.

Muitas aventuras há em que Harry Potter bifurca sua índole ao prazer e desprazer de vivê-las ou não. Nelas, seus inseparáveis amigos, ou, a “versão infantil de seus pais”, (cf. CORSO; CORSO, 2006, p. 256) se estabelecem como tal, de modo que Hermione possui a mesma origem que sua mãe, advinda de família trouxa, enquanto Rony descende dos Weasley, sangue puro, tal qual seu pai. Os três são inseparáveis, conforme vimos na passagem dos desafios, mas suas personalidades nem sempre estão harmonicamente equilibradas. Se por um lado Harry demonstra coragem, Rony demonstra no mais das vezes medo e Hermione sensatez.

Na busca pela pedra filosofal, por exemplo, no momento em que Hermione desaprova o comportamento infrator dos garotos, a mente de Harry Potter entra em uma espécie de conflito/embate, gerenciando a censura da amiga/mãe com seu desejo em desvendar o mistério sobre o roubo da pedra e desmascarar o professor Severo Snape, tal qual mostramos no capítulo anterior quando acontece o gerenciamento que o Eu freudiano estabelece com o Id e o Super-eu. De um lado há o desejo instintivo, do outro o controle desses

desejos, sendo que a partir desse gerenciamento, mergulham os três, Harry, Rony e Hermione, sempre juntos, no universo de aventuras.

Até aqui podemos constatar que Harry Potter nutre certo desapego às regras internas de Hogwarts e, portanto, encontra-se quase sempre diante da dicotomia psicológica a que se pauta, por exemplo, em sua saída às escondidas no castelo, às provocações de Draco Malfoy e até mesmo seu duelo com o colega: Seu Id lhe diz “vá e faça”, alimentando dessa forma uma espécie de vaidade pela demonstração de coragem; o Super-eu lhe diz que estará quebrando as regras, em tese, personificado pela sensatez de Hermione, o que pode desembocar em severas punições; e o Eu negocia entre os dois e decide. Da mesma forma, na sequência das provas pelas quais passa o herói, anteriormente expostas, acontece o contrário: O Id, assim como Hermione acha melhor obedecer e ficar na “em casa” na torre a qual pertence, mas seu Super-eu lhe diz que ele deve salvar a escola e o ego negocia este embate. O próprio Dumbledore, aliás, ao lhe apaziguar as infrações e até creditar pontos por seus feitos heroicos, o instiga ao desprazer e descumprimento pelas regras.

Mas não são apenas as saídas às escondidas no castelo que fazem de Harry um infrator; ainda neste volume, há outros momentos em que ele quebra as regras para realizar seu cronotopo de provação e mostrar-se na qualidade de herói. Um pouco antes da batalha final com o Lord das Trevas, o próprio Voldemort, através de Quirrell (*cf.* ROWLING, 2000, p. 151), anuncia a existência de um trasgo nas masmorras, a fim de distrair os outros e roubar a pedra. O fato é que o anúncio que causou pânico, terror e aflição em todos os estudantes, atrai o herói como uma isca. Ao lembrarem que Hermione estava na ala do monstro, Harry e Rony correm para salvá-la e este enfrentamento custou a Grifinória o débito de alguns pontos, mas em seguida foram compensados com outros pontos pela bravura e coragem com que alunos do primeiro ano enfrentaram um trasgo montanhês adulto e conseguiram sobreviver. Isso, de algum modo, se representa como espaço na negociação do Eu, pois a personagem sempre faz a “escolha certa”, e mesmo não

controlando seus desejos percebe que vale a pena burlar algumas regras e ser condecorado por isso.

Outro momento em que isso acontece é quando, por acidente, Harry Potter tem o seu talento para apanhador descoberto pela professora Minerva. Antipatizado por Draco Malfoy desde o primeiro instante, o jovem bruxo teve na primeira aula de voo sua audácia desafiada pelo bruxo da Sonserina. Sucedeu que após um pequeno acidente com um dos alunos da Grifinória, o atrapalhado Neville, a professora Madame Hooch precisou acompanhá-lo até a enfermaria e, nesse ínterim, deixa expressa a ordem que os demais se comportem até seu retorno para continuarem a aula. Nesse meio tempo, Draco, legítima representação do antagonista, se apossa do lembrol de Nevill e ao ser repreendido por Harry Potter o desafia a apanhá-lo. Não resistindo à provocação ele ignora o apelo da sensata Hermione em não ceder e dá partida na vassoura voadora em direção ao bruxo. Ao recuperar o artefato do amigo é surpreendido pela professora Minerva que o flagrou no instante de travessura.

la ser expulso, sabia. Queria dizer alguma coisa para se defender, mas parecia ter acontecido alguma coisa com a sua voz. A profa. Minerva caminhava decidida, sem nem olhar para trás; ele tinha que correr para acompanhar seu passo. Agora se enrascara. Não tinha durado nem duas semanas. Estaria fazendo as malas dali a dez minutos. Que iriam dizer os Dursley quando ele aparecesse à porta da casa? [...] A professora Minerva parou á porta de uma sala de aula. Abriu a porta e meteu a cabeça para dentro. – Com licença, Prof. Flitwick, posso pedir o Wood emprestado um instante? [...] – Harry Potter, este é Olívio Wood. Olívio... encontrei um apanhador para você. (ROWLING, 2000, p. 131-132).

Percebemos aqui mais um dos notáveis momentos em que Harry Potter, ao infringir conscientemente a lei, mesmo esperando por um castigo, tem sua punição contornada pela glória do herói. Olívio Wood, a quem fora apresentado pela professora Minerva, é o treinador do time de quadribol da Grifinória, assim, a partir daquele instante, Harry Potter entrara para o time como o mais novo apanhador da história.

Harry e Rony subiram as escadas sufocando o riso diante da raiva e confusão visíveis de Draco. – É verdade – disse Harry, caindo na

gargalhada, quando chegaram ao alto da escadaria de mármore. – Se ele não tivesse roubado o lembrol do Neville eu não estaria no time. – Então suponho que você ache que ganhou um prêmio por desobedecer ao regulamento? – Ouvia-se uma voz zangada logo atrás deles. Hermione subia com passos decididos a escadaria olhando com desaprovação para o pacote nas mãos de Harry. (ROWLING, 2000, p. 154).

Desse modo, se verbaliza o embate conflituoso que seu Eu gerencia entre o Id e Super-eu. Através da notável desaprovação de Hermione e sua satisfação em ter saído vitorioso ao enfrentar seu oponente Draco. Entretanto, a relação professor/instância de personalidade, aqui representada, segue desequilibrada: Dumbledore seria o Eu, que negocia as regras e o descumprimento delas; Minerva um Super-eu, que não aceita quebra de regras, exceto em casos extremos ou sem muita importância, exatamente como acontece na passagem transcrita; e Severo Snape como um Super-eu desequilibrado, que castra e pune tudo que não é perfeito, em relação a Harry Potter, é claro; por sua vez, o Id só se representará com melhor clareza no sexto livro, *Harry Potter e o enigma do príncipe*, com o aparecimento de Horácio Slughorn¹⁵.

Conforme antecipamos, outra leitura a que se ocupa a psicanálise nesse romance é a filiação simbólica de Harry Potter com Alvo Dumbledore, o que lhe permite uma espécie de resgate do pai que não teve. Desde que o viu pela primeira vez em Hogwarts, no início do primeiro ano letivo, Harry reconheceu o grande mago, que até então só conhecia por uma figurinha de chocolate. Entretanto, esta relação se inicia desde o primeiro instante quando ele é deixado recém-nascido na porta dos Dursley. A decisão é tomada, em tese, pelo diretor da escola em um ato de responsabilidade por sua pequena vida. Ao retornar para seu espaço nato, Harry desenvolve, ano após ano, uma relação de cumplicidade e intimidade com Dumbledore que será afunilada nos livros seguintes culminando com a morte do mago, fato ocorrido também no sexto livro.

É interessante ressaltar que, assim como na psicanálise dos contos de fada, a mãe e a madrasta representam a mesma pessoa (cf. BETTELHEIM,

¹⁵ Há outros professores que durante a série também invocarão essa instância de personalidade como Gilderoy Lockhart no segundo livro da série, mas escapam nosso *corpus*.

2007); na saga Harry Potter a figura paterna é também clivada em duas faces: a boa – representada pelo diretor da escola Alvo Dumbledore, e a má – representada pelo professor Severo Snape, que por conta de um amor não correspondido pela mãe do garoto desenvolveu-lhe gratuita antipatia¹⁶. Ambos simbolizam a Lei para o jovem bruxo, pois, conforme mencionamos, à medida que Dumbledore contorna suas infrações, Snape o pune a todo custo, acarretando com isso uma espécie de perseguição edipiana que Harry Potter desenvolve ao acreditar que tudo é culpa do professor. Vejamos algumas passagens onde isso acontece:

No início do banquete de abertura do ano letivo, Harry tivera a impressão de que o Prof. Snape não gostava dele. No final da primeira aula de Poções, ele viu que se enganara. Não era bem que Snape não gostava de Harry – ele o *odiava*. [...] – Eu vou descontar um ponto da Grifinória por sua impertinência, Potter. [...] – Você, Potter, por que não disse a ele para não adicionar cerdas? Achou que você pareceria melhor se ele errasse, não foi? Mais um ponto que você perdeu para a Grifinória. [...] Quando subiram as escadas para sair da masmorra uma hora depois, os pensamentos se sucediam velozes na cabeça de Harry, que se sentia deprimido. Perdera dois pontos para a Grifinória na primeira semana – por que Snape o odiava tanto? (ROWLING, 2000, p. 120-123).

Se considerarmos a benevolência de Dumbledore para com Harry Potter e essa perseguição que Snape lhe devota, estaremos diante de um conflito interno ao qual o herói não escapa. Harry é por natureza um herói melancólico e problemático (*cf.* LUKÁCS, 2009, p. 79), acreditou que seus pais haviam morrido em um acidente de carro até descobrir toda a verdade e sofrer, psicologicamente, ainda mais. Os tios que lhe criaram nunca desempenharam o papel de pais carinhosos, mas representavam para ele, no espaço não-mágico, o que Severo Snape representa em Hogwarts, pois na presença deles, Harry estava sempre sob uma atmosfera pesada. E no momento em que ingressa para o espaço mágico e vai se redescobindo, as tensões vão emergindo ainda mais, pois esse jovem bruxo iniciante é agora “ativo” do jogo em que se gerencia o prazer e o desprazer em relação às suas pulsões.

¹⁶ Essa relação só será desvendada por completo no sétimo livro da série.

Partindo desse princípio, recuperamos a metáfora freudiana em *Além do princípio do prazer*, exposta no capítulo anterior, e retificamos a pertinência das comparações já expostas do Eu que gerencia os desejos com Id e o Super-eu, de modo que Freud (2010, p. 174), ao apresentar o estudo de caso do garoto que joga o objeto com a intencionalidade de afastar de si o pai, liberta-se parcialmente das pulsões que lhe recalcam o prazer; a incompletude se fixa porque sua consciência aponta para uma liberdade temporária, não plena, por isso Harry Potter está sempre em face do prazer e do desprazer. Ele consegue amar Dumbledore sem reservas porque seu ódio está canalizado para Severo Snape e as forças do mal; pois “[...] odiar faz parte do conjunto confuso de emoções que dedicamos a nosso pai, afinal ele é o rival pelo amor da mãe e por isso não vem nada mal a ideia de eliminá-lo.” (CORSO; CORSO, 2006, p. 262). E como Snape sacralizou o amor não consumado pela mãe de Harry, ele, embora não consciente disso, faz jus à justiça psicanalítica que preza pela rivalidade do filho em relação ao pai, transformando-o em uma espécie de “vilão paterno”.

Por fim, nos ocuparemos também da psicanálise para entender outro exemplo que a psicologia de Rowling não deixou escapar. Este está diretamente relacionado a “Você-Sabe-Quem”. Convencionou-se no mundo mágico sequer chamar pelo nome o temível Lord Voldemort, pois sua maldade e seu requinte de crueldade para alcançar seus objetivos foram tamanhos que seu nome passou a ser associado como um mau agouro. Lembramos com Corso e Corso (2006) que há tempos idos, havia antropologicamente a cultura de não chamar o Diabo pelo nome, pois acreditava-se que seria uma espécie de invocação involuntária. Assim, convencionou-se chamá-lo por algumas alcunhas ainda hoje vigentes em nossa língua: “[...] claro que não necessariamente as crianças sabem disso, mas como todos nós já passamos por uma fase infantil em que se acreditava na magia das palavras, somos sensíveis ainda já que temos uma matriz supersticiosa a esse respeito.” (CORSO; CORSO, 2006, p. 266). Entretanto, nossas reservas linguísticas com entidades do mal não comprometem a desconstrução dessa crendice no

romance de Rowling. Ávido de coragem, Harry Potter sente-se aliviado em poder pronunciar o nome do seu arqui-inimigo sem temor nenhum.

