



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS**

TAINÁ AMADO BASÍLIO DOS SANTOS

**ENTRE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL E *HARRY POTTER*:
UMA CONVOCAÇÃO AO LEITOR**

Salvador
2016

TAINÁ AMADO BASÍLIO DOS SANTOS

**ENTRE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL E *HARRY POTTER*:
UMA CONVOCAÇÃO AO LEITOR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Letras Vernáculas, Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica de Menezes Santos

Salvador
2016

Santos, Tainá Amado Basílio dos.

S231

Entre literatura infantil e juvenil e Harry Potter : uma convocação ao leitor / Tainá Amado Basílio dos Santos. – 2016.

56 f.

Orientadora: Mônica de Menezes Santos

Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras, Salvador, 2016.

1. Literatura infantojuvenil – História e crítica – Teoria. 2. Livros leitura para crianças. I. Santos, Mônica de Menezes. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título

CDD 808.899282

TAINÁ AMADO BASÍLIO DOS SANTOS

**ENTRE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL E *HARRY POTTER*:
UMA CONVOCAÇÃO AO LEITOR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Letras Vernáculas, Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 3 de Junho de 2016.

Mônica de Menezes Santos – Orientadora
Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal da Bahia

Nancy Rita Ferreira Vieira
Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal da Bahia

Fabírcia dos Santos de Jesus
Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal da Bahia.

Aos devotos da literatura infantil e juvenil; em especial, aos leitores de *Harry Potter*.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por viver em mim.

À minha mãe, Yara, personagem principal da história da minha vida. Anos de agradecimentos não preencheriam tudo, tudo, tudo o que devo a você;

À minha vó, Elza, por toda ternura e apoio às minhas conquistas, e pelo amor e aconchego a mim dados durante toda a vida;

In memoriam – À dinda Isaura e tia Nilcéia, por, em vida, terem me dado todo afeto, carinho e suporte necessários à minha caminhada; e vó Abigail, que acredito sempre ter me acompanhado;

À minha irmã, Janaina, por me apresentar a *Harry Potter* e pela companhia de uma vida inteira;

Ao meu pai, Luiz, e ao meu irmão, Glauco, pelo fundamental apoio e torcida às minhas conquistas e ao meu percurso;

Às mais antigas amigas Camila, Carolina, Myrla e Pollyana, por, sem dúvida, me proporcionarem o melhor de cada qual em anos e anos de amizade. Por todo amor, apoio, ombro amigo, incentivo e momentos partilhados;

A Tatiana, pela amizade e por ter caminhado ao meu lado, compartilhando os momentos de tensão, aprendizado e hilaridade;

À minha orientadora, professora Mônica de Menezes Santos, exemplo de profissional, por todo incentivo, oportunidades, compreensão e amizade;

Aos colegas do grupo de pesquisa Cartografias da Infância, pelas ricas discussões e momentos de aprendizado e diversão compartilhados;

Aos antigos e atuais amigos da Edufba, por tornarem parte da minha rotina mais feliz, pela troca de conhecimentos e pelos incríveis momentos compartilhados – a Sandra agradeço, em especial, pela competente normalização;

Às minhas chefes, Flávia e Susane, pela confiança e grandes oportunidades a mim dadas;

Aos demais, amigos antigos e recentes (de Salvador afora), familiares baianos e cariocas, professores e todos os que participaram direta ou indiretamente da minha vida, me apoiando e torcendo pelas minhas conquistas, agradeço de coração.

Agradeço, também, às professoras participantes da banca examinadora, Nancy Vieira e
Fabrícia Santos.

O livro é um segundo caminho, como o sonho, mas é sonho que dura, pois, sendo legível, tem o poder de se repetir. Ao me representar eu me crio, ao me criar, eu me repito. Donde a evidência de que a imaginação é tanto instrumento da criação quanto da experiência interior, donde a necessidade de reconhecer que o imaginário é o motor do real, o que o movimenta (Bernard Noël).

SANTOS, Tainá Amado Basílio. *Entre literatura infantil e juvenil e Harry Potter: uma convocação ao leitor*. 2016. 56 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

Considerando que a série de livros *Harry Potter*, escrita pela escritora britânica J. K. Rowling, é um fenômeno entre listas de vendas, com cópias em mais de 50 idiomas – sucesso este que também se estende à adaptação de seus filmes –, e reconhecida por atrair um público de leitores de diferentes idades e gerações, esta monografia apresenta um estudo sobre o conjunto temático engendrado na saga a partir da análise de seu último livro, *Harry Potter e as relíquias da morte* (2007), de modo a rastrear as fórmulas, influências e contribuições dessa obra literária no âmbito da literatura infantil e juvenil – campo ainda tímido perante os estudos literários, mas que, gradualmente, vem adquirindo mais visibilidade e espaço devido à sua peculiaridade e riqueza cultural e artística.

Palavras-chave: Literatura infantojuvenil. Infância. Estudos literários. Harry Potter.

SANTOS, Tainá Amado Basílio. *Entre literatura infantil e juvenil e Harry Potter: uma convocação ao leitor*. 2016. 56 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

Considering that the *Harry Potter* series written by British author J. K. Rowling is a sales phenomenon, with copies in over than 50 languages – this success also comprises its filmic adaptations – and known for attracting readers of different ages and generations, this monograph presents a study about the set of topics concentrated in the whole saga, taking as object its last book *Harry Potter and the deathly hallows/Harry Potter e as relíquias da morte* (2007). Thus, it intends to analyse the formulas, influences and contributions of the *Harry Potter* books in the context of children's literature – a literary studies discipline that has been widely researched due to its cultural and artistic wealth.

Keywords: Children literature. Childhood. Literary studies. Harry Potter.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	DA CONCEPÇÃO DE INFÂNCIA À LITERATURA INFANTIL E JUVENIL	14
2.1	<i>HARRY POTTER</i> – O DIÁLOGO COM O MUNDO DA INFÂNCIA	22
2.2	A LEGITIMIDADE DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL	33
3	CONJUNTO TEMÁTICO EM <i>HARRY POTTER E AS RELÍQUIAS DA MORTE</i>	40
3.1	LIDANDO COM O DIFERENTE...	41
3.2	PARA A MENTE BEM-ESTRUTURADA...	44
3.2.1	Horcruxes	44
3.2.2	As relíquias da morte	45
3.3	IDENTIDADE E VALORES	48
3.4	MEMÓRIA	50
4	CONCLUSÃO	51
	REFERÊNCIAS	52
	ANEXO A – O conto dos três irmãos	55

1 INTRODUÇÃO

“Ele vai ser famoso, uma lenda. Eu não me surpreenderia se o dia de hoje ficasse conhecido no futuro como o dia de Harry Potter. Vão escrever livros sobre Harry. Todas as crianças no nosso mundo vão conhecer o nome dele!” (ROWLING, 2000, p. 15).

Esse prenúncio que se faz nas primeiras páginas do livro inicial da série *Harry Potter* entrelaça-se com o estatuto desta na vida real. As sete obras da série, escritas pela escritora britânica J. K. Rowling, são conhecidas mundialmente e, com quase duas décadas desde o primeiro livro, continuam sendo uma referência entre as leituras contemporâneas de um público de diferentes idades, e não somente aquele sob o qual ela é categorizada: o público infantil e juvenil. Todavia, sua própria vitalidade a coloca no entrelugar do sistema literário, provocando correntes tanto a favor quanto contrárias à sua aceitabilidade.

O êxito que a série *Harry Potter* vem adquirindo, desde as primeiras publicações, frente aos números de vendas e pesquisas de leituras, confronta os setores mais tradicionais do estudo da literatura, que historicamente exercem influência sobre autores/obras supostamente impreteríveis de serem lidos por toda uma população, negligenciando tipos de escritas que não atendam a um padrão de valores intrínsecos. Confronta, também, supostas convenções sobre a literatura infantil e juvenil, devido à sua extensão temática e narrativa, que vai de encontro aos preceitos de que os livros do gênero são pequenos e de linguagem simplória, possuem abordagens leves e devem exercer um domínio sobre o leitor para um fim pedagógico e moral. Outros proclamam, ainda, que a popularidade da obra está relacionada mais ao seu fator comercial do que cultural. Assim, sendo uma questão de *marketing*, está fadada a cair em esquecimento. Por outro lado, isso exclui uma explicação através do exame interno da obra. Segundo Cani (2008, p. 16), “a explicação do sucesso de Rowling deve ser procurada dentro da obra dela”, pois “se o *marketing* pode fazer comprar, ele não poderá jamais fazer ler. Sobretudo ao longo de dez anos, se durante todo esse tempo a moda não passa, é justamente porque não se trata de moda, mas de alguma outra coisa.”

Neste sentido, é preciso ponderar sobre todo um processo de vertentes e discursos que nasceram a partir das transformações sofridas pelas sociedades nas últimas décadas e, por isso mesmo, deslocaram, ou estão coexistindo, com outras premissas no que tange aos estudos literários em geral, e no campo da literatura infantil e juvenil especificamente, que, por sua vez, está atrelado ao que se tem definido como infância.

No século XX, ao tempo em que Benjamim (1993, p. 27) inferia que:

A atual literatura romanesca juvenil, criação sem raízes, por onde circula uma seiva melancólica, nasceu do solo de um preconceito inteiramente moderno. Trata-se do preconceito segundo o qual crianças são seres tão diferentes de nós, com uma existência tão incomensurável à nossa, que precisamos ser particularmente inventivos se quisermos distraí-las. [...] Em seu preconceito, eles não vêem que a terra está cheia de substâncias puras e infalsificáveis, capazes de despertar a atenção infantil.