Harry repassou as notícias mentalmente. Estava começando a sentir um arrepio de medo toda vez que Você-Sabe-Quem era mencionado. Supunha que isso fazia parte do ingresso no mundo da magia, mas tinha sido muito mais confortável dizer Voldemort sem se preocupar. (ROWLING, 2000, p. 96).

Desse modo, o jovem bruxo tem sua ingenuidade e inexperiência como análoga à grande experiência e maturidade com que coroou o final do primeiro ano letivo em Hogwarts; e foi, também, Dumbledore que lhe conscientizou disso ao encorajá-lo diante do nome que todos temiam, quando, em suas palavras dizia a Harry que “[...] o medo de um nome aumenta o medo da coisa em si.” (ROWLING, 2000, p. 254); assim o herói vence não só o conflito externo, mas o interno. Ele exorciza, de algum modo, o medo que se representava em todo o espaço mágico da trama, pois Voldemort não significava apenas um inimigo de Harry Potter, mas uma poderosa ameaça sobre todos os bruxos e bruxas.

Ao final do ano letivo em Hogwarts, quando o jovem bruxo tem de voltar para o mundo não-mágico, lugar onde não é famoso, passará as férias de fim de ano com seus tio e leva consigo a “excepcional coragem” conferida por Dumbledore que creditou também a Rony, Hermione e Neville (cf. ROWLING, 2000, p. 260-261), fazendo da Grifinória, depois tantos débitos por negligência ao regulamento ou perseguição, a campeã das casas após tantos anos. Surge, com esse triunfo do herói, uma significativa progressão da personagem que inicia o romance de forma ingênua e ignorante não somente sobre sua verdadeira origem, mas a sua coragem e destemor que o glorificam no final da história.

Para Harry Potter, o ingresso no mundo da magia foi imprescindível para que este desenvolvimento fosse possível, pois em Londres, no espaço não-mágico, ele estaria fadado a uma existência cheia de restrições e lacunas. Porém, Hogwarts lhe é um espaço passageiro, de transição, que existe em função dessa evolução da personagem, no qual o herói não permanece; e sua consciência sinaliza isso, de modo que, prometendo não se afastar da magia,

detém, agora, a esperança que seus tios, não sabendo da proibição de usar magia nos espaços não-mágicos, temam-no e o tratem melhor. Assim, Harry Potter espera por mais uma oportunidade de infringir a lei e divertir-se, no próximo verão, às custas de seu primo Duda.

4 HARRY POTTER E O ENIGMA DO PRÍNCIPE: ESPAÇO E MEMÓRIA

Harry Potter tem agora 16 anos, idade sugestiva ao afloramento das primeiras paixões, mas em seu sexto ano na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, o tempo para se dedicar ao amor é quase inexistente. Próximo de completar os estudos, ele é incumbido por Alvo Dumbledore de uma missão muito importante, diríamos crucial, para vencer seu archi-inimigo, Lord Voldemort.

Suspeitando que o lord do mal teria dividido a alma para tornar-se imortal, Dumbledore precisa elaborar juntamente com Harry um plano para encontrar os objetos enfeitiçados e destruí-los o quanto antes. Semelhante desafio acontece com a destruição do *diário de Tom Riddle*¹⁷ no segundo livro da série, objeto que despertou Dumbledore para teorizar sobre a maneira pela qual Voldemort não era mortal como as outras pessoas. Somente dessa maneira, destruindo as partes da alma de Voldemort, o aniquilariam por completo.

O romance apresenta novos espaços, alguns deveras lúgubres, como o beco da fiação onde o professor Severo Snape realiza o voto perpétuo¹⁸ com a mãe de Draco Malfoy, jurando protegê-lo e auxiliá-lo na missão incumbida: assassinar o diretor de Hogwarts, Alvo Dumbledore; a caverna para onde ambos viajam em busca de destruir parte da alma de Voldemort; a vila de Hogsmeade, que, embora apareça em outros volumes da saga, não se representa no primeiro livro, mas ganha destaque nesse, entre outros espaços já, convencionalmente, alinhados no romance.

A estrutura narrativa do sexto livro é a que mais se aproxima do primeiro. Se na *pedra filosofal* a história começa mostrando a vida medíocre dos Durley, no *enigma do príncipe* o foco narrativo principia pela distância do narrador em relação à personagem principal, deixando por alguns capítulos de ser onisciência seletiva e passando a ser onisciência seletiva múltipla; ou seja,

¹⁷ Objeto enfeitiçado que fez Gina Weasley, portadora do diário, reabrir em uma espécie de transe induzido a câmara secreta onde habitava um enorme monstro derrotado por Harry no segundo ano escolar.

¹⁸ Espécie de juramento feito com magia, o voto torna a promessa indestrutível.

a história é contada através da percepção e memória de outras personagens, não havendo necessariamente uma pessoa que narre os fatos, mas que de algum modo os faça se representar.

O enredo tem início no imbricamento espacial dos mundos mágicos e não-mágicos, pois logo no primeiro capítulo as pactuações políticas entre o Ministro da Magia e o Primeiro Ministro da Grã-Betanha revelam o estreitamento desses espaços fronteiriços que bifurcam o imaginário poético da série. Se no primeiro livro esses mundos eram geograficamente e ideologicamente bem delimitados, separados por uma barreira indivisível, eles agora se revelam cada vez mais compactados, de forma que personagens do mundo mágico passam a interagir fluentemente com personagens do mundo não-mágico.

Vale ressaltar que não apenas os espaços apresentam diferenças, as personagens também, sobretudo o herói que, agora, diferente do inocente garotinho de 11 anos admitido para Hogwarts no primeiro ano escolar, já se encontra com sua psique burilada, ciente dos perigos que circundam sua existência. Em meio a esses tantos riscos, Harry Potter não obtendo a média escolar satisfatória para continuar cursando determinada matéria, não se motiva a adquirir o material escolar para o início do ano letivo, acreditando que sequer seria aceito em uma turma avançada de poções com o professor Severo Snape. Chegando a Hogwarts, ele toma por empréstimo um exemplar do livro de poções pertencente a um ex-aluno de alcunha “príncipe mestiço”. Graças às anotações do tal príncipe feitas no livro, Harry passa a ser o melhor aluno nas aulas de poções, superando até sua amiga Hermione Granger, o que coaduna para o encantamento do professor Horácio Slughorn.

O retorno de Horácio Slughorn a Hogwarts, aliás, sinaliza a porta de entrada para Harry Potter viver seu cronotopo de provação. Ele precisa, e deve conseguir, através deste professor, de uma lembrança muito importante, com a qual conheceria a verdade sobre as horcruxes¹⁹ do Lord das Trevas. As lembranças no mundo mágico de Rowling, diferentemente da lembrança convencional no mundo não-mágico, não são apenas abstrações selecionadas

¹⁹ Objeto que contém parte da alma de uma pessoa.

e armazenadas na memória, mas podem ser reproduzidas na forma de um líquido engarrafado que pode ser rememorado por quem o possui, fazendo, dessa maneira, com que o portador possa se teletransportar para outro espaço, em outro tempo, sem no entanto sair do espaço em que se encontra.

Assim, Harry Potter e Alvo Dumbledore precisam fazer essa “viagem nas memórias” alheias e saber como Voldemort era quando criança, como se comportava, identificar e estudar os primeiros sinais de uma personalidade rascante e chegar à fase crucial: época em que, aluno do professor Horácio Slughorn, o temível bruxo procedeu no uso de uma magia muito poderosa que estava prestes a lhe deixar praticamente imortal.

A cada sessão de visita às memórias, chamadas pelo diretor de “aulas particulares”, Harry e Dumbledore viajam nas lembranças que revelam Voldemort criança, adolescente e jovem e irmão, paulatinamente, mostrando toda a formação malévola da personalidade do temível bruxo. No decorrer da trama, Harry Potter, que nunca simpatizou com Draco Malfoy e Severo Snape, esmera ainda mais as diferenças e alimenta uma feroz desconfiança que ambos estão mancomunados com o Lord Voldemort; com isso, ele dá vazão a uma investigação independente e vive, dia após dia, a fim de descobrir o que seus desafetos estariam tramando.

Na relação professor/instância de personalidade, já estabelecida no capítulo anterior, as personificações psicanalíticas se intensificam ainda mais nesse romance. Uma das mais notáveis comparações está, agora, na chegada da personagem Horácio Slughorn que representa o Id freudiano, aquele que resiste por vaidade, mas entrega a lembrança a Harry para que ele “cumpra sua missão”.

Entre o primeiro e o sexto livro, verificamos também o crescimento, a progressão de Harry Potter enquanto herói do romance. Se no primeiro livro suas batalhas podiam ser consideradas simples, ocasionadas e vencidas por mero acaso ou curiosidade de um calouro do primeiro ano, ele está, agora, em um nível psicológico bastante denso, pois sua provação virá de batalhas necessárias, como conseguir a lembrança do professor Horácio Slughorn e, com isso, sair em busca das horcruxes e destruir uma parte de seu inimigo.

Seu prazer, psicanaliticamente falando, vem especialmente da realização de seu dever ao destruir esse objeto enfeitiçado. Contudo, o prazer que lhe causa matar Voldemort, ou uma parte dele, tem como preço a morte de Dumbledore, emulando seu crescimento simbólico.

Segundo a psicanálise de Freud, para ser “dono de si”, Harry Potter precisa perder o pai, e ele já tendo perdido o pai biológico e o padrinho, perde agora, conforme mostramos no capítulo anterior, a maior representação paterna que tem: Alvo Dumbledore. Naturalmente, essa perda vem junto não somente ao crescimento psicanalítico, mas à própria progressão que o herói definitivamente se estabelece no espaço mágico da trama, sendo ele, a partir de então, a maior personagem representante do bem.

Psicologicamente, portanto, Harry Potter está mais maduro e já se posiciona na história como um homem formado, dono de uma casa herdada de seu padrinho Sirius, aprovado nos N. O. M. s – Níveis Ordinários de Magia²⁰ –, capitão do time de quadribol e prestes a atingir a maioridade.

O espaço mágico onde convencionalmente ele passa maior parte do tempo, diferente do primeiro romance, não é mais um lugar seguro. Surge em Hogwarts uma série de peripécias que irão revelar uma atmosfera de perigo e algumas tentativas de homicídio acontecem no decorrer da trama, como o envenenamento de Rony e o feitiço maligno que quase mata Cátia, ambos por acidente, pois Draco Malfoy, o mandante, teria a intenção de destruir o diretor e não os alunos.

Dumbledore, por sua vez, parte para uma caverna com Harry Potter para encontrarem mais uma horcrux e destruí-la. Não sabendo que a verdadeira peça havia sido roubada, a tentativa frustrada de destruir parte de Voldemort tem ainda um efeito mais adverso: no retorno à escola, o diretor, que seria assassinado por Draco Malfoy, é morto por Severo Snape, redundantemente enfatizado como um de seus homens de confiança, o que confirma em Harry o ódio mortal que sente pelo professor.

Após o crime, Draco, Snape e os demais comensais da morte que haviam invadido a escola fogem. Na tentativa de detê-los, o herói descobre a

²⁰ Uma espécie de primeiro vestibular, entre o ensino fundamental e o médio, que serve de direcionamento vocacional para os alunos.

verdadeira identidade do príncipe mestiço e choca-se ao saber que esteve o tempo todo seguindo instruções de Severo Snape, ousando, inclusive, usar contra o professor um feitiço de sua autoria.

Ao final do romance, por conseguinte do ano letivo, com o assassinato de Dumbledore, as autoridades políticas e educacionais consideram a possibilidade de fechar a escola, mas decidem não fazê-lo. Após o funeral do diretor, os alunos são mandados de volta para suas casas para retornarem no próximo ano, mas Harry decide caçar as horcruxes e honrar a tarefa que começou com Dumbledore. Já havendo destruído o diário de Tom Riddle, e o professor eliminado o anel pertencente à mãe de Voldemort, ele parte com os amigos para buscar as outras partes.

4.1 Harry Potter: a verticalização do herói moderno

Uma das diferenças mais simbólicas entre o primeiro e o sexto livro é a ausência física de Lord Voldemort. Em seu primeiro ano escolar, Harry Potter o enfrentou cara a cara no embate pela pedra filosofal, apesar de o inimigo estar descorporificado, possuindo um professor; já no sexto ano, o confronto facial não aparece. A luta é psicológica, mas Harry não o vê senão através da interpolação temporal (*cf.* AUERBACH, 2013, p. 03), ocasionada pelo deslocamento espacial das lembranças. Contudo, isso não o impede de tentar destruí-lo, sendo a partir dessa máxima missão, que o herói tem incumbida desde o seu nascimento, que ele, conforme antecipamos, vive sua grande provação neste capítulo: resgatar do professor Horácio Slughorn a lembrança mais importante para com Dumbledore montarem o “quebra-cabeça” necessário ao conhecimento pleno do seu inimigo.

Muitos momentos há em que a memória assume as rédeas da narrativa para preencher as deixas da história que está sendo contada através de fatos retalhados. Como diz Dumbledore, “Daqui pra frente, estaremos deixando o terreno firme dos fatos para viajar juntos pelos turvos alagados da memória e nos embrenhar pelo matagal das suposições mais absurdas”

(ROWLING, 2005, p. 157), de modo que, com isso, encontramos no próprio romance uma justificativa para os devaneios das personagens.

Iniciaremos nossas considerações partindo do *input* que é dado ao herói por Hermione (cf. ROWLING, 2005 p. 219). Uma vez apresentada no capítulo anterior como a legítima representação de seu Super-eu (mais adiante exploraremos melhor a psicanálise), ela acredita ser de fundamental importância conhecer o passado e o que quer que fosse sobre Voldemort, pois somente assim Harry descobriria seus pontos fracos.

Esta experiência, que podemos chamar de fantástica, consiste no deslocamento espacial das personagens através de uma viagem induzida. Quando Dumbledore e Harry mergulham na penseira para retornarem ao passado, eles atendem ao que Auerbach (2013, p. 05), chama de digressão do primeiro para o segundo plano, o que difere em tese, da narrativa homérica que só conhece o primeiro plano.

Harry se inclinou, inspirou profundamente e mergulhou de cara na substância prateada. Sentiu seus pés deixarem o piso do escritório; foi caindo, caindo por um torvelinho escuro, e então, inesperadamente, se viu piscando sob um sol ofuscante. Antes que seus olhos se acostumassem, Dumbledore aterrissou do seu lado. Estavam de pé em uma estradinha rural ladeada por cercas vivas emaranhadas, sob um céu de verão azul como miosótis (ROWLING, 2005, p. 159).

Através desta passagem podemos perceber como funciona a transposição espacial dos bruxos. Aqui, a passagem de um espaço para outro não é física, mas dá-se por meio da memória, pela eventual lembrança que os conduz literalmente ao fato rememorado, onde todas as sensações são preservadas de acordo como fora arquivado.

Na primeira viagem à memória de Beto Ogden, Dumbledore começa a revelar a Harry Potter dados importantes que resgatam o princípio formador, a origem de Voldemort, e à medida que as aulas vão ganhando intensidade, as memórias vão se tornando cada vez mais representativas para sua missão heroica.

Essas lembranças, preservadas em pequenos frascos, revelam a imortalidade da memória, uma vez que podem ser acessadas mesmo após a

morte do bruxo a quem pertencem. É o caso da primeira lembrança checada por Harry e Dumbledore no romance, que pertenceu a Beto Ogden, “[...] funcionário do Departamento de Execução das Leis da magia. Morreu há algum tempo...” (ROWLING, 2005, p. 158). Ao deslocaram-se do escritório do diretor, eles “[...] estavam de pé em uma estradinha rural ladeada por cercas vivas emaranhadas, sob um céu de verão azul como miosótis” (ROWLING, 2005, p. 159). A partir dessa descrição espacial, é possível relacionar a memória à flor que, segundo algumas culturas, está diretamente atrelada ao princípio da recordação²¹. Sendo assim, a escolha por esse símbolo é absolutamente pertinente ao contexto, uma vez que ele resgata elementos de memória. Contudo, a lembrança, caso não seja devidamente copiada externamente, pode ser apagada da memória. O processo funciona semelhante a uma amnésia induzida, onde o bruxo é capaz de deletá-la igual a um arquivo digital, mas que também pode ser recuperado mediante alguns processos, mais especializados. Tal procedimento acontece quando Gaunt questiona se Beto Ogden não havia deletado a memória do trouxa azarado por Morfino. (cf. ROWLING, 2005, p. 165).

A casa de Gaunt, para onde o herói e o diretor seguem Beto Ogden, revela-se, uma vez considerada a ideia bachelardiana de que a casa representa a alma humana, um lugar temeroso de atmosfera sombria:

Apesar do céu desanuviado, as velhas árvores projetavam sombras profundas, escuras e frescas, e Harry levou alguns segundos para enxergar a casa semi-oculta entre os troncos. Pareceu-lhe um lugar estranho para se construir uma casa, ou então uma decisão curiosa a de deixar árvores crescerem próximas, bloqueando toda luz e a visão do vale. Ele se perguntou se seria habitada; as paredes estavam cobertas de musgo e havia caído tantas telhas que em alguns pontos as traves estavam visíveis. Cresciam urtigas em volta e suas hastes alcançavam as janelas pequenas e grossas de sujeira. (ROWLING, 2005, p. 160).

Como podemos perceber, a própria descrição espacial sugere o estranhamento, a quebra com a ordem, de modo que Harry chega a pensar que seria impossível alguém viver naquele lugar. Sendo assim, partindo da

²¹ De acordo com o site Significados (<http://www.significados.com.br/flor-miosotis/>) a flor de miosótis simboliza recordação.

relação anteriormente considerada entre o espaço (a casa) e a alma do homem (a personagem), já a submeteríamos em um plano lúgubre e sombrio, associando-a a uma personalidade nociva e não muito sociável, o que se concretiza ao analisarmos seu comportamento, atentamente observado pelo diretor e o aluno, sobretudo em face do seu zelo pela linhagem puro sangue a qual pertence o próprio Voldemort.

A segunda memória que Harry acessa com Dumbledore para continuarem a montagem enigmática do “quebra-cabeça” é uma memória do próprio diretor, um pouco mais jovem, quando visita o pequeno Tom Riddle, que mais tarde se tornaria Lord Voldemort, no orfanato em que fora abandonado por sua mãe, para lhe oferecer uma vaga em Hogwarts; pois igualmente a Harry Potter, essa vaga lhe estava predestinada desde que nasceu. Diferente do espaço descrito na memória de Beto Ogden, “[...] o lugar era pobre, mas imaculadamente limpo.” (ROWLING, 2005, p. 207). Essa informação, em termos de associação entre espaço e personagem, destoa da virilidade do pequeno bruxo, que já na infância sinalizava aspectos de maldade.

Sei fazer coisas se mexerem sem tocar nelas. Sei fazer os bichos me obedecerem sem treinamento. Sei fazer coisas ruins acontecerem a quem me aborrece. Sei fazer as pessoas sentirem dor, se quiser. (ROWLING, 2005, p. 213)

Interpretamos assim, que semelhante a Harry Potter, Voldemort tem suas primeiras manifestações de magia ainda na infância, contudo, sabendo manuseá-las em favor da maldade que já lhe satisfazia, ele inclina-se para o mal. Vejamos o comentário feito pelo próprio Dumbledore a Harry ao regressarem para o primeiro plano:

Ali ele mostrou seu desprezo por qualquer coisa que o ligasse a outra pessoa, qualquer coisa que o tornasse comum. Já então ele queria ser diferente, isolado, famoso. Ele abandonou o próprio nome, conforme você sabe, poucos anos depois daquela conversa, e criou a máscara de “Lord Voldemort” por trás da qual se esconde há tanto tempo. (ROWLING, 2005, p. 217).

Outro aspecto relevante dessa memória é o fato de ela mostrar que, desde a infância, Voldemort, sendo muito seletivo, dispensava amizades, mas

apreciava colecionar troféus. Uma vez tendo sido repreendido por Dumbledore a devolver objetos roubados dos colegas de orfanato, o diretor sinaliza a Harry, após a viagem feita a esta segunda memória, que aquela prática poderá mais adiante ser compreendida pela escolha das horcruxes (cf. ROWLING, 2005). Levando em conta tal comportamento, era de se esperar que uma criança colecionadora de objetos sem valor histórico, poderia perfeitamente se tornar um adulto sedento por objetos preciosos nos quais fracionaria sua alma para tornar-se imortal.

Dando sequência aos aspectos da memória, é pertinente mencionar que à medida que o romance ganha fôlego no segundo plano – o das lembranças –, os espaços tornam-se mais funestos, justificados pela proximidade cada vez maior com o perigo imanente ao cronotopo do herói. Podemos observar isso no retorno à casa dos avós de Voldemort:

A casa dos Gaunt agora estava indescritivelmente mais imunda do que qualquer outro lugar que Harry já vira. O teto estava coalhado de teias de aranha, o chão coberto por uma camada de sujeira; havia comida mofada e podre sobre a mesa, em meio a várias panelas com crostas. (ROWLING, 2005, p. 285).

A terceira lembrança na qual o diretor conduz o jovem bruxo reafirma o propósito descrito anteriormente sobre a personalidade mesquinha e vil do avaro bruxo, configurando-se pela própria descrição espacial do lugar, conforme percebemos na transcrição acima.

Essa lembrança é consonância em relação à outra, na qual o diretor mergulha com Harry para identificar o contato do jovem Tom Riddle com o professor Horácio Slughorn, quando ambos estavam em Hogwarts pela primeira vez, como aluno e professor.

[...] aconteceu algo muito estranho. A sala foi repentinamente tomada por uma névoa branca, impedindo Harry de ver outra coisa além do rosto de Dumbledore, que estava parado ao seu lado [...] Slughorn levantou-se da poltrona com esforço e levou seu cálice vazio até a escrivaninha enquanto os garotos saíam. Riddle no entanto, ficou para trás. Harry percebeu que o garoto se demorava de propósito, querendo ser o último na sala com o professor. [...]
- Senhor, queria lhe perguntar uma coisa.
- Pois pergunte, meu rapaz, pergunte...

- Senhor, estive me perguntando o que o senhor sabe sobre... sobre Horcruxes?

E o mesmo fenômeno tornou a acontecer: o denso nevoeiro invadiu a sala de modo que Harry não pôde mais ver Slughorn nem Riddle; apenas Dumbledore sorrindo serenamente ao seu lado. (ROWLING, 2005, p. 290-291).

Segundo Dumbledore, na sequência dos fatos, essa lembrança aparece enevoada porque fora alterada pelo próprio Horácio Slughorn, pois o mesmo sentiu vergonha em ter contribuído para a formação errada do jovem Tom Riddle. Sendo assim, adulterou parcialmente a lembrança, ocultando as partes que comprometeriam sua integridade. Essa conduta justifica o fato de o capítulo em que a referida memória está chamar-se “uma lembrança relutante”, exatamente por sua resistência em revelar a verdade. Desse modo, Harry, assim como fora usado para persuadir o retorno do professor a Escola, deverá através dele resgatar a lembrança verdadeira.

Finalmente, em sua última sessão de viagem às lembranças, Dumbledore apresenta a Harry duas importantes memórias: a primeira delas pertencente a uma antiga elfo doméstica chamada Hóquei, mostrando Voldemort em sua fase adulta tendo concluído os estudos em Hogwarts e trabalhando como balconista da Borgin e Burkes; a segunda, do próprio Dumbledore, revela o retorno de Tom Riddle, já constituído como lord Voldemort, a Hogwarts em busca de uma vaga no corpo docente da Escola.

Sobre a memória de Hóquei, apreendemos a ascensão da ambição de Voldemort por objetos preciosos, carregados de história bruxa, uma vez que a patroa da elfo, – Hepzibá – dada ao cultivo de vaidade, possuía dois dos objetos que mais tarde tornariam-se horcruxes: a taça de Helga Hufflepuff, que interessava-lhe por ser insígnia de um dos bruxos fundadores de Hogwarts, e o medalhão de Slytherin, cuja representação dava-se de sua própria descendência. O desejo em possuir as duas relíquias fez com que supostamente operacionalizasse mais um homicídio. Já tendo assassinado o pai e os avós por vingança, ele agora matava por lucro pessoal (cf. ROWLING, 2005, p. 345).

Com relação à última memória esta revela a contrariedade de um bruxo notavelmente inclinado para o mal. Uma vez que Dumbledore negou-lhe o

cargo de professor, sentiu que este fora amaldiçoado pelo bruxo (cf. ROWLING, 2005, p. 350), por isso nunca conseguiu manter um professor na disciplina por mais de um ano letivo.

Após o conhecimento dessas lembranças, Dumbledore insiste com Harry que sem a lembrança verdadeira do professor Horácio Slughorn não poderiam desvendar a chave do mistério, que por enquanto apresentava-se, parcialmente, claro. Enfatiza-lhe, ainda, antes mesmo de mergulharem na penseira, que “[...] essa é a lembrança mais crucial, e que sem ela estaremos perdendo nosso tempo.” (ROWLING, 2005, p. 336), o que impulsiona no herói cada vez mais forte o desejo em adquiri-la.

Evidentemente, seu cronotopo de provação não está atrelado apenas ao resgate da memória do professor Horácio Slughorn, mas a outras batalhas paralelas, como a incansável tentativa de desmascarar Draco Malfoy. Antes mesmo de chegar a Hogwarts, Harry e seus amigos encontram o bruxo em uma atitude muito suspeita na Borgin e Burkes:

Tinham chegado à única loja da travessa do tranco que Harry já visitara: a Borgin e Burkes, que homenageava um ladrão e um envenenador famosos, e era especializada em uma grande variedade de objetos sinistros. Ali, no meio dos caixotes cheios de crânios e garrafas velhas, encontrava-se Draco Malfoy, de costas para eles, mal discernível além do mesmíssimo armário grande em que Harry se escondera para evitar os Malfoy, pai e filho. A julgar pelo movimento das mãos, Malfoy falava animadamente. O dono da loja, o Sr. Borgin, um homem untuoso e encurvado, estava diante dele. O bruxo tinha uma curiosa expressão em que se misturavam o rancor e o medo. (ROWLING, 2005, p. 100).