C.S Lewis, autor da famosa obra infantil e juvenil *As crônicas de Nárnia* (2005), escreveu sobre a necessidade de não idealizar as crianças e confessou que constrói histórias para elas porque “[...] é a melhor forma artística de expressar algo que você quer dizer” (LEWIS, 2005, p. 742). É fundamental, portanto, repensar o que tem sido feito para esse público infantil e juvenil. *Harry Potter*, obra contemporânea de literatura infantil e juvenil, traz em seu acervo temáticas, imagens e referências, não foge à tradição de tratar, como geralmente faz o gênero literário infantil e juvenil, das funções morais e sociais e constrói, como um todo, uma dialética com a realidade ocidental, tratando de diferentes marcos da história mundial num universo que, ao mesmo tempo, é capaz de projetar grandes desejos do imaginário coletivo.

Desse modo, este trabalho se propõe a, tendo como objeto o último livro da saga, *Harry Potter e as relíquias da morte* (2007), analisar e construir uma reflexão acerca do conjunto temático da série, de modo a rastrear suas fórmulas, modelos, influências e contribuições, inter-relacionando com os estudos sobre literatura infantil e juvenil. A justificativa para a seleção desse livro da saga consiste em razões de tempo para a realização da pesquisa e limitações gerais da monografia. O critério utilizado para tal escolha foi o fato de, por ser o último livro da série, é possível encontrar nele um significativo número de abordagens presentes nas obras anteriores, proporcionando uma discussão mais ampla.

No que concerne à organização, este trabalho constitui-se de quatro partes: introdução, dois capítulos e conclusão. No capítulo posterior a esta introdução, intitulado “Da concepção de infância à literatura infantil e juvenil”, discorre-se sobre o contexto histórico da literatura infantil e juvenil, a partir de uma reflexão sobre o conceito de infância, e, também, sobre *Harry Potter* enquanto obra do gênero literatura infantil e juvenil. No terceiro capítulo, sob o título “Conjunto temático em *Harry Potter e as relíquias da morte*”, analisa-se os temas tratados em *Harry Potter e as relíquias da morte* (2007), de modo a compreender e articular

sua recepção e correspondência para com os leitores, a sociedade e suas demandas. Por fim, tem-se a conclusão da pesquisa realizada e as referências teóricas que a fundamentaram.

Além dos livros da série aqui estudada, recorreu-se a Ariès (1981) para os fundamentos sobre o conceito de infância; como bases teóricas para os estudos da literatura infantil e juvenil, bem como das postulações acerca do gênero fantástico e estudos literários no geral utiliza-se as obras de Peter Hunt (2010) e Held (1980), Eagleton (1994), e Reis (1992); e como leituras teóricas acerca obras de *Harry Potter*, as bases principais foram Cani (2008), Smadja (2006) e as coletâneas organizadas por William Irwin em 2007 e outra em 2011.

2 DA CONCEPÇÃO DE INFÂNCIA À LITERATURA INFANTIL E JUVENIL

A literatura infantil e juvenil conta, hoje, com um panorama significativo – em termos de quantidade e qualidade – de obras em tempo, espaço, língua e temática diversos. No entanto, esse gênero é historicamente marcado por obstáculos, principalmente no que se refere ao seu receptor premeditado: a criança. Além do fato de que esta virá a se tornar um adulto, o que implicaria em afirmar que a identidade do leitor precípua¹ de literatura infantil e juvenil é passageira (e esse pode ser um dos motivos para que ela obtenha espaço tardiamente nos estudos literários), o próprio conceito de infância surgiu de forma gradativa no domínio das sociedades ocidentais, o que sugere que a visão do que é o ser infantil varia no decorrer de diferentes épocas e a criança, por sua vez, seria um sujeito “instável”. Esse constructo do surgimento da infância e da criança enquanto ator social muito revela sobre a literatura infantil e juvenil.

No seu clássico estudo sobre o surgimento da infância *História social da criança e da família*, Ariès (1981) declara que na iconografia artística europeia, por volta dos séculos XI a XIII, as crianças ali esboçadas diferenciavam-se apenas por seus tamanhos reduzidos, enquanto seus traços e musculaturas não tinham uma forma diferenciada da dos adultos. Isso revela, sobretudo, a falta de atenção que se tinha para com a figura infantil em si, suas peculiaridades, no âmbito da vida real. Ainda no século XIII, entretanto, surgiu a representação do Menino Jesus, ainda ilustrado como uma figura reduzida de um adulto, mas

¹ Utilizo o adjetivo “precípua” aqui no sentido de enfatizar que a criança/jovem é o principal leitor a que a literatura infantil e juvenil se dirige, não descartando o fato de que esta também é (e é importante que seja) usufruída por adultos.

que posteriormente apresentou-se como maior símbolo da representação de uma criança e de cenários familiares. A partir dos séculos XIV, XV e XVI, esse tema do Menino Jesus estendeu-se à infância de outras figuras santas no cotidiano familiar e, subsequentemente, a outras não sacras, tendo os traços e gestos próprios da criança despertado mais atenção. No entanto, o autor ressalta que essas reproduções ainda não se ocupavam da criança isoladamente, mas sim como um personagem frequente no dia a dia dos adultos, o que Ariès (1981, p. 21) acredita decorrer do fato de que “[...] na vida quotidiana as crianças estavam misturadas com os adultos, e toda reunião para o trabalho, o passeio ou o jogo reunia crianças e adultos”, e que os pintores “[...] se compraziam em sublinhar a presença da criança dentro do grupo ou da multidão” devido à aparência “divertida” da criança, o que dá indício, em parte, de uma maior observação aos trejeitos infantis.

A mortalidade infantil era algo tão comum devido à situação demográfica da Idade Média na Europa que por muito tempo beirava à indiferença a quantidade e o motivo da morte de tantas crianças. Assim, a transformação do reconhecimento da criança quanto à sua individualidade ocorreu também a partir deste fator contraditório: o recente hábito, no século XVI, de retratar crianças mortas.

O gosto novo pelo retrato indicava que as crianças começavam a sair do anonimato em que sua pouca possibilidade de sobreviver as mantinha. É notável, de fato, que nessa época de desperdício demográfico se tenha sentido o desejo de fixar os traços de uma criança que continuaria a viver ou de uma criança morta, a fim de conservar sua lembrança. O retrato da criança morta, particularmente, prova que essa criança não era mais tão geralmente considerada como uma perda inevitável (ARIÈS, 1981, p. 23).

Isso era um feitiço significativo, visto que, anteriormente, “[...] a infância era apenas uma fase sem importância, que não fazia sentido fixar na lembrança” (ARIÈS, 1981, p. 21). Inicialmente, as crianças eram retratadas em efígies funerárias e depois essa atitude foi repassada aos retratos de família (que também eram um novo costume), onde os filhos perdidos passaram a ser reproduzidos ao lado dos demais familiares vivos. A criança passou então a ser representada isoladamente a partir do século XVII, em que esse hábito de retratar a família expandiu-se e cada qual se ocupava agora em possuir retratos de seus filhos ainda pequenos, em especial os de famílias mais notáveis (príncipes, burgueses etc.), e isso remete ao fato de que, na vida real, o despertar de um maior sentimentalismo quanto à infância estava iminente.

Assim, embora as condições demográficas não tenham mudado muito dos séculos XIII ao XVII, embora a mortalidade infantil se tenha mantido num nível muito elevado, uma nova sensibilidade atribuiu a esses seres frágeis e ameaçados uma particularidade que antes ninguém se importava em reconhecer: foi como se a consciência comum só então descobrisse que a alma da criança era imortal. É certo que essa importância dada à personalidade da criança se ligava a uma cristianização mais profunda dos costumes (ARIÈS, 1981, p. 25).

Do século XVII adiante, sucedeu-se então uma percepção conjunta em torno da criança. Tal percepção estimulou um tipo de dinâmica na família, algo que não passou despercebido pelos artistas, que passaram a então a registrar outras cenas, tais quais nos parecem tão comuns na atualidade, mas eram ainda uma novidade nos séculos passados: a criança aprendendo a falar, a delicadeza do corpo infantil etc. Segundo Ariès (1981), essa primeira “disposição” para com a criança, entretanto, ainda não compreendia a infância em si, pois os adultos viam nesses seres pequenos apenas uma distração divertida, mas não tinham nenhum comprometimento com seu crescimento e educação. Após os primeiros anos de vida, essa fase de graciosidade passava e as crianças transitavam diretamente para a fase adulta. Naturalmente, como condição dessa fase, era necessário que o sujeito fosse minimamente letrado. Segundo Postman (1999, p. 52),

Como se podia esperar, os entendimentos mais comuns do processo de alfabetização eram ingênuos [...] As classes mercantis, por exemplo, queriam que seus filhos conhecessem o á-bê-cê para que pudessem lidar com os papéis das transações comerciais. Os luteranos queriam pessoas que soubessem ler as Bíblias vernáculas e também as queixas contra a Igreja. Alguns católicos viam nos livros um meio de instilar um sentimento maior de obediência às escrituras. Os puritanos queriam que a leitura fosse a arma principal contra ‘os três grandes males: a Ignorância, a Profanidade e o Ócio.’ Alguns conseguiram o que pretendiam, outros muito mais.