Após o curioso e suspeito encontro com Malfoy na loja especializada em artigos das trevas, Harry acredita que o desafeto é agora um comensal da morte e está substituindo o pai que encontra-se preso em Azkaban (cf. ROWLING, 2005, p. 105), trabalhando para Voldemort, o que lhe motiva a provar a todos, sobretudo a Dumbledore, que há um aliado do inimigo dentro da escola.

Harry, então, passa o romance inteiro paralelo a sua grande missão com a lembrança de Slughorn e às aulas particulares com Dumbledore, dedicando-se a seguir Malfoy para desmascará-lo, o que lhe proporcionaria, naturalmente, uma espécie de satisfação pessoal. Em uma das primeiras

tentativas, no trem, a caminho de Hogwarts, Malfoy descobre Harry coberto com a capa de invisibilidade escondido no compartimento do trem, para ouvir algo que confirmasse suas suspeitas e lança-lhe um feitiço que o imobiliza e quebra o nariz (cf. ROWLING, 2005, p. 123). Contudo, a falha no plano de Harry Potter não o frustra e ele mantém seu ideal, pois,

Desejava muito que todos imaginassem que participara de algum feito heroico, de preferência envolvendo Comensais da Morte e um dementador. Naturalmente Malfoy espalharia a história aos quatro ventos, mas havia sempre uma chance de que não chegasse aos ouvidos de muitos colegas da Grifinória. (ROWLING, 2005, p. 130).

Se pensarmos que, através dessa passagem, estamos diante de um herói moderno, humano, diferente do herói clássico das epopeias, conduziremos nossa atenção na direção de um herói que sinaliza lampejos de vaidade. Sua preocupação em ocultar a provisória derrota por seu oponente lhe custa alguns instantes de definhamento sobre a sua própria condição de herói, aquela que deseja provar. No entanto, esse contratempo não compromete sua glória de herói e no momento em que seu amigo Rony lhe reativa esse pensamento, dizendo-lhe que ele é “o eleito” (cf. ROWLING, 2005, p. 173) nosso olhar volta-se, uma vez mais, para sua notável destreza.

As pessoas acreditam que você é “o eleito”, entende? Acham que você é um herói, o que é claro, você é Harry, eleito ou não! Quantas vezes você enfrentou Aquele-Que-Não-Deve-Ser-Nomeado até agora? Bem, seja como for – ele prosseguiu sem esperar resposta -, a questão é que você é um símbolo de esperança para muitos [...] é natural que isso revigore as pessoas. (ROWLING, 2005, p. 270).

Nesta outra passagem percebemos como a construção do herói progrediu, principalmente se comparada ao perfil do garotinho do primeiro livro. Ele agora é a esperança do mundo mágico para vencer o mal, tanto que, ao apelar por seu apoio, o ministro da magia, querendo a todo custo ter angariado a sua imagem política a figura do “eleito”, tenta suborná-lo, persuadindo em favor da realização de seu grande sonho estudantil; tornar-se Auror²². (cf. ROWLING, 2005, p. 271).

²² “[...] um cara que captura bruxos das trevas”. (ROWLING, 2001, p. 132); “É uma carreira difícil, Potter, em que somente se aceitam os melhores”. (ROWLING, 2003, p. 536).

No romance anterior, onde analisamos as provações do herói na ótica de Bakhtin (2011), Harry enfrentou uma série de desafios para completar sua missão. Vale destacar que é com base em Teixeira (2011), quando este fala sobre a construção do romance de provas e sua semelhança com uma arena, que compreendemos a importância bakhtiniana desses desafios. Afinal, segundo o autor,

O romance de provas é visto por ele como uma grande arena na qual o mundo é apenas um meio para que os personagens travem os seus combates e realizem as suas provas, estas que são sempre ordenadas por instâncias superiores. O herói é analisado pelo seu comportamento que é posto à prova: A lealdade, a virtude, a coragem são sentimentos obrigatórios. (TEIXEIRA, 2011, p. 25).

Nesse capítulo, onde nos propomos a sequenciar categoricamente seu cronotopo, as provações, assim como os desafios, são de caráter mais intimista e ideacional, capazes de causar frustrações na personagem (*cf.* ROWLING, 2005, p. 360). Se observarmos, por exemplo, como o ministro da magia tenta suborná-lo, perceberemos que Harry terá nesse momento seu caráter posto à prova, o que certamente, em termos de progressão heroica da personagem, vale bem mais que enfrentar um trasgo montanhês adulto, como aconteceu no primeiro romance. Para tanto, Harry Potter, após um tenso diálogo com o ministro, esclarece que sua posição política é de completa fidelidade a Dumbledore, a quem considera um herói verdadeiro (*cf.* ROWLING, 2005, p. 272-273), fechando os caminhos para qualquer ação que desmereça sua devotada confiança.

Em virtude dessa recíproca fidúcia, devotava pela fidelidade e pelo caráter, é que Harry e Dumbledore têm sua relação afunilada e passam a trabalhar em equipe nesse romance, de onde parte então sua grande missão de herói:

Então, pela primeira vez vou lhe passar um dever de casa, Harry. Você deverá persuadir o professor Slughorn a revelar a lembrança verdadeira, que sem dúvida será a nossa informação mais crucial.” [...] “ele tem fraquezas como todos nós, e acredito que você seja o único que talvez possa penetrar suas defesas. É muito importante obtermos a lembrança verdadeira, Harry... e sua real importância nós só saberemos quando virmos o que de fato aconteceu. Então, boa sorte... e boa-noite. (ROWLING, 2005, p. 291-292).

Na primeira tentativa de cumprir sua tarefa, Harry não atingiu o êxito esperado. Afinal, tratando-se de uma lembrança que há muito fora escondida pelo dono e, ao abordar o professor Slughorn, replicando o discurso de Tom Riddle décadas atrás, o professor logo associou a pergunta do jovem bruxo sobre as horcruxes à memória que guardava debaixo de sete chaves. A partir daí o professor passou a evitá-lo, dificultando sua tarefa:

Enfurecido com o seu fracasso e as atitudes de Rony e Hermione, nos dias que seguiram Harry ficou remoendo o que fazer a respeito de Slughorn. Decidiu que por ora deixaria o professor pensar que ele esquecera as horcruxes; com certeza seria melhor deixar Slughorn se acalmar e pensar que estava seguro antes de voltar à carga. (ROWLING, 2005, p. 299).

Diante de tais circunstâncias, alimenta de forma ambiciosa o desesperado desejo em desmascarar Draco Malfoy como prêmio de consolação, pois para todos os efeitos “[...] tinha de haver uma explicação para os sumiços periódicos de Malfoy, mas ele simplesmente não conseguia saber qual era.” (ROWLING, 2005, p. 306). Ainda assim, mesmo em face de sua momentânea incapacidade de cumprir a missão, há sempre alguém para lhe reafirmar os créditos heroicos, o que funciona, em tese, como um lembrete de que somente ele, Harry Potter, é capaz de triunfar. Dessa vez, a reiteração do seu protagonismo deu-se pelo reconhecimento da família Weasley:

- Dumbledore nos contou como você salvou Rony com o bezoar – soluçou a bruxa. – Ah, Harry, que podemos dizer? Você salvou Gina... salvou Arthur... agora Rony...
- Não precisa... eu não... – murmurou Harry sem jeito.
- Parece que metade da nossa família lhe deve a vida, agora que paro para pensar – falou o sr. Weasley com a voz embargada. (ROWLING, 2005, p. 316).

De algum modo esse reconhecimento alimenta em Harry sua autoconfiança, pois em momento algum ele revela tendência a desistir de seu embate. Embora, é claro, sintasse um pouco inoperante, como sentiu-se em seu primeiro encontro com Dumbledore após o “dever de casa” não realizado (cf. ROWLING, 2005, p. 336). Pois,

A ideia de que Dumbledore desse tanto valor à sua opinião fez Harry se sentir mais profundamente envergonhado de não ter se desincumbido da tarefa de recuperar a lembrança sobre a Horcrux, e ele se mexeu na cadeira, constrangido, quando o diretor ergueu o primeiro dos dois frascos para examiná-lo contra a luz. (ROWLING, 2005, p. 337).

Junto a isso, Hermione lembra a Harry que, se Dumbledore lhe confiou a tarefa (cf. ROWLING, 2005, p. 352), é porque somente ele seria capaz de realizá-la, ao passo que outras pessoas provavelmente não conseguiriam persuadir o professor. Assim, o herói deseja não apenas cumprir a tarefa, mas convencido de que Malfoy está aliado a forças das trevas, quer desmascará-lo em adição a conseguir a lembrança. (cf. ROWLING, 2005, p. 358), realizando o que se espera de um herói.

Entretanto, somente quando está sob o efeito da poção “Felix Felicis”²³, a sorte do herói muda. Harry segue intuitivamente os passos da “sorte líquida” quando, por fim, argumenta se o professor lhe entregaria a lembrança em memória de sua mãe (cf. ROWLING, 2005, p. 384), pois sendo “o eleito”, precisa dessa memória para destruir Voldemort; até que completamente convencido, seduzido pelo argumento usado por Harry ao revelar a coragem de sua mãe, a quem tanto Horácio Slughorn admirava, o professor lhe entrega a lembrança:

Então, muito lentamente, Slughorn levou a mão ao bolso e puxou sua varinha. Enfiou a outra mão por dentro da capa e tirou um frasquinho vazio. Ainda sustentando o olhar de Harry, Slughorn tocou a tampa com a ponta da varinha e retirou-a, fazendo com que o longo fio prateado de lembrança saísse, também, preso na ponta da varinha. A lembrança foi se esticando, se esticando, até partir e balançar luminosa e prateada da varinha. O professor colocou-a no frasco onde ela se enroscou, depois se expandiu espiralando como um gás. Ele arrolhou o vidro com a mão trêmula e passou-o por cima da mesa para Harry. (ROWLING, 2005, p. 384-385).

Assim, Harry Potter finalmente consegue realizar sua tarefa com sucesso. Contudo, após seu esperado encontro com Dumbledore, a lembrança revela apenas o início da grande batalha: destruir as horcruxes para liquidar de uma vez por todas Voldemort, pois, somente “[...] sem as Horcruxes, Voldemort

²³ De acordo com o livro, ela é “Difícilima de fazer e catastrófica se errarmos. Contudo, se a prepararmos corretamente, como no caso, vocês irão descobrir que os seus esforços serão recompensados... pelo menos até passar o efeito.” (ROWLING, 2005, p. 149).

será um homem mortal, [e ainda] com uma alma mutilada e diminuída.” (ROWLING, 2005, p. 399). E isso intimida um pouco o herói que revela não ter “peripécia e poder incomum” para destruir seu inimigo, mas sendo capaz de amar, teria a arma letal necessária.

4.2 Novos Espaços: progressão e imbricamento

Uma vez compreendida nos capítulos anteriores a noção de espaço e ambiente, nos cabe mostrar que, nesse romance, a ambientação se dá de maneira tensa. Assim como os espaços, as personagens e os demais elementos da narrativa se verticalizaram; a ambientação, diferente do primeiro livro, mostra que “[...] o povo realmente parecia mais infeliz que de costume. Até o tempo estava lúgubre; toda essa névoa gélida em pleno verão... não era certo... não era normal...” (ROWLING, 2005, p. 08).

Logo de início, a sala do primeiro ministro, legítima representação do espaço não-mágico, revela-se de maneira imbricada com o espaço mágico, uma vez que o ministro da magia, Cornélio Fudge, aparata nela para a realização de transações políticas com o primeiro ministro. (cf. ROWLING, 2005, p. 08-09). Isso nos mostra que os espaços estão cada vez mais próximos e essa estreita conexão dos mundos mágicos e não-mágicos é sinalizada no romance em decorrência de alguns acontecimentos no mundo não-mágico que o ministro da magia assegura ter relação com a comunidade bruxa, ainda que estes sejam completamente ignorados pelos trouxas. De que outro modo,

[...] Seu governo poderia ter impedido aquela ponte ruir? Era um absurdo insinuarem que não estava gastando o suficiente na conservação de pontes. Essa tinha menos de dez anos, e os maiores especialistas não sabiam explicar porque rachara exatamente ao meio, projetando dezenas de carros nas profundezas do rio. E como ousavam sugerir aqueles homicídios bárbaros divulgados com estardalhaços eram consequência de falta de policiamento? Ou que o governo poderia ter previsto o furacão inesperado que ocorrera no oeste do país e causara tantos prejuízos a pessoas e propriedades? (ROWLING, 2005, p. 07).

O fato é que coisas estranhas estavam acontecendo sem explicação plausível no espaço não-mágico e “uma sensação de perigo se apoderou do

país” (ROWLING, 2005, p. 07), o que preocupava politicamente o primeiro ministro, ainda que lhe custasse acreditar que, de algum modo, toda essa temeridade estivesse relacionada ao mundo mágico, pois,

Permaneceu mudo enquanto Fudge cortesmente explicava que ainda havia bruxos e bruxas vivendo em segredo no mundo inteiro, e reafirmava que ele não precisava se preocupar, pois o ministro da Magia responsabilizava-se por toda a comunidade bruxa e impedia que a população não bruxa soubesse de sua existência [...] O Primeiro-Ministro, sentindo os joelhos amolecerem, largou-se na cadeira mais próxima. A ideia de criaturas invisíveis voando pelas cidades e os campos, espalhando o desespero e a desolação entre seus eleitores, fez com que se sentisse muito fraco. (ROWLING, 2005, p. 10-17).

Face ao exposto, retomamos a ideia exposta nos capítulos anteriores de que o real, de acordo com Rosset (2008), não admite o mágico fora de seus padrões de compreensão e aceitabilidade; pois assim como o tio Valter negou a visão do gato que lia o mapa na rua dos Alfeneiros no primeiro romance, o primeiro ministro não aceita de forma natural que o ministro da magia aparate em sua sala, materializando-se na lareira (*cf.* ROWLING, 2005, p. 15), e lhe faça tais revelações.

Ele levava algum tempo para se recuperar do choque. A princípio, tentara se convencer de que Fudge fora de fato uma alucinação provocada pelas noites em claro durante a exaustiva campanha eleitoral. Na inútil tentativa de se livrar de todos os vestígios desse desagradável encontro, ele dera o gerbo a uma sobrinha, que adorou o presente, e instruiu seu secretário particular para retirar o quadro do feio homenzinho que anunciara a chegada de Fudge. (ROWLING, 2005, p. 11).

Assim, temos não somente o estranhamento, mas a negação, a recusa do mágico pelo não-mágico. Cabe, também, deixar claro que a mudança de espaço no romance, evocando um cenário político para primeira instância da narrativa, revela que a casa dos Dursley, diferentemente do que passa no primeiro romance, não mais é a maior representação dos espaços não-mágicos e que, agora, torna-se quase irrelevante, ainda que continue sendo o único lugar em que Harry Potter está totalmente seguro.

Outro fato que conduz nossa atenção nessa análise é a presença, mais uma vez, da heterotopia. Assim como aconteceu na estação de trem no

primeiro romance, nesse a transmutação espacial dos dois mundos volta a acontecer quando o primeiro ministro se dá conta que o “[...] homenzinho bufonídeo de longa peruca prateada, retratado em um pequeno quadro a óleo encardido do outro lado da sala” (ROWLING, 2005, p. 08), se comunica, a princípio pigarreando e, fala diretamente com ele, pode se mover para outros espaços/lugares e anuncia a chegada do ministro da magia, quando:

Um clarão de chamas muito verdes apareceu na abertura sob o console da lareira de mármore. Ele observou tentando não demonstrar surpresa nem preocupação, um homem corpulento emergir das chamas, rodopiando rápido como um pião. Segundos depois, ele engatinhava da lareira para um bonito tapete antigo, sacudindo cinzas das mangas de sua longa capa listrada, segurando um chapéu-coco verde limão. (ROWLING, 2005, p. 09).

É, portanto, através deste fenômeno que os dois mundos se entrecruzam, justapondo os espaços em uma espécie de imbricamento, que para Foucault (2009) é compreendido como heterotopia. Contudo, para o espaço não-mágico, ela reativa o crivo da realidade compreensível, anteriormente exposta, de modo que “[...] a visão de Fudge emergindo novamente da lareira, desalinhado...” (ROWLING, 2005, p. 14) provoca no primeiro ministro o mesmo impacto que causou em Harry, no primeiro romance, ao perceber que era possível atravessar uma parede e entrar em outra dimensão espacial.

Fora desta justaposição espacial, o romance nos mostra que nem tudo se resolve em um passe de magia: por exemplo, a real distância entre Hogsmeade e Hogwarts não pode ser desvirtuada da compreensão geográfica que separa os dois espaços.

Eles caminharam pesadamente pela estrada deserta, seguindo os sulcos frescos deixados pelas carruagens. [...] Como sempre fizera esse percurso de carruagem, Harry nunca avaliara como Hogwarts era longe da estação de Hogsmeade. Com grande alívio, avistou finalmente os dois pilares que ladeava os portões da escola, encimados por javalis alados. (ROWLING, 2005, p. 126 - 127).

Percebemos assim, que, sem o uso da magia, as dimensões espaciais se intensificam e se aproximam bem mais da compreensão dos espaços reais. Uma vez que Harry Potter não aparatou da vila de Hogsmeade até perto do

castelo, nem fora conduzido na carruagem como de costume, o percurso feito a pé mostra a real distância entre os dois espaços e, inclusive, a exaustão provocada nas personagens ao fazê-lo. Assim como acontece quando ele vai de Hogwarts a Hogsmeade:

A caminhada até Hogsmeade não foi agradável. Harry cobriu o maxilar com o cachecol; as partes expostas do corpo logo ficaram ardidas e dormentes. A estrada para a aldeia estava repleta de estudantes curvados contra o vento cortante. Mais uma vez, Harry se perguntou se não teriam se divertido mais na sala comunal aquecida; e quando, por fim, chegaram a Hogsmeade e encontraram a Zonko's – Logros e Brincadeiras fechada com tábuas, ele achou que era uma confirmação de que o passeio não seria divertido. (ROWLING, 2005, p. 191).

Esse notável desencanto pelo passeio mostra que a sensibilidade do herói está alinhada com o clima de perigo que envolve o romance. A ida a Hogsmeade deveria funcionar como um passeio para desanuviar as tensões; no entanto, Harry sai de lá sobrecarregado de suspeitas que Malfoy tentara envenenar Cátia Bell, que em posse de um colar amaldiçoado ricocheteou no ar e acabou na ala hospitalar de Hogwarts.

Malfoy conhece esse colar. Estava em um estojo na Borgin e Burkes há quatro anos, vi Malfoy dando uma boa olhada no colar enquanto eu estava escondido dele e do pai. Era isso que ele estava comprando naquele dia que o seguimos! Ele se lembrou do colar e voltou para buscá-lo. (ROWLING, 2005, p. 198).

Malfoy, por sua vez, recebe da professora Minerva o álibi por estar cumprindo detenção com ela durante a ocorrência com Cátia Bell (cf. ROWLING, 2005, p. 201), o que deixa Harry Potter ainda mais irritado. Era como se o rival pudesse sempre sair ileso às suas desconfianças.

Outro espaço que ganha destaque no sexto livro da série é a Toca²⁴, a residência dos Weasley. Harry é levado para lá, por Dumbledore, para que termine as férias antes de ir para Hogwarts em maior segurança. A família a quem Harry se afeiçoou desde o primeiro instante lhe recebe carinhosamente, entretanto, a atmosfera permanece pesada e é enfatizada pelo perigo em que se encontram todos.

²⁴ Este espaço surge, na verdade, no segundo livro da série. Contudo, não estando em nosso escopo, consideramos para nossas análises a descrição do sexto livro.

Molly se virou para olhar o grande relógio mal equilibrado em cima de uma pilha de lençóis no cesto de roupas deixado na ponta da mesa. Harry reconheceu imediatamente: tinha nove ponteiros, cada um deles com o nome de um membro da família, e costumava ficar pendurado em uma parede na sala de estar dos Weasley. Sua posição atual, porém, indicava que a sra. Weasley passava a carregá-lo com ela por toda a casa. No momento, os nove ponteiros apontavam para *perigo mortal*. (ROWLING, 2005, p. 70).

Nesse caso, o próprio espaço revela as condições das personagens na narrativa. A casa, por se tratar de um espaço privado, conforme explicamos no capítulo teórico, denota segurança e intimidade, sobretudo da alma humana, diferente da rua, espaço concebido pelo desgoverno e a ausência da lei. No entanto, a casa dos Weasley, revela-se condensada ao perigo que circunda as ruas, pois com o retorno do Lord Voldemort nenhum lugar é absolutamente seguro. O relógio que marca a sala de estar aponta seus nove ponteiros para “perigo mortal” (cf. ROWLING, 2005, p. 72), mostrando que ninguém está seguro.

Por fim, dos novos espaços descritos neste romance, temos a caverna, lugar para o qual Harry Potter e Dumbledore vão em busca da Horcrux que, fosse destruída, aniquilaria parte de Voldemort. O lugar está situado no espaço mágico, não há uma precisa localização, assim como não há para Hogwarts. O que há são vagas insinuações sobre seu possível assentamento, mas estas pistas acabam sendo diluídas por não precisarem o sítio em que se encontram, conforme podemos verificar no trecho a seguir:

Harry sentiu o cheiro de sal e o marulho das ondas; uma brisa leve e gelada despenteou seus cabelos quando ele se virou para contemplar o mar enluarado e o céu de estrelas. Estava parado no alto de uma rocha escura, sob a qual a água espumava e se revolia. Ele olhou por cima do ombro. Às suas costas, erguia-se um penhasco, escarpado, negro e indistinto. Algumas rochas, como aquela em que Harry e Dumbledore se achavam, pareciam ter se destacado da face do penhasco em algum momento do passado. Era uma paisagem desolada e agreste; a monotonia do mar e da rocha sem árvore, capim ou areia a interrompê-la. (ROWLING, 2005, p. 436).

Essa é, portanto, a descrição espacial da caverna: um lugar antigo que evoca temeridade na paisagem. Contudo, sua localização reconvexa, cercada de água, em um plano mais simbólico, poderia estar associada ao conceito de

Ferenczi (cf. NASIO, 1995, p. 91), quando associa a água à segurança ou até mesmo proteção, relacionando o líquido nesses termos à gestação fetal da vida concebida no plano intrauterino. Mas a água, diferente desta interpretação não denota segurança ao herói, senão pela presença de Dumbledore.

A água, nesse contexto, se aproxima mais da concepção bachelardiana de morte ou renovação. Em seu ensaio *A água e os sonhos*, o autor nos chama a atenção para o “mergulhar-se na água para nascer renovado” (BACHELARD, 1997, p. 151), invocando a tradição batismal do ocidente pela qual as religiões cristãs acreditam transformar o homem a partir do mergulho na água, como fez a personagem bíblica João Batista com o Messias.

Se considerarmos essa possibilidade, após o nado de Dumbledore e Harry para chegarem à antecâmara da caverna, deduziremos que a água os renovou de algum modo. Afinal, a partir desse instante, o diretor enfrenta uma série de obstáculos para chegar à horcrux que muito se assemelha aos obstáculos do cronotopo de provação vivido por Harry no primeiro romance. Mas, assim como a peça representa apenas parte do inimigo, o herói vive apenas parte dessas provações, pois Dumbledore poupa-lhe de maiores perigos, carecendo, por ora, apenas de sua companhia.

O primeiro desses contratempos é o desafio do sangue: “A ideia, como certamente você terá captado, é que o inimigo deve se enfraquecer para entrar. Mais uma vez, Lord Voldemort não conseguiu compreender que há coisas bem mais terríveis do que a lesão física.” (ROWLING, 2005, p. 439). Ao passarem por este eles se deparam com um lago negro, que certamente consiste no segundo desafio:

Estavam à beira de um grande lago negro, tão vasto que Harry não conseguia divisar suas margens distantes, em uma caverna tão alta que seu teto não era visível. Uma luz verde e indistinta brilhava ao longe, talvez no meio do lago; refletia-se na água imóvel abaixo. O brilho verde e a luz das duas varinhas eram as únicas coisas que rompiam o negrume veludoso, embora seus raios não tivessem um alcance tão longo quanto Harry esperara. A escuridão era de certo modo mais densa que a escuridão normal. (ROWLING, 2005, p. 440).

Como observado em outros momentos, a própria descrição do espaço sugere a cena, o que reafirma nosso propósito ao analisar as descrições dos espaços mágicos através de elementos incompreensíveis pelo crivo da realidade, dando preferência pela sinalização de que algo se difere dos espaços não-mágicos. Se considerarmos essa escuridão desanuviada apenas pelo verde das luzes das varinhas, estaremos considerando um espaço que, através de sua descrição, rompe com os padrões da normalidade, até porque a escuridão exposta é “mais densa que a escuridão normal”, causando assim o estranhamento e o rompimento com o comum. Sendo, ainda, possível associar a cor verde a enjoo, náusea, etc.

A ação de estranhamento desta cena continua quando as personagens estão prestes a atravessar a margem do lago e surge um barquinho que os conduzirá até o meio das águas onde eles acreditam que esteja a horcrux.

Imediatamente apareceu no ar uma corrente grossa de cobre esverdeado que se alongou do fundo do lago até a mão fechada de Dumbledore. Ele bateu na corrente, que começou a deslizar por dentro de sua mão fechada como uma cobra a se enrolar no chão com um ruído metálico que ecoou vibrantemente nas paredes rochosas, e foi puxando alguma coisa das profundezas do lago escuro. Harry ofegou quando a proa fantasmagórica de um barquinho veio à tona, tão verde e brilhante quanto a corrente, e flutuou quase sem marolas até o ponto da margem em que Harry e Dumbledore estavam parados. (ROWLING, 2005, p. 442).