Assim vistas como adultos que ainda “precisavam de treinamento”, as crianças eram enviadas às escolas. Instituição essa que veio a ser instrumento fundamental para a conscientização da infância e da juventude como estágio singular da vida. Inicialmente, essas escolas não tinham nenhum princípio moralizante ou educativo na formação de jovens, não dispunham nem mesmo de um espaço próprio² para as aulas. Havia um só mestre para ensinar atividades, sobretudo clericais, a um sem-número de alunos, que se misturavam em diferentes idades para o aprendizado, pois, de acordo com Ariès (1981), era fator comum uma criança, um adolescente e até mesmo um adulto que não tenha frequentado aulas

² “A escola não dispunha então de acomodações amplas. O mestre instalava-se no claustro após livrá-lo dos comércios parasitas, ou então dentro ou na porta da igreja. [...] Então, o mestre esperava pelos alunos, como o comerciante espera pelos fregueses.” (ARIÈS, 1981, p. 108).

anteriormente aprenderem juntos, visto que, ao irem para a escola, todos já eram tidos como pessoas adultas.

O aumento de grupos de alunos fez surgir comunidades de alunatos, que, finalmente, estimularam as instituições de ensino – de onde advém o atual modelo de colégio. A partir de então, outras matérias escolares para além do exercício monástico passaram a ser inclusas (o ensino de artes, por exemplo) e um sentimento de instruir os alunos tomou conta dos educadores da época. Era como se, além da educação intelectual, o mestre fosse também responsável pela educação moral dos alunos. Parecia-lhes necessário, dessa forma, proteger os alunos do tipo de vida que levavam fora dos espaços monásticos, e é a partir daí que o mestre torna-se uma autoridade suprema, a qual os alunos deveriam não só escutar o ensinamento, mas também obedecer a suas ordens. Foi assim que irrompeu o modelo de regras disciplinares dentro dos colégios, e as instituições agora não só ensinavam, mas também monitoravam, exerciam autoridade e puniam. E então, durante o período que passavam na escola, os alunos estavam submetidos a um modo específico de vivência que, em parte, separava a infância do resto da sociedade. Isso começou com objetivo de instruir jovens futuros clérigos, mais notavelmente os de classe média alta, mas se expandiu também para as demais camadas não clericais.

O reconhecimento das diferentes etapas da infância surgiu com a recente atitude de dividir os alunos em grupos de mesma capacidade de aprendizado e, assim, readaptar a metodologia de ensino para cada grupo, ou seja, possivelmente passava-se a compreender que um estudante de 10 anos não estaria no mesmo nível que um de 15 anos e não mais os tratariam como iguais, como assim ocorreu por muito tempo no mundo fora da escola. Esse novo reconhecimento corresponde ao que Ariès (1981) acredita ser a origem do que hoje se chamam classes (séries) escolares a partir da divisão por idades. Com esse novo hábito, reconheceu-se também que certas crianças eram ainda incapazes demais para entrar no mundo do ensino e, portanto, adiava-se sua entrada na instituição escolar. Por fim, mais tarde tornou-se uma exigência social que todos os jovens, de qualquer classe social e também as mulheres, deveriam ser bem-educados.

A ideia de infância que a escola efetuou expandiu-se e agora a vida social estava relacionada à boa educação escolar. Para os educadores, as crianças chegavam à escola ainda débis e era deles o dever de lhes salvar as almas e adequá-los para o que a sociedade exigia. De acordo com Postman (1999, p. 61), “As inclinações naturais das crianças começaram a ser percebidas não só como um impedimento à aprendizagem livresca mas também como uma

expressão de mau caráter. Assim, ‘a natureza’ deve ser subjugada no interesse de se conseguir uma educação satisfatória e uma alma purificada.” É nesse contexto que surge o sentimento de fraqueza com relação à infância, em que se acredita que as crianças são seres tão despreparados que são necessários os rigorosos regulamentos disciplinares que as instituições escolares mantêm, e que a família estimula, para torná-las seres dignos. Contudo, ainda assim, foi a escola que proporcionou à criança uma visibilidade que atingiu o seio da sociedade. As consequências disso podem ser notadas no meio industrial, com novos materiais produzidos próprios às crianças: roupas, brinquedos, *livros*...

A literatura infantil e juvenil nasceu no berço de três consolidações: da burguesia, da escola e da censura. O momento em que a criança passou a ser uma instância visível na sociedade e a ela foram destinados materiais próprios à sua cultura ocorreu em grande parte porque a burguesia entrou em ascensão e, assim, dedicou parte de seu capital a investir na criança, de modo a dar continuidade a uma de suas metas político-sociais, que era a preservação da família (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984).

Com grande influência na sociedade civil, a burguesia impulsionou o apogeu da escola como instituição necessária na formação do caráter moral e intelectual do ser – como parte de seu investimento na estrutura familiar –, sendo a literatura infantil e juvenil então, uma ferramenta utilizada pela escola para a transmissão de doutrinas morais que a burguesia preconizava, donde reforçam-se os laços entre literatura infantil e pedagogia. É nesse período do apogeu escolar que se organiza a distinção sobre a questão da idade, ou seja, o reconhecimento das variadas fases da infância. Ao separar as crianças por categorias de idade, separou-se também o que elas podem ou não aprender em cada uma dessas categorias, isto é, surge a ideia de “pré-requisito” (POSTMAN, 1999). Daí, então, as principais características de muitas histórias destinadas às crianças: o livro como objeto de consumo, pois grande parte era a burguesia quem viabilizava sua produção e compra; o conteúdo pedagógico, visando, assim como e *com* a escola, preparar os futuros adultos, mas de acordo com seu nível de leitura; e a censura, donde brota o sentimento de que crianças são incapazes de compreender certos assuntos ou que estes não devem ser abordados pois podem corrompê-las.

[...] quando o conceito de infância se desenvolveu, a sociedade começou a colecionar um rico acervo de segredos a serem ocultados dos jovens: segredos sobre relações sexuais, mas também sobre dinheiro, sobre violência, sobre doença, sobre morte, sobre relações sociais. Surgiram até linguagens secretas – isto é, um repertório de palavras que não podiam ser ditas na presença de crianças (POSTMAN, 1999, p. 63).

As primeiras histórias para crianças no Ocidente de que se tem nota contêm visivelmente esses traços: são os chamados “contos de fadas”. Estes, por sua vez, são, em sua maioria, adaptações de histórias orais criadas por e para adultos durante a Idade Média que exprimiam seus sentimentos em relação à situação e acontecimentos dessa época. Tais histórias, originárias das tradições populares, eram baseadas nos costumes, manifestações artísticas e mitos de um povo ou uma região. Assim, considerando o período fortemente marcado por dificuldades dessa classe popular, suas narrativas refletiam a crise e angústia por quais passavam, com formas mirabolantes de solução que finalizam as histórias. Difundidas oralmente, essas histórias transitaram por diferentes regiões; naturalmente, sendo modificadas de modo a se adequar ao contexto cultural de cada localidade. A compilação em livros dos contos de fadas teve início quando, a partir do momento em que o interesse na criança prosperou e afluíram-se materiais dirigidos a ela, diversos contos populares foram readaptados de maneira a atender ao público infantil; no caso, conforme os princípios religiosos, moralizantes e pedagógicos que regiam a mentalidade daquela época, retirando-se os aspectos de ruindade e sofrimento presentes nas histórias originais e apresentando-se versões mais simpáticas acerca do meio em que se vivia, lições de moral e desfechos felizes. Entre os séculos XVII e XIX, escritores-adaptadores³ de regiões diversas da Europa encarregaram-se dessa função, adaptando e compilando contos populares. É comum, inclusive, encontrar versões diferentes de um mesmo conto, sugerindo o fato de que muitos autores recorreram a uma mesma fonte e moldaram-na ao seu contexto temporal e local.

A literatura infantil e juvenil tem origem, portanto, no Ocidente, a partir dos contos de fada, que consagraram-se então como um importante segmento literário, vide o fato de que há mais de três séculos desde a sua primeira publicação eles continuam sendo uma referência vigorosa em histórias para crianças e objeto de análise sob variados enfoques (psicológicos, filosóficos, históricos, estéticos etc.). Maria Tatar, especialista húngaro-americana em folclore, mitologia e contos de fadas da Universidade de Harvard, afirma que os contos de fadas constituem-se como parte importante do imaginário cultural coletivo devido ao seu rico valor erudito e têm profunda correspondência com “[...] códigos de comportamento e trajetórias de desenvolvimento, ao mesmo tempo em que nos forneceram termos com que pensar sobre o que acontece em nosso mundo.” e com “Nossos desejos mais profundos, bem

³ O francês Charles Perrault, em sua clássica coletânea *Contos da mamãe gansa* (1697), é considerado pioneiro nesse exercício. Além dele, outros escritores-adaptadores, como os irmãos alemães Jacob e Wilhelm Grimm (os Irmãos Grimm) e o dinamarquês Hans Christian Andersen, para citar os mais conhecidos, também ganharam notoriedade por suas adaptações e compilações.

como angústias mais arraigadas [...]” (TATAR, 2013, p. 8-10), proporcionando preceitos de como lidar com os inevitáveis confrontos mundanos de um modo prazeroso. Para Coelho (1987), essas narrativas utilizam-se do “feérico”, através de seus personagens, temporalidade e espaço – fadas, bruxas, reis/rainhas, príncipes/princesas, animais falantes, reinos, castelos, bosques etc. –, para discorrerem sobre obstáculos a serem enfrentados, autorrealização e conflito social numa leitura com pano de fundo repleto de simbolismos. Dessa forma, os contos de fadas desempenharam fundamental papel para os modelos de histórias para crianças que surgiram *a posteriori*. Não se deve esquecer, no entanto, que isso inclui, naturalmente, as marcas quanto ao teor tendencioso que os regiam à época em que foram escritos:

Em histórias para crianças, passamos a desejar e esperar uma orientação moral clara, positiva, junto com mensagens de fácil compreensão. O sucesso popular do *Livro das virtudes* de William Bennett, uma coletânea de histórias escolhidas por sua capacidade de transmitir valores culturais ‘atemporais e universais’, revela o quanto estamos comprometidos com a ideia de que literatura moral pode produzir bons cidadãos.