A função basilar deste barquinho seria conduzir os bruxos até a Horcrux, uma vez que a água nesse momento revela-se como um elemento perigoso, circundado pela morte; Voldemort teria de ter pensado, conforme deduz Dumbledore, em algo prático para atravessar sem tocar na água. Um fato interessante merece ser exposto: quando Harry pergunta ao diretor como ele sabia da existência do barco (*cf.* ROWLING, 2005, p. 442), ele revela que não seria capaz de cumprir esta missão sozinho. Diferente do primeiro romance, embora fosse calouro quase plenamente ignorante no mundo da magia, ele venceu com seus amigos os desafios. Entretanto, nesse romance ele, embora habituado a esse universo, cumpre apenas as ordens de Dumbledore que lhe poupa, nobremente, a vida, caso seja necessário.

Harry, aliás, durante este percurso com Dumbledore na caverna, revela medo e inexperiência. “Seus pensamentos resumiam-se em monstros lacustres, serpentes gigantes, demônios, cavalos-marinhos e fadas...”, nem sequer “conseguia esquecer a visão dos tentáculos emergindo da água escura quando se distanciaram da margem”, mas para todos os efeitos ele ainda é “de menor idade e não qualificado” (cf. ROWLING, 2005, p. 442-443).

Quando finalmente entraram no barco para seguir viagem rumo à Horcrux, estavam sobre águas mortíferas e Harry “[...] achava pavorosa a ideia de que havia cadáveres flutuando em volta e embaixo deles.” (ROWLING, 2005, p. 444), e a cada desafio apresentava mais medo e pavor:

E virou a cabeça para olhar a luz verde, destino inexorável do barco. Agora, Harry não podia fingir que não estava apavorado. O grande lago negro coalhado de cadáveres... parecia fazer horas que ele encontrara a professora Trelawney, que dera a Rony e Hermione a Felix Felicis... Desejou de repente ter se despedido melhor deles... nem ao menos vira Gina... (ROWLING, 2005, p. 445).

Toda essa atmosfera fantasmagórica que toma conta de Harry Potter coaduna com a condição humanizada e conflituosa (cf. LUKÁCS, 2009) do herói moderno. Nesse caso não somente através dessas sensações, mas de toda formação da personagem que estamos explorando nos romances. Seu sentimento de finitude exposto na cena transcrita revela sua afetividade aos amigos e à namorada.

Por fim o barco segue para uma pequena ilha comparada, em tamanho, ao escritório de Dumbledore, onde certamente estará a Horcrux no fundo de uma bacia de pedra, submersa por um líquido verde. E o último desafio para chegar até ela consiste em beber este líquido. Dumbledore então executa-o e assim como a magia lhe permitiu os vestígios que o fez seguir esta trilha, encontrar o barco e atravessar o lago, ele também sabe do efeito que o líquido poderá lhe causar, por isso pede que Harry não o deixe fracassar na última prova:

Esta poção deve produzir um efeito tal que me impeça de levar a Horcrux. Deve me paralisar, me fazer esquecer o que vim fazer, causar tanta dor que me distraia ou me incapacite de alguma forma. Assim sendo, Harry, sua tarefa será garantir que eu não pare de

beber, mesmo que tenha de virar a poção na minha boca enquanto eu protesto. (ROWLING, 2005, p. 447).

Eis que finalmente nosso herói entra em cena, praticamente forçando o diretor a beber o líquido que, a cada gole, causava-lhe tanta dor que pediu a morte. Mesmo sentido efeitos dolorosos ele bebe tudo e, finalmente, conseguem chegar ao medalhão que acreditavam ser parte da alma de Lord Voldemort:

Dumbledore apanhou o medalhão no fundo da bacia de pedra e guardou-o nas vestes. Em silêncio, fez sinal a Harry para juntar-se a ele. Distraídos pelas chamas, os Inferi pareciam não registrar que suas vítimas estavam deixando a ilha; Dumbledore levava Harry para o barco, o anel de fogo deslocava-se com eles, cercava-os, os atordoados mortos-vivos acompanharam-nos até a beira do lago onde mergulharam, agradecidos, em suas águas escuras. (ROWLING, 2005, p. 452).

Ao final desta provação há uma inversão de valores. Até aqui Harry confiara sua vida a Dumbledore dedicando-lhe plena fidelidade; entretanto, fragilizado, porém lúcido, é a vez de Dumbledore confiar sua vida a Harry. Ao retornarem, o herói num majestoso instante de coragem, pede ao diretor que não se preocupe que tudo dará certo e este diz: “Não estou preocupado, Harry [...] estou com você.” (ROWLING, 2005, p. 454); essa resposta legítima, através de sua devoção e confiança, a glória e o compromisso do herói. Ademais, esta fala pode ser compreendida, também, como uma espécie de declaração que Dumbledore faz ao garoto, que a partir daquele instante tornara-se homem, fato este que será devidamente aprofundado na análise psicanalítica deste capítulo.

4.3 A emancipação do herói moderno

Diferentemente do que acontece em *Harry Potter e a pedra filosofal*, quando mostramos o afloramento dos primeiros traumas psicológicos do herói, sobretudo na passagem da infância para adolescência, agora o protagonista Harry tem sua psique formada e esses traumas ganham, com isso, novas

dimensões e desdobram-se em conflitos bem mais intensos, psicologicamente falando. Como exemplo disso, trazemos a questão da sua orfandade.

O primeiro aspecto dessa modalidade, assim chamemos, é a intrínseca relação entre Harry Potter e seu inimigo mortal, Voldemort. Ambos ficaram órfãos ao nascer. Contudo, diferente de Lilian Potter, Mérope, a mãe do lord das trevas, nessa época apenas Tom Ridle, “[...] se recusou a empunhar a varinha até mesmo para salvar sua própria vida.” (ROWLING, 2005, p. 206), o que causa em Harry um acréscimo de piedade pelo jovem garoto, ou melhor, pela situação em que ficou sabendo através de Dumbledore. Segundo a narrativa do diretor, a mãe de Voldemort não desejando viver sequer para o filho se recusa a lutar pela própria sobrevivência. É, portanto, através da orfandade que os dois começam a apresentar algumas semelhanças.

Outro aspecto a ser destacado é a ida para Hogwarts. Assim como Harry recebeu a carta de ingresso para a Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts no primeiro romance, nesse, Dumbledore nos mostra através de sua lembrança que Tom Ridle fora por ele retirado de um orfanato para lapidar suas habilidades de magia na mesma instituição. E, igualmente a Harry, “[...] Voldemort era mais apegado à escola do que jamais foi a pessoa alguma. Hogwarts era o lugar em que fora mais feliz; o primeiro e único lugar em que tinha se sentido em casa.” (ROWLING, 2005, p. 338); além disso, é lá que ele descobre a verdade sobre sua origem:

Sua única pista era o nome ‘Servolo’, que, segundo soubera pelos que dirigiam o orfanato, era o nome do pai de sua mãe. Finalmente, depois de penosas pesquisas em velhos livros de famílias bruxas, ele descobriu a existência do ramo sobrevivente da família Slytherin. No verão do seu décimo sexto aniversário, saiu do orfanato ao qual retornava todo ano e foi procurar seus parentes Gaunt. (ROWLING, 2005, p. 284 – 285).

Como podemos perceber, Voldemort também cresceu ignorante da verdade sobre sua origem, e sua busca pela verdade metaforiza o que fora dito por Bettelheim (2007, p. 13-14), de que “a criança precisa entender o que está se passando por dentro do seu consciente para que possa também enfrentar o que se passa em seu inconsciente”, sugestionando, à mercê dessa situação, o

diálogo permanente entre consciente e inconsciente que Freud (2011) aponta, sobretudo na fase da infância; esse elo nos conduz ao estágio do Édipo.

Na obra, essa fase nos mostra não somente a evidente representação do Édipo freudiano em Voldemort, bem como mais uma relação de aparência com Harry Potter: ambos eram filhos de um genitor trouxa com um puro sangue. Sendo assim, o extermínio dos trouxas, por parte do bruxo que já na infância aponta sinais malévolos, é a incorporação da descendência Slytherin, que já quisera ser *seletivo*²⁵ em relação à linhagem bruxa e a mestiçagem.

Se observarmos que a todo instante, na obra, Harry tem ativada a lembrança dos pais que não conheceu em tons de comparação com ele mesmo, como as habilidades de quadribol que herdara do pai, por exemplo, ou a aparência física e os olhos da mãe (cf. ROWLING, 2000, p. 527), situaremos o herói em um espaço de apoio emocional. Com isso é possível dizer que ele não teve, que descobrir sua origem, como aconteceu com Voldemort, ela vem até ele de diversas maneiras; afinal, todo mundo no espaço mágico estabelece essas comparações genealógicas do garoto com seus genitores, tendo sempre algum comentário a lhe fazer.

Considerando tais elementos, retomamos a teoria de Freud (2011) quando estabelece que a psique se forma através de um diálogo entre o sujeito e o espaço – consciente e inconsciente –, de modo que Harry Potter, desprovido de todos os afetos familiares, conforme vimos no capítulo anterior, poderia ter se desvirtuado e transformado-se num adolescente rebelde. Da mesma forma que Voldemort poderia ter sublimado sua frustração em meio a toda dificuldade social a qual fora exposto. Desse modo, compreendemos que o espaço, enquanto ambiente, ainda que influencie, não é determinante para a formação psíquica do sujeito.

Ora, se há entre os adversários fatos em comum que os aproximam psicanaliticamente, como pudemos perceber, há também o que os difere como, por exemplo, o desejo. Vimos no primeiro romance que em consequência de

²⁵ Slytherin queria ser mais seletivo com relação aos estudantes admitidos. Ele acreditava que o aprendizado da magia devia ser mantido no âmbito das famílias inteiramente mágicas. Desagradava-lhe admitir alunos de pais trouxas, pois os achava pouco dignos de confiança. (ROWLING, 2000, p. 131).

sua orfandade, o maior desejo de Harry Potter era conhecer seus pais; observamos também que por causa da morte irreversível deles, esse desejo foi esmerando com os anos um acesso de cólera no herói “vingativo”, contudo, sua inabalável pureza não o torna um assassino. Neste romance, ele, embora amplifique seu ódio por Voldemort, tem consciência que sendo capaz de amar (amar o próximo, em tese), o difere dele. Vejamos a reflexão que Lhe faz Dumbledore:

Se ele nunca tivesse matado seu pai, será que teria despertado em você um furioso desejo de vingança? Claro que não! Se ele não tivesse forçado sua mãe a morrer por você, será que teria Lhe conferido uma proteção mágica que ele não poderia penetrar? Claro que não, Harry. Você não está entendendo? O próprio Voldemort criou seu inimigo, como fazem os tiranos em todo o mundo! Você tem ideia do medo que os tiranos sentem do povo que eles oprimem? Todos eles percebem que, um dia, entre suas muitas vítimas, com certeza haverá uma que se rebelará e revidará! (ROWLING, 2005, p. 400).

É, portanto, o caráter do herói, a personalidade aperfeiçoada para o bem que o torna diferente de Voldemort e não as condições de formação. Se lembrarmos que no primeiro romance mostramos a infância afetivamente violenta que passou, perceberemos que aquele garotinho de onze anos tinha todos os pré requisitos para tornar-se um adulto revoltado, incapaz de amar. Entretanto, ironicamente, foi exatamente isso que o tornou um não produto do meio, o revés das condições as quais fora concebido na narrativa. Ainda das reflexões feitas por Dumbledore, esse pensamento culmina-se quando ele diz:

Apesar de todas as tentações que você suportou, de todo sofrimento, o seu coração permanece puro, tão puro quanto era aos onze anos, quando você se mirou no espelho que refletia o maior desejo do seu coração, e ele Lhe mostrou apenas o caminho para frustrar Lord Voldemort em vez de imortalidade ou riqueza. (ROWLING, 2005, p. 401).

Contudo, mesmo Harry sendo puro e virtuoso, não se esquivava da luta. Se a profecia diz que um deve matar o outro (*cf.* ROWLING, 2003, p. 679), ele tem consciência do perigo em que se encontra. Certamente, o garoto do primeiro romance que não tinha real noção dos poderes de Voldemort, ao descobrir a verdade sobre sua origem, Lhe ativou a coragem que o torna herói;

e mesmo tendo a morte como princípio e fim de sua existência, há “[...] diferença entre ser arrastado para arena para enfrentar uma luta mortal e entrar na arena de cabeça erguida.” (ROWLING, 2005, p. 402), isso é muito significativo em termos de caráter e heroicidade. Afinal, Harry tem, conforme a própria profecia “o poder que o lord das trevas desconhece”: o amor. Essa particularidade o torna, simbolicamente, diferente de seu inimigo, pois:

Voldemort estupeficou o tio, apanhou sua varinha e atravessou o vale em direção ‘à casa grande mais adiante na estrada’. Lá, ele matou o trouxa que abandonara sua mãe bruxa, e, por precaução, os avós trouxas, suprindo, assim, os últimos membros da indigna família Riddle e vingando-se do pai que jamais o quisera. (ROWLING, 2005, p. 288).

Percebemos com essa passagem, mais uma vez, a predisposição maléfica de Voldemort, muito antes de transformar-se no temível bruxo a quem sequer pronunciam o nome, ele já havia matado o pai, literalmente. Ou seja, o diálogo dele com o espaço, em termos de negociação psíquica, o transforma em um ser cruel e rancoroso, culminando na morte física do próprio pai tal qual o Édipo freudiano; ao contrário de Harry Potter, a quem a morte do pai é simbólica, Voldemort a executa para sentir-se forte.

Por isso, retomando nossas considerações sobre a questão da orfandade, conforme anunciamos, Harry Potter volta a viver esta fase nesse sexto romance. Com a morte de Dumbledore ele reacende todo o ódio adormecido e o desejo de vingança pela perda dos pais. Dumbledore, que a esta altura era a maior representação paterna do herói e mimese da lei, era a maior instância do bem e da ordem na comunidade bruxa, valor ameaçado pelas forças das trevas que ganham intensidade a cada romance.

Ao voltarem da caverna onde haviam ido destruir uma das horcruxes, Harry e Dumbledore percebem que a marca negra²⁶ está sobre a Torre de Astronomia, a mais alta do castelo, o que já nos chama a atenção para a imponência do inimigo, sobretudo em Hogwarts, terreno onde deveria estar vulnerável aos encantamentos de Dumbledore para impermeabilizar o espaço escolar (*cf.* ROWLING, 2005, p. 458). Contudo, não havendo visíveis sinais de

²⁶ Marca que anuncia Lord Voldemort, geralmente conjurada por algum comensal da morte.

combate algum, a atmosfera de mistérios e perigos domina a chegada de ambos, até que o ataque finalmente acontece.

Como a morte de Dumbledore já era inevitável pela maldição que corria em suas veias, e esta seguramente representa o cronotopo de provação para Draco Malfoy (cf. ROWLING, 2005, p. 459), o velho diretor não hesitou a desafiar-lhe que cumprisse sua tarefa. Entretanto, Malfoy, que em nenhum momento do romance, embora deseje a glória, representa aptidão para conquistá-la, é incapaz de deferir sobre Dumbledore um feitiço de morte. Do contrário, Severo Snape não teria disparado o feitiço que tiraria a vida de Dumbledore (cf. ROWLING, 2005).

Novamente Harry presencia a morte do pai, mais uma vez simbolicamente, com a diferença que agora ele não é apenas um recém-nascido indefeso, mas um bruxo convicto da maldade que o cerca e isso lhe custa bem mais que uma cicatriz no corpo, quiçá na moralidade. Com essa verticalização o fato torna-se ainda mais doloroso por atingir os domínios da consciência, pois Dumbledore sabendo, ou ao menos prevendo, o que aconteceria, o havia imobilizado para que não interferisse no combate. Com isso, poupa sua vida, mas acaba por acrescentar um sentimento de impotência.

Um jorro de luz verde disparou da ponta de sua varinha e atingiu Dumbledore no meio do peito. O grito de horror de Harry jamais saiu; silencioso e paralisado, ele foi obrigado a presenciar Dumbledore explodir no ar: por uma fração de segundo, ele pareceu pairar suspenso sobre a caveira brilhante e, em seguida, foi caindo lentamente de costas, como uma grande boneca de trapos, por cima das ameias, e desapareceu de vista. (ROWLING, 2005, p. 468).

Com a destruição da Horcurx, o herói seria recompensado por sua missão; contudo, ante a falsidade do utensílio, a morte da figura paterna nada lhe vale senão a emancipação psicanalítica. Segundo Corso e Corso (2006, p. 89), “[...] de alguma forma pais e filhos se perdem mutuamente”, pois vivem em tempos diferentes e perenemente padecem de um desencontro que, nesse caso, se justifica na falta que Dumbledore faz a Harry assim como fez seu pai biológico, Tiago.

O pai que ficará para sempre, no melhor dos casos, é aquele nobre é aquele nobre cavalheiro do conto de Tabart, o dono original dos

tesouros. O problema é que ele nunca sobrevive para entregar seus dons. Quando o filho se apropria, o pai em pessoa, já superado, não tem mais a mesma importância. Afinal, uma pessoa precisa crer que seus dons e conquistas são realmente seus, senão estará a vida toda lidando com a própria existência como se fosse patrimônio alheio. (CORSO; CORSO, 2006, p. 124).

Esse entendimento psicanalítico entre a figura do pai e a do filho se manifesta na relação, completa, entre Harry e Dumbledore do primeiro ao sexto livro, quando podemos recapitular a afinidade retroalimentativa entre ambos, que culmina na morte do diretor²⁷. A partir de então, o herói passa a ser a própria representação da lei e não mais será poupado pela figura paterna, pelo contrário, será autocobrado pelos ensinamentos do pai, o que fortalece ainda mais sua máxima função: destruir Voldemort.

À guisa das representações psicanalíticas no romance de Rowling, podemos, com base no gerenciamento desses desejos, estabelecer a retomada da tríade: Eu, Super-eu e Id neste volume da série. Se no primeiro romance, considerando a infância do herói, seu embate consciencial era pelas batalhas de provação, e em geral as negociações giravam em torno de descumprir ou não as regras em prol de um bem maior, em *Harry Potter e o enigma do príncipe* elas se intensificam ainda mais, pois além delas consideramos o crescimento da personagem – nesse instante em termos de idade –, e com ele o surgimento das primeiras paixões, o que, de certo modo, equaciona os sentimentos, no que diz respeito ao campo afetivo da personagem.

Dessa forma, temos a representação do Eu freudiano negociando entre o Id e o Super-eu em um Harry Potter adulto. Assim, seus desejos, agora mais aflorados, ganham contorno sexual, o que se torna, face ao exposto, ainda mais complicado de administrar, como no caso da paixão pela irmã de Rony:

Harry ficou acordado durante muito tempo, contemplando o dossel da cama e tentando se convencer de que seus sentimentos por Gina eram inteiramente fraternais. Tinha vivido, não tinham, como irmão e irmã o verão todo, jogando quadribol, implicando com Rony e rindo de Gui e Fleuma . conhecia Gina havia anos... era natural que quisesse protegê-la... natural que prestasse atenção nela... quisesse

²⁷ Até aqui nossa análise pauta-se na morte física da personagem; entretanto, vale dizer que essa morte passa a ser moral, no sétimo livro da série, quando Harry Potter descobre manchas no passado de Dumbledore.

despedaçar Dino por tê-la beijado... não... teria de controlar particularmente esse sentimento fraternal. [...] Ela é irmã de Rony, disse a si mesmo com firmeza. Irmã de Rony. É fruto proibido... Ele não arriscaria sua amizade com Rony por nada. (ROWLING, 2005, p. 227).

Ao apaixonar-se por Gina Weasley, irmã de seu melhor amigo, ele teme perder a amizade de Rony, caso assuma a paixão, tal situação faz sua mente entrar em uma espécie de “feroz batalha” (cf. ROWLING, 2005, p. 405): se por um lado seu Id pede que se declare a Gina, por outro o Super-eu lhe retém esse desejo.

A batalha continuava a devastar o seu cérebro: Gina ou Rony? Por vezes, ele achava que Rony pós-Lilá talvez não se importasse tanto se ele convidasse Gina para sair, então se lembrava da expressão do amigo quando vira a irmã beijando Dino, e tinha certeza de que Rony consideraria uma vil traição se ele segurasse a mão de Gina... (ROWLING, 2005, p. 407).

Mas essa não é a única representação do Id neste romance. Metaforicamente, a chegada de Horácio Slughorn no corpo docente de Hogwarts melhor representa o conceito freudiano na instância dos professores; assim como em outros momentos da série, outros professores assumem esse papel, tal como Gilderoy Lockhart no segundo livro da série, ou mesmo o Olho-Tonto Moody, no quinto livro da série.

Considerando que Horácio Slughorn trata-se de um sujeito indeciso e oportunista, convém esclarecer que ele investe no herói como prêmio. Antes de analisarmos seu comportamento propriamente dito, recordemos (cf. ROWLING, 2005, p. 53) que as condições espaciais nas quais encontrava-se o professor antes de ser escravizado pela vaidade, pelo Id que o domina, eram de total “devastação”, pois ele estava sempre fugindo, se escondendo para preservar sua imagem política e polida de um velho bruxo que no presente se envergonhara do funesto passado onde coadunara com a formação e, ademais, a omissão, em relação a Voldemort.

O queixo de Harry caiu. Onde uma fração de segundos antes, havia uma poltrona, agora havia encolhido um velho imensamente gordo e careca que massageava o baixo-ventre e apertava os olhos para enxergar Dumbledore com um olhar lacrimajante e ofendido. (ROWLING, 2005, p. 54).

Nesse primeiro contato com o professor “[...] Harry sentou com a nítida impressão de que o diretor, por alguma razão, queria que ele ficasse bem visível” (ROWLING, 2005, p. 56), afinal Dumbledore o levava para servir de isca a Horácio. Uma vez interessado em ter o garoto que sobreviveu em sua coleção de contatos formados por ex-alunos importantes, o professor não recusaria o retorno a Hogwarts. Nesse ínterim, Dumbledore forja alguns instantes entre os dois com o pretexto de usar o banheiro permitindo-se, de fato, usar a presença de Harry para seduzir Horácio, que resiste por vaidade, mas cede e volta à Escola.

O professor Slughorn, de fato, encontrava-se em estado de graça com as habilidades de Harry. Seu desempenho durante as aulas de poções o fazia crer que estava diante do melhor aluno que tivera em todos os tempos, em adição à fama já conquistada como arqui-inimigo de Voldemort.

Harry continuou a seguir as instruções do Príncipe Mestiço sempre que divergiam das de Libatius Borage, e, em consequência, por volta da quarta aula, Slughorn estava delirante com a capacidade de Harry, e comentava que raramente ensinara a alguém tão talentoso. (ROWLING, 2005, p. 155).

Essa é a representação do Id emoldurado no professor Horácio, evidenciado pela ambição docente de manter os melhores bruxos de Hogwarts em uma rede de contatos e ajuda mútua. Embora Harry Potter nada tenha de brilhante no que concerne a fazer poções, aceita os encantos do professor e continua obedecendo indicações extras do livro que o torna uma celebridade também nesse círculo. Mas o oportunismo de Horácio não para por aí, uma das práticas antigas que ele volta a reativar com seu regresso a escola é reunir os alunos que considera prodigiosos e oferecer-lhes jantares a fim de granjear mais intimidade. Nesses, ele avalia a presença de Harry como sendo indispensável; entretanto, o garoto sempre se esquia dos encontros.

- Ah, não – murmurou Harry. Os três viraram e deram de cara com o professor Slughorn, com um enorme gorro de peles, e um sobretudo com uma gola igual; o professor ocupava, no mínimo, um quarto da loja e segurava uma sacola de abacaxi cristalizado.

- Harry, você já falhou três dos meus pequenos jantares! - Disse Slughorn, dando-lhe um cutucão cordial no peito com o dedo. – não

vai adiantar meu rapaz, estou decidido a fazê-lo comparecer. (ROWLING, 2005, p. 192).

E assim Harry resiste aos interesses do professor até se dar conta que, na verdade, ele é quem deveria estar interessado no professor para a obtenção da lembrança verdadeira, uma que esta é a tarefa passada, para ele, por Dumbledore.

Como pudemos perceber, nesse sexto romance, os espaços se ampliam para condensarem a complexidade da progressão das personagens e, com elas, seus conflitos e batalhas. Tanto em face dos espaços geofísico e literário, como psicanalítico, descortinamos um olhar voltado, através da lembrança e de um herói conflituoso, para uma atmosfera de presságios que não era, ainda, muito evidente no primeiro romance da série.

5 CONCLUSÃO

Após o estudo e análise dos primeiro e sexto livros da série Harry Potter, nos quais concentramos um olhar específico ao espaço literário, algumas considerações merecem destaque, haja vista que nosso objetivo busca estabelecer mais que a relação entre os romances, mas em tons de comparação, revelar a progressão dos seus elementos formadores, tais como a ambientação, os cenários e a própria personagem.

A primeira consideração a ser feita é no que refere a construção dos espaços mágicos e não-mágicos na série. Sendo assim, partimos do enredo de *Harry Potter e a pedra filosofal* onde os espaços eram bem delimitados geograficamente e ideologicamente: Londres e Hogwarts. O primeiro corresponde ao espaço real, conforme expomos nos capítulos anteriores, e o segundo ao espaço de magia, onde acontecem quase todas as peripécias do herói. Esses espaços mostravam-se demarcados por uma barreira indivisível, de modo que para atravessá-la seria necessário passar por uma espécie de portal, tal como acontece quando Harry, um garoto que sequer tinha ciência da magia, atravessa uma parede sólida e descobre um mundo paralelo. Para além dessa barreira, considera-se, a partir do romance, que os habitantes do mundo real, não-mágico, ignorem a existência do mundo mágico, salvo na condição das famílias que, embora vivam no “mundo real”, tenham em Hogwarts algum aprendiz de magia, como foi o caso da mãe do próprio Harry Potter.