[...]

O *livro das virtudes*, como muitas antologias de histórias ‘para crianças’, sanciona uma espécie de leitura desatenta que deixa de interrogar os valores culturais encerrados em histórias escritas outrora, em outro tempo e lugar. Em sua enunciação de uma lição moral sob cada título, insiste também em reduzir cada história a um mote indiscutível acerca de uma virtude [...] (TATAR, 2013, p. 11-12, grifo do autor).

Nesses primeiros anos de aparecimento da literatura infantil e juvenil no Ocidente nota-se sua associação com adaptação de contos e com a escola para a difusão de valores elementares à sociedade da época e conforme, é claro, à visão que se tinha em torno da criança. Mas a noção de infância, sendo algo recente na consciência coletiva – pois, em comparação a outras noções como política, trabalho, leis etc., a de infância foi tardiamente compreendida –, estava puramente susceptível às naturais mudanças temporais e sociais intrínsecas a qualquer concepção. Assim, a partir da segunda metade do século XIX, a partir das consequências notórias de eventos como a Revolução Industrial ou as Grandes Guerras, por exemplo, iniciaram-se gradativas alterações nas relações humanas, nas estruturas sociocráticas, socioeconômicas e socioculturais, enfim, no modo de viver em geral, que tiveram consequências sob e moldaram o conceito de infância então vigente.

Dentre os fatores apontados para a configuração do quadro [do conceito de infância] estão, principalmente, a alteração das bases sobre as quais se fundamentou o conceito de infância, pela [des]transformação do modelo burguês de família, o atendimento insuficiente prestado pela escola e o estabelecimento da influência

vigorosa e dirigida da indústria cultural na construção de significados (PITTA, 2006, p. 39).

Sob novos instrumentos e parâmetros que reconfiguraram o conceito de infância, a literatura infantil e juvenil ressurtiu então com novas ideologias e representações de história, as quais, se não extinguiram os princípios moralizantes e educativos que a regiam antes, consolidaram-se ao lado dos mesmos, estimulando constantemente o nascimento de outros moldes de histórias destinadas a crianças e jovens na contemporaneidade. Passou a importar agora não só a função de pedagogia com relação à criança, mas também uma visão mais emblemática sobre o seu intelecto, o emocional e até mesmo sua nacionalidade e seu psicológico.

Para Lajolo e Zilberman (1984), três linhas temáticas se fundamentam a partir dessa nova esfera da literatura infantil e juvenil: as histórias fantásticas; as de aventuras, que ocorrem geralmente em espaços distantes do lugar-comum; e as que recorrem à apresentação do cotidiano da criança, sem o fator feérico, mas que contêm elementos de ação e motivação. Famosas histórias dão exemplo desse marco: *Alice no País das Maravilhas* (1865), *As aventuras de Tom Sawyer* (1876), *O Mágico de Oz* (1900), *Peter e Wendy* – ou apenas *Peter Pan* – (1911), *O hobbit* (1937), *As crônicas de Nárnia* (1950-1956), entre tantas outras. Nesse período, também, tornaram-se manifestas histórias mais antigas que inicialmente se destinavam a adultos, mas que estavam popularizadas entre crianças e jovens, como *Robinson Crusoe* (1719) e *As viagens de Gulliver* (1726).

Não há dúvidas de que todas essas obras são ricas em suas temáticas e contextos, com incessantes possibilidades de análises críticas. No entanto, como apontam Lajolo e Zilberman (1984), ainda na contemporaneidade é frequente entrever a literatura infantil e juvenil como susceptível a “fatores externos”. Isto é, criada para atender à persistente ideia de instruir e distrair as crianças com narrativas sobre um mundo ideal, sem falhas, e ignorando a multiplicidade de linhas temáticas que surgem diante de uma “nova era” da narrativa infantil e juvenil, após as mudanças sociais e ideológicas que experimentaram as sociedades ocidentais. Dessa forma, presumindo-se que sejam esses os fatores que delimitam e condicionam a construção dessa literatura, e considerando a suposta pouca bagagem de conhecimento do seu público de destino, logo, sua não capacidade em formar opinião, julga-se que tal literatura não tem muito a oferecer, em termos de conteúdo e qualidade, às mais famigeradas instituições que se ocupam da crítica e dos estudos literários, tão preocupadas com forma, linguagem e demais aspectos em torno do texto. Contudo, como bem se pode notar a partir de histórias

consagradas (como as citadas anteriormente) que possuem eco não só no seu país de origem, mas em outras partes do mundo, e a partir da contínua produção contemporânea, a literatura infantil e juvenil, mesmo nos limiares, consolidou-se quanto à sua identidade. E é diante disso que aqui afirma-se que:

[...] [a literatura infantil e juvenil] transmite a seu leitor um projeto para a realidade histórica, buscando a adesão afetiva e/ou intelectual daquele. Em vista desse aspecto, a literatura para crianças pode ser escapista, dando vazão à representação de um ambiente perfeito e, por decorrência, distante. Porém, pela mesma razão, poucos gêneros deixam tão evidente a natureza utópica da arte literária que, de vários modos, expõe, em geral, um projeto para a realidade, em vez de apenas documentá-la fotograficamente (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 19).

Denúncia social, identidade, memória e mistura do real com o sobrenatural (fantástico-realista) são alguns elementos que passam a fazer parte do repertório de narrativas e infantis e juvenis após as transformações sociais, conscientes da demanda e dos valores do jovens da sociedade contemporânea. Pondera-se aqui, então, que a literatura infantil e juvenil usufrui de ferramentas para tratar de uma gama de temas de diversas naturezas, que envolvem sair do lugar-comum ou até mesmo dele tratar com mais liberação a partir de recursos imagéticos. São nessas propriedades da literatura infantil e juvenil que a série *Harry Potter* está inserida e será aqui analisada.

2.1 HARRY POTTER – O DIÁLOGO COM O MUNDO DA INFÂNCIA

Em se tratando de livros infantis e juvenis cujo texto atesta a precisão e austeridade da construção da narrativa, seus elementos, temática, conteúdo e estrutura, à maneira de valorizar e conquistar o leitor infantil e juvenil, pode-se pensar a saga *Harry Potter* uma referência. Isso posto, faz-se necessária uma síntese dos capítulos iniciais do primeiro livro da saga, *Harry Potter e a pedra filosofal* (2000), de modo a situar-se nas questões que serão aqui discutidas.

Harry vive com seus tios, o casal Válter e Petúnia Dursley, e seu primo Duda Dursley, que representam uma típica família caricaturizada, do pai de família que trabalha, da mãe que é dona de casa e passa parte dos dias a bisbilhotar o que os vizinhos andam fazendo, e do filho único extremamente mimado pelos pais. Nada de estranho pode haver com essa família, que se esforça ao máximo para manter as aparências de uma família perfeita, repudiando tudo o que escapa da ordem do normal ou que possa vir a corromper sua reputação. É por isso que

fazem o possível para esconder da vizinhança as origens do sobrinho que com eles vive. Harry James Potter é um bruxo de 10 anos que teve seus pais, Lílian e James Potter, assassinados pelo maléfico e poderoso Voldemort quando tinha apenas um ano de vida, tendo sua guarda legada aos seus tios Dursleys, os únicos parentes vivos de que se tem conhecimento. Estes, por sua vez, durante toda a vida de Harry, nunca o trataram como um filho bem-acolhido no seio familiar, tampouco mascararam o desgosto que era ter de criá-lo em sua casa. Harry nunca teve privilégios como seu primo Duda, que aprendeu com seus pais a também azucriná-lo: jamais possuiu um quarto próprio, ocupando um pequeno armário debaixo da escada da casa; nunca ganhou presentes de aniversário ou de Natal, herdando apenas as roupas velhas de Duda; não foi a passeios de lazer; nem mesmo comeu da mesma comida que os familiares e, por vezes, foi obrigado a fazer os serviços domésticos.

Não sabendo que era um bruxo, Harry foi privado até mesmo de conhecer sua história real e também a de seus pais, o que claramente o impediu de compreender por que “coisas estranhas” com ele aconteciam, como ter seu cabelo grande mesmo que tia Petúnia o tenha cortado no dia anterior, aparecer de repente no telhado da escola numa tentativa de fugir dos colegas que queriam apanhá-lo, notar que a cobra de um zoológico parecia compreender seus pensamentos etc. Próximo de completar seu décimo primeiro aniversário, Harry, pela primeira vez na vida, recebe uma carta, curiosamente endereçada exatamente aonde ele dormia, “O Armário sob a Escada” (ROWLING, 2000, p. 30), mas é impedido de lê-la por seu tio, que, ao visualizar o conteúdo, um convite a Harry para ingressar na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, em desespero, imediatamente o desloca para o quarto de brinquedos de Duda, de modo que não mais sejam enviadas cartas para a ele destinadas. No entanto, mesmo nos próximos dias, a mesma carta é enviada diversas vezes, entrando na casa de maneiras mirabolantes. Até mesmo quando Válter decide viajar para fugir da pilha de correspondências, as cartas chegam, aonde quer que eles estejam. Na madrugada de seu aniversário, Harry encontra-se num barco com seus tios, numa tentativa final de não mais serem procurados, quando então acontece a chegada do gigante Hagrid, um guardião de Hogwarts, que, numa missão de finalmente fazer com que a carta chegue a Harry e guiá-lo para o que mais deverá ser feito para ingressar na nova escola, constata então que o jovem bruxo nunca soube sobre sua origem, nem mesmo sequer sabe da existência de um mundo bruxo. É daí então que Harry descobre quem foram seus pais e como de fato morreram (seus tios diziam ter sido num acidente de carro); que ele próprio é um bruxo famoso: o único a sobreviver a uma maldição da morte (mistério que se estende no decorrer de toda a série),

resultando na cicatriz em forma de raio que ele tem na testa; e a ele é dada toda a glória por supostamente ter derrotado Voldemort, o qual, desde a tentativa de matá-lo, assim como fez com seus pais, nunca mais reapareceu e assombrou o mundo dos bruxos. Por fim, Válder nega resistentemente que Harry vá para tal escola e lá possa, ao fim e ao cabo, se estabelecer no mundo ao qual verdadeiramente pertence, mas reconhece nada poder fazer diante da superioridade de Hagrid.