No sexto romance da série, esses espaços estão cada vez mais próximos, a proliferação da magia no espaço não-mágico vem ganhando destaque a cada volume da série, incluindo os que fogem ao *corpus* desta pesquisa. Considerando tal crescente, em *Harry Potter e o enigma do príncipe* esses espaços, antes terminantemente separados, estão cada vez mais imbricados. Recordemos das análises feitas, como exemplo, a cena que abre o romance, onde o ministro da magia “invade” a sala do primeiro ministro da Grã-Bretanha causando-lhe uma espécie de pavor e inoperância diante de sua própria privacidade.

Como consequência dessa bifurcação espacial entre os mundos mágicos e não-mágicos, convém ressaltar a noção de heterotopia que sublinhamos nos dois romances, mostrando como esses espaços se posicionam em relação à transição coexistente entre eles. Não diferente dos contos de fada, a materialização da magia nos espaços não-mágicos causa estranhamento e rompe com o que possa ser considerado comum. Assim acontece no primeiro romance quando as primeiras manifestações de magia rompem com a normalidade paradigmática das personagens. Um exemplo disso é a reação do Tio Válter ao ver um gato lendo um mapa na esquina da rua dos Alfeneiros, como o próprio Harry Potter que, antes mesmo de saber que seria capaz de atravessar uma parede na estação de trem, se espanta ao ver seus colegas fazerem tamanha proeza. Esse imbricamento dos espaços mágicos e não-mágicos se intensificam ainda mais no sexto livro, mostrando que as fronteiras entre os dois mundos estão cada vez mais estreitas e tênues. Diante disso, o espaço não-mágico passa a não mais representar um lugar seguro, ao contrário, é revelado ante uma atmosfera de perigo e constante vulnerabilidade.

Ainda em relação a estes espaços, ressaltamos que no primeiro romance a maioria das aventuras vividas pelo herói e por seus amigos acontece nas mediações, quiçá no próprio castelo de Hogwarts, sendo, inclusive, proibido o uso da magia fora deste espaço; já no sexto romance ocorre o inverso, pois ainda que haja em Hogwarts cenário para batalhas, a maior provação do herói se dá fora da escola.

A terceira comparação que podemos apresentar em nível de resultado entre os dois romances está no fato de a personagem Harry Potter ter enfrentado seu inimigo corporalmente no primeiro romance. Recordemos o confronto entre ambos pela pedra filosofal em uma câmara escondida em Hogwarts e consideremos que, embora a temeridade e a inocência de um garoto de 11 anos nos causasse um certo pieguismo, ele precisa cumprir seu cronotopo de provação e realizar prodigiosamente a missão crucial da história: derrotar lord Voldemort.

Em *Harry Potter e o enigma do príncipe*, quando ele já havia passado por uma série de provações e enfrentado muitos perigos, esse embate não acontece fisicamente, mas psicologicamente. Tal mudança se processa uma vez que, agora, o enfrentamento dá-se por meio da memória, onde a personagem precisa deslocar-se espacialmente para outros planos a fim de conhecer seu inimigo e saber como destituí-lo por completo. Esse redimensionamento causa na narrativa, conforme exposto nos capítulos anteriores, a então interpolação temporal, situando a personagem em um plano de digressão que se equacionará em uma série de conflitos internos e irão matizar psicologicamente a história.

Face ao exposto, nos cabe relacionar outra diferença entre os romances, esta referente ao cronotopo de provação, detalhadamente descrito neste trabalho, quando o narrador nos apresenta, no primeiro romance da série, um herói nobre e prodigioso, com uma personalidade eminentemente altruísta, capaz não somente de descobrir os encantos da magia, mas os mecanismos possíveis para utilizá-la em favor do bem coletivo. Basta, então, lembrarmos as inúmeras passagens em que Harry Potter, liderado por seu senso inato de justiça, enfrentou desde pequenas batalhas cotidianas até o perigoso embate com o lord das trevas, mostrando-se digno e merecedor da fama que jamais lhe causara vaidade, muito embora, tenha sempre tido por parte de Dumbledore um acréscimo de estima e proteção.

Se comparado ao sexto livro, esse cronotopo sequencia-se de igual maneira: o herói precisa provar sua força e seu caráter e para isso passa por uma série de desafios. Contudo, esse herói já não mais se apresenta de maneira terna e indefesa. Nesse momento, ele encontra-se em transição orgânica e moral; orgânica porque a passagem da infância para a adolescência lhe descortina uma série de mudanças, sobretudo afetivas e conflitos internos que culminam na magna essência do romance: descortinar os fatos através da memória.

Quanto a instância moral, tais representações coadunam na formação de um herói problemático, ou seja, atingem a moralidade daquele garoto indefeso que fora classificado como herói, ainda quando bebê, o que não

acontece, por exemplo, com os heróis clássicos imortalizados nas epopeias, idealizados e perfeitos. Ao passo que Harry Potter ganha fôlego no romance, ele se mostra humanamente problemático e tem de gerenciar seus conflitos, seu embate consciencial revela-se tão mais problemático quanto as batalhas físicas que teve de enfrentar no primeiro ano escolar; ou seja, seu cronotopo ganha tons e matizes que sinalizarão uma nova espécie de perigo, embutido na memória.

Esse deslocamento espacial através da memória nos conduz a uma nova gama de considerações comparativas a que voltamos nosso olhar nesse momento. A primeira delas está relacionada à orfandade do herói que, conforme vimos no capítulo anterior, muito o aproxima de seu oponente. Desde *Harry Potter e a pedra filosofal*, a ausência do pai, bem como da mãe, causa na personagem traumas que o acompanham gradativamente em todos os romances da série. Uma vez que consideramos a morte, no universo fantástico da autora, um processo irreversível, Harry Potter não está imune à dor, pelo contrário, sua formação enquanto personagem vai paulatinamente revelando um herói melancólico, preso às lembranças, ao desejo em ter de volta os pais, quiçá a própria infância roubada.

Somente com seu ingresso em Hogwarts essa carência afetiva é parcialmente suprida com a representação paterna que Alvo Dumbledore assume, manifestando enquanto instância de poder na narrativa um abrigo emocional para seus traumas de infância. O diretor muitas vezes burla as próprias leis institucionais para abonar as peripécias do garoto e desenvolve com ele uma cumplicidade que ultrapassa os limites de um simples carisma. A cumplicidade de ambos é tanta que em *Harry Potter e o enigma do príncipe* sexto o diretor confia-lhe a própria vida. Nesse mesmo romance, aliás, essa relação se rompe com o homicídio doloso do qual Dumbledore fora vítima, deixando Harry Potter órfão mais uma vez.

Há, ainda, outro tema caro à guisa das representações psicanalíticas que se evidenciam nas nossas análises: a presença do Eu e do Id freudianos. No primeiro romance, como vimos, eles se manifestam demarcando a índole do herói ingênuo que burla as regras, mas que é sempre abonado pelas

instâncias de poder, gerenciando assim suas ações; já no sexto livro elas se intensificam e para além da bifurcação consciencial pela qual o herói passa ao se apaixonar pela irmã do seu melhor amigo, por exemplo, e temer perder sua amizade.

O Id, em especial, ganha através da personagem Horácio Slugorn um novo sentido: a resistência à vaidade. Conforme apresentamos, a chegada do professor hedonista ao corpo docente de Hogwarts representa a porta de entrada para Harry sequenciar seu cronotopo de provação, resgatando por meio dele a memória que desvendaria a chave de todo mistério que envolve o lord das trevas. Dessa maneira, estabelece-se um contraste com o primeiro romance, onde as projeções psicanalíticas relacionadas aos professores desenvolveram-se de maneira desequilibrada, sobretudo pela ausência de uma personagem que representasse solidamente um Id; por sua vez, manteve-se Dumbledore personificado em uma espécie de Eu, pois ao passo que negociava as regras, burlava seu descumprimento abonando o herói, a professora Minerva McGonagall como um Super-eu, não aceitando a quebra dessas regras ou ainda um Super-eu desequilibrado que se representa na personagem Severo Snape, aquele que castra e pune o que não é correto em relação ao herói.

Se, como ocorre com esse diálogo interno, levarmos em conta que a personagem, dada a sua formação psíquica, tem no romance materializada a metáfora do espelho e do auto-reconhecimento, estaremos diante de mais uma consideração psicanalítica relevante, pois com base nos estudos freudianos que apresentamos nessa pesquisa, é nesse momento que a personagem/sujeito se desvela em nível de desejo e consciência. Afinal, basta lembrar que ao deparar-se com o espelho de *ojessed*, no primeiro romance, Harry vê refletido ao seu lado a imagem dos seus pais, ou seja, se reconhece naquilo que mais desejaria ter/ser. Embora o espelho não mais volte às cenas no sexto romance, a personagem tem revelado seu maior desejo, que com a morte de Dumbledore, transfigura-se para a vingança sobre Severo Snape, assassino do diretor, figura a quem sempre detestara, e, metonimicamente, a destruição definitiva do lord das trevas.

De modo geral, ao aproximar o primeiro e o sexto romances da série Harry Potter, atendendo à estrutura textual que os avizinha, estabelecemos não só a bifurcação e progressão dos dois mundos, o mágico e o não-mágico, mas, sobretudo, desvelamos a verticalização do herói e das personagens que se justapõem ao seu crescimento frente a um viés psicanalítico que muito enriqueceu nossas análises. Evidentemente, por se tratar de uma série, onde alguns volumes não integram nosso *corpus*, não coube, nesta pesquisa, analisar todo percurso das personagens, mas a nossa amostra, impreterivelmente, revela o início e o *começo* do fim de uma aventura que encanta a contemporaneidade e, seguramente, já se firmou no espaço dos clássicos infanto-juvenis.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003.

ALENCAR, J. *Iracema*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.

BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A água e os sonhos*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. 7.ed. São Paulo: Editora HUCITEC, 2014.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra – 6ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOJUNGA, L. *A casa da madrinha*. 20ª Ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2013.

BOURNEUF, R; OUELLET, R. *O universo do romance*. Coimbra: Livraria Almeida, 1976.

BUTOR, M. *Repertório*. Tradução de Leila Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. 21ª ed. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

CANDIDO, A. *Brigada ligeira, e outros escritos*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual paulista, 1992.

CASTAGNINO, R. *Análise Literária*. São Paulo: Editora MestreJou, 1968.

COELHO, N. N. *O conto de fadas: símbolos – mitos – arquétipos*. 1ª Ed. São Paulo: Paulinas, 2008.

CORSO, D. L; CORSO, M. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DAMATTA, R. *A casa e a rua*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

DOR, J. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ENCANTADA, Direção: Kevin Lima. Produção: Barry Josephson e Barry Sonnenfeld. Intérpretes: Amy Adams, Patrick Dempsey, James Marsden, Idina Menzel, Susan Sarandon, Rachel Covey e outros. Roteiro: Bill Kelly. [S. I]: Walt Disney Pictures/ Steiner Studios/ Andalusia Productions/ James Baxter Animation. P2007 (107 min). Color.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009.

FREUD, S. *Obras completas*, vol.14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Obras completas, volume 16*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista da USP*. Nº 53. São Paulo: 2002, p. 166-172.

GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. 3ª Ed. São Paulo: Ática, 1995.

GONZAGA, T. A. *Marília de Dirceu e Cartas chilenas*. 8ª Ed. São Paulo: Ática, 2003.

HOFFMANN, E. T. A. O homem de areia. In: CALVINO, I. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo; Companhia das Letras, 2004, p. 49-81.

KÁLI, V. *Tupáriz e as serpentes do céu*. São Paulo: Geração Editorial, 2006.

KLEMPERER, V. *Os diários de Victor Klemperer: testemunho clandestino de um judeu na Alemanha nazista 1933-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEWIS, C. S. *As crônicas de Nárnia*. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, Ática, 1976.

LISPECTOR, C. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro, 2009.

LUCKÁS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MACHADO, D. *Os ratos*. 20ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

MOISÉS, M. *A criação literária: prosa 1*. São Paulo: Cultrix, 2006.

NASIO, J. D. *Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

PONTE, C. A. *Indústria cultural, repetição e totalização na trilogia pânico*. Tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP, 2011.

PROPP, V. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RAMOS, G. *Vidas secas*. 120ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ROSSET, C. *O real seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

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

_____. *Harry Potter e o Cálice de Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

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

_____. *Harry Potter e o Enigma do Príncipe*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SÓFOCLES, Édipo Rei. In: *A trilogia tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

STOKER, B. *Drácula: o vampiro da noite*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

TAVARES, B. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TEIXEIRA, M. L. B. *O orvalho áspero de Clarice Lispector*. João Pessoa: Ideia, 2011.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TOLKIEN, J. R. R. *O senhor dos anéis*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.