A série *Harry Potter* está manifestamente assentada na estrutura e recursos dos contos de fadas, da mitologia, filosofia, das fábulas, do conto maravilhoso, do romance de aventuras e da literatura fantástica. Tantos empréstimos e fontes culturais para a construção de uma obra que visa um público “ainda em formação” supõe, desde já, a não subestimação desse leitor quanto ao que a ele deve/pode ser destinado, revelando uma dedicação em pôr no texto aquilo que, de uma forma geral, já faz parte do repertório da criança e do adolescente – os aspectos do conto de fadas, por exemplo –, entrelaçando com outros componentes, alguns nem sempre recorrentes nesse repertório, para criar uma obra com um universo próprio das crianças e dos adolescentes e seus paradoxos. Pode-ser dizer que os primeiros capítulos que nos relatam sobre a vida de Harry concernem ao mundo dos contos de fada. Smadja (2004) assinala que a análise de Robert (1972) sobre a estrutura dos contos de fada reflete-se na apresentação sobre a vida de Harry Potter:

Trata-se sempre de provar, pelo exemplo de um herói sofredor, que inspira pena pela sua própria juventude – em geral é uma criança ou um adolescente, mais raramente um homem maduro –, que se pode ter um defeito físico, [...] ser malnascido, mal-amado, torturado com requinte por um ambiente inumano, e no entanto, ter acesso ao poder supremo pela virtude mágica do amor e de uma aliança com uma pessoa de alta posição. Para explicar o destino desse herói deserdado, que se desforra da vida com grande brilho [mas não sem sofrimento], o conto realça um acidente [...] Muitas vezes, esse trauma é identificado com a morte da mãe (ROBERT, 1972 apud SMADJA, 2004, p. 12).

Harry, afinal, é a representação da jovem figura orfã criada por parentes que o odeiam e o exploram, privando-o do amor familiar e do desfrute da infância enquanto fase tenra da vida. No entanto, mesmo sujeito a essas condições, o personagem desenvolve em si a benignidade que herdou de seus pais, o que lhe torna capaz de enfrentar com valentia os conflitos e obstáculos inerentes ao homem e à vida, que nos contos de fadas são postos desde cedo ao personagem. À vista desses contos, a Harry, então, após 10 anos vivendo sob o armário debaixo da escada, é dada a chance de sair desse lugar-comum e vivenciar uma (longa) aventura e, assim sendo, a não mais viver em um tipo simulacro de vida, visto que,

criado num mundo que não o seu, fora submetido ao padrão de vida de seus tios Dursleys, agudamente civilizados e ignorantes para tudo aquilo que soe diferente ou possa violar as leis da normalidade. De tanto prezar pela perfeição, os personagens desse mundo trouxa são, de acordo com Smadja (2004), como caricaturas de tão exagerados que são descritos seus perfis e maneiras. Dessa forma, no mundo dos trouxas, “A vida na casa dos Dursleys [...] dominada pela técnica, sem qualquer zona de sombra ou mistério, não deixa lugar suficiente para o imprevisto que possa alimentar o imaginário de uma criança” (SMADJA, 2004, p. 38). Por isso, é preciso sair desse mundo caricaturado para que Harry – e o leitor – ao mesmo tempo em que vá ao encontro do universo da fantasia, experimente verdadeiramente relações mais complexas e reais.

Quando se percebe a alteração da ordem do normal é que então se remete à jornada de aventuras. Na primeira parte do livro *O herói de mil faces*, intitulada “A aventura do herói”, Joseph Campbell (2007) delinea aquilo que ficou convencionalmente conhecido como A jornada do herói, em que o autor analisa as fases e trajetórias nas narrativas ficcionais de aventuras. Entre os primeiros indícios do despertar para a mudança, está, segundo Campbell (2007), a constatação de um erro, algo incomum com o indivíduo que não é compreendido, o que pode ser aplicado para, além da cicatriz que tanto indaga Harry, os curiosos acontecimentos que lhe ocorrem quando passa por uma situação indesejada, as inúmeras cartas que aparecem onde quer que ele esteja e as demais irrupções do estado de serenidade no modo de viver na casa dos Dursleys e do mundo trouxa em si. Posteriormente, então, tem-se o aparecimento do arauto, espécie de agente que proclama o anúncio da mudança: “Ele pode anunciar o chamado para algum grande empreendimento histórico [...]. Conforme entende o místico, ele marca aquilo a que se deu o nome de ‘o despertar do eu’” (CAMPBELL, 2007, p. 60), o que indica o anúncio sobre a nova jornada de Harry perante o mundo bruxo; por “despertar do eu”, entende-se, claramente, sobre a descoberta de sua real identidade: ser um bruxo, mais do que isso, ser considerado com um herói nesse outro mundo. Campbell (2007) relaciona, ainda, ao arauto a característica de ser “sombrio”, de modo que cause receio quanto ao sujeito e ao lugar de onde este vem e, portanto, em aceitar o que ele diz, o que remete à figura de Hagrid, um gigante, cabeludo, barbudo e extremamente largo, que aparece inesperadamente na madrugada do aniversário de Harry no local em que seus tios acreditavam estarem escondidos. Ocorre também um princípio de recusa, a não crença por

parte do sujeito-herói em que ele seja aquilo que o arauto diz que ele é,⁴ porém, após o momento de aceitação, o arauto torna-se uma figura que emana cada vez mais curiosidade e ansiedade ao herói, no sentido de ir conhecer esse mundo por ele anunciado. Assim que o herói desbrava esse novo mundo, dele se sentirá pertencido, e aquele mundo que antes achava ser o normal tornará-se insubsistente: “O elemento que tem de ser encarado [...] se dá a conhecer; e aquilo que antes tinha sentido pode tornar-se estranhamente sem valor” (CAMPBELL, 2007, p. 64), o que remete ao despreço de Harry em ter de retornar para a casa dos Dursleys, ao mundo comum dos trouxas, para passar as férias de verão.

Após essa primeira etapa de aceitação, Harry partirá então para o desconhecido. Para Campbell (2007), essa é a etapa da “passagem pelo primeiro limiar”, em que o indivíduo está sujeito aos perigos e às trevas dessa nova região, mas também representa a entrada no mundo do deleite das descobertas e do fantástico; e essa zona desconhecida, para o autor, dá acesso ao que habita o imaginário:

Esse primeiro estágio da jornada mitológica – que denominamos aqui ‘o chamado da aventura’ – significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas: como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico. Mas sempre é um lugar habitado por seres estranhamente fluidos e polimorfos, tormentos inimagináveis, façanhas sobre-humanas e delícias impossíveis (CAMPBELL, 2007, p. 66).

Essa “região desconhecida”, citada por Campbell (2007), seria, em muitas histórias do gênero infantil e juvenil, os chamados “Outros Mundos”, caracterizados sob diversas formas, podendo ser uma ilha, um país, um reino etc., e também habitados por criaturas fantásticas, como dragões, sereias, animais falantes..., em que, distantes do lugar-comum, as crianças vivem suas aventuras, desbravando terras desconhecidas, correndo riscos e, ao mesmo tempo, construindo suas identidades e dando provas de seus valores. Para Cani (2008), esses Outros Mundos são a representação do próprio mundo interior da infância transformado em espaço – totalmente distanciado dos adultos, vistos como pessoas frequentemente voltadas para com suas preocupações e compromissos rotineiros, não sendo capazes de enxergar e penetrar a magia da infância, e por isso tais locais são inacessíveis a eles.

⁴ “Bruxo? Ele? Como era possível? Passara a vida dominado por Duda e infernizado pela tia Petúnia e pelo tio Válter [...] Se uma vez derrotara o maior feiticeiro do mundo, como é que Duda sempre pudera chutá-lo para cá e para lá como se fosse uma bola de futebol?” (ROWLING, 2000, p. 47).

A criança sempre tem a capacidade de penetrar nesse Outro Mundo que permanece inacessível aos adultos. Ali ela encontra criaturas fantásticas, muitas vezes saídas da mitologia e/ou contos de fadas [...] E ali ela vive aventuras extraordinárias que a põem em perigo de morte e lhe dão a oportunidade de provar sua coragem, sua determinação e seu valor. Mas, no fim da história, ela passa novamente pela porta e reencontra o mundo comum, que não mudou; somente ela mudou (CANI, 2008, p. 29).

Dessa forma, de acordo com Cani (2008), enquanto o mundo do bruxos seria uma alegoria ao mundo da infância, o mundo dos trouxas seria ao dos adultos, visto que este não dá vazão ao sentimento de exploração e à curiosidade com o que é estranho, diferente, aspectos tão caros à fase da infância.

O mundo dos bruxos é mesmo um ‘País das Maravilhas’, terra dos espantos sucessivos de Harry e o leitor que descobre a cada página novas variedades. A impressão produzida é a de uma grande diversidade, de riquezas e de possibilidades infinitas, o que corresponde à percepção que podemos ter do mundo exterior durante a infância, idade da exploração do ambiente (CANI, 2008, p. 30).

Para Smadja (2004), essa assimetria entre os dois mundos (trouxa/adulto e bruxo/infância), de modo a representar o quanto o mundo dos bruxos/infância guarda muito daquilo que o mundo dos trouxas/adulto deixa esquecer devido às “leis” que o condicionam, não é um acaso, mas sim um dos elementos funcionais da obra, isto é, um dos porquês do uso do feérico: “a narração fantástica reúne, materializa e traduz todo um mundo de desejos [...]” (HELD, 1980, p. 25). Inclusive os desejos mais caros ao sonhos – exemplificando através de *Harry Potter*: ficar invisível, fazer aparecer ou desaparecer coisas com apenas um feitiço, voar, conversar ou até mesmo se transformar em um animal etc. –, pois nesse “mundo de desejos” coincide de os leitores crianças se identificarem com aquilo que está no seu imaginário, os desejos de seu próprio universo ocidental, enquanto que os leitores adultos se encontram com o mundo que conserva aquilo: os desejos do inconsciente infantil, diluídos na porta de entrada da vida adulta. O mundo dos bruxos/infância deixa reservado todos os desejos do inconsciente para que a criança de agora e o adulto de amanhã possa despertá-los em algum momento da vida e não deixar a magia da infância adormecer para sempre.

Em *Harry Potter*, o caráter alegórico de cada mundo pode ser exemplificado através do embaraço de quando os bruxos, enquanto representação das crianças, não conseguem realizar com sucesso simples atividades de trouxas, o que remete ao desajeitamento da criança quando posta a fazer uma tarefa de um adulto ou ser induzido a pensar da mesma maneira que

este.⁵ E um exemplo que reforça o mundo dos trouxas enquanto representação dos adultos seria o “feitiço antitrouxas”, aplicado pelo Ministério da Magia para impedir que trouxas adentrem em algum lugar que seja de domínio bruxo ou presenciem algum acontecimento anormal. O feitiço que faz com que os trouxas repentinamente se lembrem de algo urgente para fazer sempre que estão perto de algum domínio bruxo remete ao fato do esquecimento do adulto em relação a várias aspectos da infância e, por isso mesmo, sua ignorância em não perceber a magia que há próxima a ele, como quando estão próximos ao espaço enfeitado por bruxos para a realização da Copa Mundial de Quadribol, em *Harry Potter e o cálice de fogo* (2001). A própria Hogwarts é enfeitada, e os trouxas (adultos), portanto, não participam do lugar que mais encarna o mundo bruxo enquanto lugar da infância.

Hogwarts, *a fortiori*, é o espaço geográfico principal da narrativa de *Harry Potter*, figurando, portanto, como esse Outro Mundo das histórias infantis e juvenis. Para chegar na Escola, localizada em algum lugar distante entre a Inglaterra e a Escócia, é preciso tomar um trem na Plataforma 9³/₄, magicamente escondida atrás da barreira entre as plataformas Nove e Dez da trouxa Estação de King's Cross, e viajar horas na estrada por uma paisagem desconhecida. Ainda, ao chegar no seu entorno, é preciso fazer a travessia de um lago e aguardar enquanto o gigante Hagrid dá as três batidinhas nos portões da Escola para, por fim, ter acesso ao enorme castelo de sete andares e outras torres e masmorras. Todo esse itinerário anuncia a passagem para o mundo da fantasia. Entrar em Hogwarts é entrar num lugar que abrange passagens secretas, salas que guardam coisas misteriosas, fantasmas passeando pelos corredores, quadros cujas figuras se movimentam e conversam entre si, enfim, um lugar repleto de seres, flora e objetos mágicos, intensamente propício para grandes histórias, como assim salienta Smadja (2004, p. 38): “[...] o colégio de Hogwarts oferece, por sua estreita relação com uma natureza viva e imprevisível, um ambiente propício aos relatos fabulosos e aos contos de fadas.” Para Cani (2008), predomina-se no mundo dos bruxos, especialmente em Hogwarts, a estética barroca em face do caráter travesso da infância. Assim, o aspecto de abundância, com criaturas, objetos, vestimentas e demais invenções que misturam o moderno e o antigo, causam o efeito surrealista e de inclinação à desordem, um espetáculo que mascara o cotidiano trivial escolar:

⁵ Nos livros, isso pode ser visto nas maneiras como alguns bruxos se vestem quando estão no mundo dos trouxas (diversos bruxos que partem para um território trouxa do país, onde assistiriam a Copa Mundial de Quadribol em um espaço enfeitado por bruxos, em *Harry Potter e o cálice de fogo*); a utilização de um telefone (Rony, em *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*); o envio de uma carta via correio trouxa são alguns exemplos (Molly Weasley, em *Harry Potter e o cálice de fogo*).

O prazer do leitor é [...] escapar do cenário moderno para se voltar a um passado antigo variado, mistura de épocas diversas que possuem em comum somente o caráter arcaico. Se o expresso de Hogwarts, com sua locomotiva a vapor, remete aos primórdios das estrada de ferro, o castelo, as longas vestes dos bruxos, as fórmulas mágicas em latim inventado, os velhos livros de feitiçaria, as vassouras e os caldeirões compõem um conjunto medieval (CANI, 2008, p. 31-32).

Considerando que em clássicos da literatura infantil e juvenil esses espaços de fuga não se constituem de forma alguma através do ambiente escolar, ao contrário, no momento em que o personagem ingressa numa aventura, a rotina escolar está “fora de cena” – a exemplo da Terra do Nunca, de *Peter Pan*, cujo território é uma ilha para crianças que não querem crescer, logo, estas não têm compromisso com a escola ou qualquer outro meio que, de certo modo, os encaminhem para a vida adulta –, *Harry Potter*, por outro lado, sobrepõe aquela que, ao lado da família, é considerada, nas sociedades ocidentais atuais, instituição fundamental na formação intelectual e social do ser: a escola. Assim, proporciona uma narrativa sobre cotidiano e fuga em um mesmo plano.

Camuflada pela magia e pelos encantos, lugar de realização do imaginário infantil, Hogwarts não deixa representar a escola enquanto fração essencial da infância. Além disso, lá a rotina dos alunos está totalmente relacionada à escola como ela é na realidade: convivência coletiva, sistema educacional e regulamento rígidos, corpo docente, disciplinas fundamentais e eletivas, boletim de médias, atividades de casa, atividades esportivas (quadribol), orientações para a futura carreira pretendida pelos alunos, entre outros ônus. É uma representação das tradicionais “*public schools*” inglesas (CANI, 2008).

O mundo dos bruxos, em sete volumes que retratam anos consecutivos da vida de Harry, ao mesmo tempo em que convida as crianças a se materializarem no domínio do imaginário e os adultos a revisitarem-no, não revoga aquilo que dialogar *sobre* e *com* a espiritualidade infântil exige e que pode ser considerado um dos principais instrumentos do fantástico: a ponderação sobre o mundo real – e isso compreende, claro, o processo duro, porém real de passagem para a vida adulta, nem sempre fácil, mas sim demorado e doloroso, evidente no decorrer de cada volume da série: “Uma história fantástica de maneira alguma nos interessaria se não nos ensinasse algo sobre a vida dos povos e dos seres, reunindo, assim, nossas preocupações e nossos problemas” (HELD, 1980, p. 30). Sendo assim, como parte da reformulação da literatura infantil e juvenil ocorrida a partir da metade do século XIX, *Harry Potter* também não se encerrou no modelo idealista e pedagógico-moralista que tanto caracterizou as histórias infantis durante sua recém-consolidação; mais do que isso, as diferentes formas de representação e linhas temáticas que vieram a afluir no processo de

“evolução” da literatura infantil e juvenil foram reunidas no tempo e espaço dos seus sete volumes.

Para Campbell (2007, p. 85), “A aventura é, sempre e em todos os lugares, uma passagem pelo véu que separa o conhecido do desconhecido; as forças que vigiam no limiar são perigosas e lidar com elas envolve riscos [...]”; no que podemos interpretar que a aventura seria uma metáfora da vida em si, espaço de descobertas e enfrentamento; por sua vez, faz-se necessário não projetar no mundo dos bruxos uma zona de ilusão, no caso, visionar o mundo dos bruxos como a nova Terra do Nunca, espaço permanentemente da idealização infantil, desconsiderando que, ao fim e ao cabo, toda criança cresce e, portanto, os sete volumes de *Harry Potter* não iriam retratar pra sempre apenas a infância de Harry; e crescer envolve lidar com o mundo real.

Essa evolução do encanto ao real, da infância à fase adulta, pode ser analisada no ciclo de cada obra. Ao menos nas três primeiras obras, tem-se o típico “final feliz”. Do quarto livro adiante, observa-se uma problemática maior, tanto no aspecto de identidade, pois os três personagens principais estão na fase de transformação e mudanças da adolescência, quanto no aspecto exterior, com conflitos mais intensos e perigosos. O revestimento dos contos de fada que inicia a primeira obra da série, mostrando uma certa caricaturização na descrição do estilo de vida e do perfil dos trouxas Dursleys, do pai de família trabalhador, da mãe de casa bisbilhoteira e do filho mimado que maltratam o “filho” ilegítimo da casa, se fragmenta quando, ao sair do armário debaixo da escada, Harry vai para o mundo dos bruxos viver em Hogwarts – afinal, “O ingresso em Hogwarts [...] coincide, assim, com o aprendizado da vida” (SMADJA, 2004, p. 18) –, e apesar da semelhança com a estrutura dos contos de fada, *Harry Potter* não acata com a brevidade com que tais contos resolvem seus conflitos, mas se estende em volumes de modo a abarcar uma diversidade de temas que fazem referência a acontecimentos históricos e à vivência humana.

Ao edificar o mundo ocidental na estrutura no mundo dos bruxos, ver-se-á que a magia do mundo dos bruxos não anula, contudo, a imprescindibilidade da racionalidade, do conhecimento e da hombridade para o enfrentamento da aventura que é a vida em si. Logo no primeiro livro da série, é mostrado que é, ao final de tudo, através dessas faculdades que Harry e seus dois amigos, Rony e Hermione, buscam compreender toda a questão que envolve o uso da pedra filosofal (cujo elixir permite a imortalidade) e por que devem impedir que

Voldemort tomasse posse.⁶ Eles precisam de muito mais do que mágica para percorrer as armadilhas construídas em prol de manter a pedra em segurança.⁷ Ao final, após sair vitorioso da luta contra Voldemort, algumas questões são suscitadas e deixam na superfície alguns dos temas fundamentais que acompanham toda a série: a própria decisão, por parte de Dumbledore, de destruir a pedra levanta reflexão em torno da *morte* e de como, mesmo com a existência de um objeto mágico que possa prorrogá-la, é preciso aceitá-la, não contornando o real ciclo da natureza – nascer, viver e morrer. Do mesmo modo, a união entre Harry, Rony e Hermione, capaz de enfrentar os maiores riscos em prol do próximo, realizada na primeira obra e que permanece e se fortalece até a última, constitui um dos principais eixos temáticos da saga, isto é, a importância da *amizade* para lidar com os conflitos da vida e como isso reflete na *luta do bem versus o mal*. Quando Dumbledore diz a Harry que ele conseguiu destruir o corpo em que a alma de Voldemort estava abrigada apenas com um toque de mão era porque havia nele um *poder* muito maior, o sacrifício de sua mãe em ter morrido na tentativa de salvá-lo. Poder esse que Voldemort desconhece e, portanto, não é capaz de lutar contra: o *amor*. Enfim, como afirma Morris (2007, p. 22):

O objetivo de Rowling com os livros de Harry Potter não é, de modo algum, transmitir aos muitos leitores a importância da [ferramenta da] magia na vida dos personagens, mas, em vez disso, mostrar a importância mágica das virtudes clássicas na vida deles – na vida de qualquer um.

Em síntese, *Harry Potter* constitui-se em uma obra traçada por signos que combinam a interface entre a literatura infantil e juvenil e o universo da infância; ainda, de acordo com Held (1980), “se a paisagem fantástica é construída a partir de elementos geográficos, é construída também a partir de elementos culturais”, o que explica as referências por trás de boa parte das figuras, eventos e elementos que fazem parte da história.

Um exemplo é o que Campbell (2007, p. 74) afirma fazer parte do início da aventura do herói: “o primeiro encontro da jornada do herói se dá com uma figura protetora (que, com

⁶ Lembrando que, inicialmente, os três amigos acreditam que é o professor Snape quem está em busca da pedra filosofal para Voldemort, quando, na verdade, é este próprio quem a procura, usando o corpo de outro professor de Hogwarts, Quirrell.

⁷ Aqui tem-se uma sequência sugestiva: os personagens têm que passar por Fofo, o cão de três cabeças, que, apesar do aspecto de monstruosidade, adormece ao som de uma música – fazendo referência a Cérbero, da mitologia grega (COLBERT, 2001) – e, após isso, passar por armadilhas construídas pelos professores de Hogwarts com base em algumas das principais disciplinas escolares, como feitiços, poções, transfiguração e herbologia, para, por fim, chegar à câmara onde está escondida a pedra. Três questões relacionadas a esse universo da infância encontram-se aqui: 1) a sagacidade da criança para a descoberta de esconderijos; 2) a importância dos estudos e do raciocínio para lidar com as armadilhas; e 3) a coragem para enfrentar essa aventura perigosa.

frequência, é uma anciã ou um ancião), que fornece ao aventureiro amuletos que o protejam contra as forças titânicas com que ele está prestes a deparar-se”, no que remete aqui à importante figura de Alvo Dumbledore, ao “Colocar junto aos heróis crianças a figura tutelar de um velho de barba branca que lhes serve de protetor e conseqüentemente [...] é um dos recursos da literatura juvenil desde a origem do gênero” (CANI, 2008, p. 24); o velho e sábio é uma espécie de guia e protetor e conduz Harry e seus demais aliados no combate contra o mal através não somente do seu discernimento para lidar com o perigo, mas também da concessão de artefatos importantes, a começar pela capa da invisibilidade, que, além de figurar como um desejo infantil de poder estar presente sem ser visto, funciona, na verdade, para diversas situações de risco e descobertas importantes para Harry.

Caní (2008), simultaneamente, postula sobre as invenções de seres e objetos mágicos:

Então, a Pedra Filosofal permite que se fabrique o elixir da longa vida, que dá a imortalidade; o Vira-tempo, que se volte uma ou várias horas para trás; o Espelho de Osejed, que se reencontre uma felicidade perdida ou que se imagine um falso futuro a partir da realização de nossos desejos atuais; a Penseira, que se mergulhe novamente em um momento passado e visitá-lo... (CANI, 2008, p. 172).

Ainda, em *Harry Potter*, a importância dada a muitos sentimentos, desejos e pensamentos no geral, que dizem muito sobre os seres humanos e seus reais poderes, é tanta que eles são passíveis de serem materializados, têm uma forma própria em um ser ou em um objeto. Entre outros diversos elementos, cita-se aqui, por exemplo, os dementadores, seres das trevas que são capazes de sugar as almas dos seres vivos, extraíndo qualquer partícula de felicidade presente nessa alma, deixando conseqüências como desespero e infelicidade. Pode-se interpretá-los, então, como uma personificação dos nossos medos e da depressão humana postos à frente de nós mesmos. E para sermos capazes de enfrentá-los, precisa-se, então, tornar-se hábil de exercitar o seu patrono, que é a corporificação daquilo que é alegre em nossa alma e que toma forma de um animal, que geralmente reflete a personalidade daquele do indivíduo que o lança. É considerado um feitiço extremamente difícil, pois requer muita concentração de energia, o que significa que precisamos ser bastante fortes para combater nossos medos, e essa força toma forma através do patrono.

Dessa forma, Pitta (2006, p. 162, grifo nosso) confere que:

Enfim, constata-se que, no decorrer de toda a série, Rowling recorre várias vezes *ao mito* para ilustrar as aventuras do menino-bruxo. Sua presença nos textos vai acontecer de duas formas: através da abordagem de imagens míticas relacionados à

vivência humana, como as provas do herói, sistematicamente inseridas ao final de cada volume, conferindo ao sujeito-leitor a possibilidade de uma projeção do processo de aperfeiçoamento e amadurecimento humano [...] e através de figuras míticas que são englobadas na trama de forma didática, reaproveitadas ou relidas, adaptando-se ao enredo da obra, ou apenas mencionadas como pistas de uma narrativa palimpsestica.

Assim, *Harry Potter*, enquanto narrativa fantástica e do gênero infantil e juvenil, mesclando fatos e eventos da realidade ocidental com imagens e simbolismos dos mitos, relatos bíblicos e lendas, contém “[...] elementos primeiros, que alimentam o imaginário do homem, que desempenham papel decisivo em seu crescimento, elementos que envolvem a criança e que jamais cessam de envolver, talvez, o adulto” (HELD, 1980, p. 78). Essa mescla de temáticas e seu reflexo na literatura infantil, acredita-se, surgiram e exerceram funções necessárias à época, tanto para esse gênero literário quanto para a sociedade, e vêm dialogando de forma exata com as gerações atuais.

2.2 A LEGITIMIDADE DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL

A literatura infantil e juvenil é de importante contribuição em diferentes âmbitos que se inter-relacionam: histórico, político, social, cultural, comercial e educacional. Em princípio, essa literatura faz-se indispensável por ser determinante na aquisição da cultura e, também, forte auxiliar no processo educacional e de alfabetização. Um livro infantil combina elementos múltiplos que transformam-no em uma obra artística diferenciada: formas textuais, língua, palavra, imagem, novas mídias. Para Hunt (2010), especificamente na literatura infantil e juvenil encontra-se um amálgama entre gêneros didáticos, religiosos, fantasia, conto popular e conto de fadas, livro ilustrado, adaptações, interpretações do mito, folclóricas e lendárias e textos multimidiáticos, que possivelmente tornam as histórias mais abundantes. Assim, o livro infantil e juvenil, “Como um objeto cross-media, multirreferencial, exige séria consideração; como livro dotado de uma ampla base alusiva, que vendeu milhões de exemplares em vários países, não é possível ignorá-lo senão com argumentos muito forçados” (HUNT, 2010, p. 44). No entanto, a hierarquia dos gêneros construída pelos estudos literários, desde os primórdios, além de estabelecer critérios que avaliam o que pode ou não ser classificado como literatura, adotou a convencional literatura “adulta” como seu *corpus* primogênito e, em grande medida, exclusivo, não dando lugar para a literatura infantil e juvenil se manifestar enquanto sistema literário equivalente.

Para identificar uma obra literária, Eagleton (1994, p. 2) sugeriu, em uma primeira instância, que “Talvez, a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou ‘imaginativa’, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar”, isto é, o discurso literário se diferenciaria do pragmático: não se lê poesia da mesma maneira que um manual de biologia. Ainda, para o autor, o texto é classificado como literário também a depender da maneira e do *locus* temporal do indivíduo que o lê:

Um segmento de texto pode começar sua existência como história ou filosofia, e [épocas] depois passar a ser classificado como literatura [e vice-versa] [...] Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. [...] O que importa pode não ser a origem do texto, mas *o modo pelo qual as pessoas o consideram*. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado (EAGLETON, 1994, p. 9, grifo nosso).

O fragmento “o modo pelo qual as pessoas o consideram” reflete, sobretudo, que o texto é lido sob os princípios e interesses de uma dada sociedade, mas não de todos os que dela fazem parte, e sim daqueles que têm voz e espaço para tal. Logo, se apenas uma categoria social julga e promove a sua concepção em torno de algo – no caso, do que é ou não um texto literário –, mesmo tendo em vista que a classificação do literário é algo mutável, por mais tempo essa concepção se instituirá até que as outras classes de menor hegemonia possam se impor. É o que explica o porquê de algumas poucas obras manterem o mesmo tipo de *status* no decorrer dos séculos. Assim, para Eagleton (1994), todo juízo de valor se desenvolve no seio de uma ideologia, que, por sua vez, está relacionada à *estrutura de poder* da sociedade em que se vive: “Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular, mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros” (EAGLETON, 1994, p. 17). São nessas relações de poder da literatura que surgem os traços de literariedade – em geral, concentrados nas *bellers letters*, categoria que designa como literatura aquela escrita que é bonita e consagrada. Da mesma forma, para Reis (1992, p. 69), isso confirma que todo texto é escrito sob alguma configuração ideológica e “[...] o que é dito depende de quem fala no texto e de sua inscrição social e histórica”. Desse modo, idealizada nas suas origens para fins de distração e, principalmente, de instruções pedagógicas e doutrinantes, para indivíduos tardiamente evidenciados no cerne da sociedade, a literatura infantil e juvenil, destinada a um público ainda em formação, sem bagagem informacional suficiente e, ainda, que abrange uma cultura tida como menor, ou que está na posse da menor parte da cultura, não compreende os valores intelectuais, estéticos e culturais

que o sistema erudito dominante exige – ou não deveria compreender por, justamente, estar lidando com pessoas despreparadas para tal, pois i) as crianças não são qualificadas para avaliar uma obra de acordo com o sistema de valores; e ii) a literatura é um objeto que ainda não está ao alcance das crianças:

Quando comparada a outros textos, considera-se a literatura ‘mais elevada’ [...] ‘especial’, ‘à parte’ e assim por diante. Considera-se, também, que ela seja o ‘melhor’ que uma cultura [e uma sociedade] pode[m] oferecer. Parece haver nisso duas maneiras de dizer a mesma coisa, mas elas dão origem a um tipo de esquizofrenia – como temos visto – entre as pessoas ligadas ao ‘universo do livro infantil’, uma vez que a literatura é vista como não ‘adequada’ para crianças – *sem questionar a aptidão que as crianças têm para com a literatura, mas que esta não se relaciona com o universo infantil* (HUNT, 2010, p. 83-84, grifo nosso).

Isso deixa claro alguns dos muitos problemas que a literatura infantil e juvenil na escala dos gêneros literários acumula, tais como: i) a ideia de que somente crianças e adolescentes leem literatura infantil e juvenil; ii) o entendimento de que, quando da leitura de uma obra, deve-se avaliar sua qualidade conforme um sistema específico (cânônico) de valores literários; e iii) a noção de que a literatura infantil e juvenil é um gênero menor e, por isso, não possui os mesmos padrões literários que a literatura convencionalmente adulta, tampouco o mesmo *status*. Grande parte desses quesitos advêm de pressupostos generalizados como a ideia, ou exigência, de que a narrativa da literatura infantil e juvenil deve ser simples (na sua escrita) e ingênua (no seu conteúdo); deve funcionar como guias didáticos que depositam um ensinamento sobre comportamento, educação etc. em suas histórias; e não abrange um pano de fundo cultural. Em suma, devem ser facilmente acessíveis, não devem ser complexos e são escritos sob condições e censuras, e assim: “[...] na maioria das vezes, se supõe que haja um ‘registro’ adequado dos livros para criança – palavras e estruturas características – que identifica o tipo tão prontamente quanto o ‘conteúdo’. Também se costuma supor que esse registro é limitado a ponto de excluir a ‘literariedade’” (HUNT, 2010, p. 84). Obviamente, como qualquer obra artística, a literatura infantil e juvenil está susceptível a erros e acertos: claro que existirão obras “ruins” do ponto de vista literário tradicional ou um outro qualquer, mas não todas e nem a maioria – tampouco significa que essa porção de obras “ruins” é sempre maior do que as que não são do gênero (HUNT, 2010).

Todavia, o que ocorre é a evidência de que muito dessas concepções decorre a partir dos opressores (e remotos) critérios canônicos, e então, para que a literatura infantil e juvenil conquiste seu terreno no campo de atividade dos estudos literários, é preciso destituir o ranço

estereotipado que se julga sobre ela e, mais do que isso, desobrigar-se dos critérios do influente *establishment* literário.

[...] cânon significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres –, um patrimônio da humanidade (e, hoje percebemos com mais clareza, esta ‘humanidade’ é muito fechada e restrita) a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável.

[...] está envolto por uma redoma de a-historicidade, como se houvesse sido estipulado por uma supracomissão de cúpula e de alto nível [...] que, por uma espécie de mandato divino, houvesse traçado os contornos do cânon, elegendo tais obras e autores e varrendo do mapa outros autores e obras. [...] Os monumentais clássicos contêm verdades incontestáveis, atemporais e universais, transcendem o seu momento histórico e fornecem um modelo a ser seguido. Quais os critérios para efetuar tal tarefa de seleção (e exclusão)? (REIS, 1992, p. 70-71).

É, ainda, nessa noção de cânone que, para além da literatura infantil e juvenil, escrituras africanas, de mulheres, latino-americanas etc., foram historicamente refreadas, visto que, para Reis (1992, p. 72), sendo a literatura um instrumento ligado às estruturas de poder, logo, de dominação social, “[...] servirá para enaltecer um certo tipo de escrita, peculiar às elites educadas e, como resultado, serão desprezadas outras formas, bem mais populares, de cultura”; o cânone, portanto, será uma pretensão da classe dominante, e é por isso que no dito cânone do Ocidente predominam obras representadas pelo padrão do homem europeu e branco, grupo que deteve o poder sobre a literatura, e a cultura em geral, durante muito tempo, com o suporte de instituições como as universidades, escolas, jornais e revistas etc. Em suma, tanto no dito cânone do Ocidente quanto no cânone específico de cada nação, a ideia generalizada de cânone guarda uma doutrina de escrita, estética e estilo obsoleta, que tanto não corresponde a novas correntes, gêneros e grupos, como, em parte, impede a coexistência entre estes e a literatura “clássica”, como se uma anulasse o valor de outra. O cânone, em si, implica seguir regras, e é isso o que se quer combater em literatura infantil e juvenil: tanto a ideia da regra canônica (os juízos de valor), quanto a regra de censura (de como deve ser escrita e do que pode ou não fazer parte da história e do conteúdo em geral).

A literatura infantil e juvenil possui seu próprio valor estético, cultural ou intelectual, e isso é promovido por ela trabalhar com a linguagem em seu nível mais amplo, devido aos vários mecanismos e elementos que ela pode combinar e dispor em seu texto. Dessa forma, há uma correlação da estrutura e o estilo textual, que funcionam como agentes para o encontro com a língua, vocabulário, linguagem verbal e, também, a linguagem visual, com os temas que, combinados com tais agentes, irrompem na obra, oferecendo ao leitor uma relação

dialógica com o mundo – as relações, os padrões, os agentes sociais e culturais e valores nele presentes. Cademartori (2010) adverte que obras em que reside o velho hábito de didatismo, entre outros repertórios, nada têm a oferecer ao leitor, e, por isso, a literatura infantil e juvenil que respeita seu público compromete-se a proporcioná-lo diferentes formas de leitura e sentidos no seu texto e, conseqüentemente, novas expectativas naquilo que será lido. Assim, “A literatura infantil digna do nome estimula a criança a viver uma aventura com a linguagem e seus efeitos, em lugar de deixá-la cerceada pelas intenções do autor, em livros usados como transporte de intensões diversas, entre elas, o que se passou a chamar de ‘politicamente correto’ [...]” (CADEMARTORI, 2010, p. 17). Porém, essa “liberdade artística” da literatura infantil e juvenil é, muitas vezes, vedada devido à dicotomia entre sociedade *versus* infância, que compreende veementemente o universo das crianças como separado dos adultos e, portanto, considera contrário às leis morais que abordagens como, por exemplo, as problemáticas mundanas ou ideologias, atinjam esse gênero, sob o risco de afetar a natureza inocente do leitor. Até mesmo abordagens sobre o espírito jocoso da infância e certos tipos de escrita que fujam à convencional linguagem simplória para criança, da mesma forma, são infligidos devido ao risco da “desobediência” e à sua suposta complexidade para com a capacidade intelectual do leitor, respectivamente. Uma primeira observação para se opor a essa convicção é a de que, sendo a literatura infantil e juvenil, entre a família e a escola, uma ferramenta alternativa para a formação do ser e intermediadora entre este e o mundo, nela deve-se constar uma gama de o que quer possa ampliar seu conhecimento. Afora isso, sendo a criança, inocente ou não, dependente ou não, parte de uma comunidade social, é inconcebível, senão impossível, afastá-la do cenário que nos circunda e supor que ela não é capaz de assimilar algo se nunca a apresentaram a tal. Diante disso, Hunt (2010, p. 60, grifo do autor) elucida:

- i) *por que* a linguagem precisa ser simplificada? A linguagem para crianças deve ser expansiva e visionária [...]
- ii) ‘simplicar’ não torna o texto acessível; apenas ‘segrega’ os leitores. Não lhes é oferecida a *oportunidade para* expandir suas ideias.
- iii) o que quer dizer ‘elas não entendem as referências’? somente se pode dizer que as crianças entenderam plenamente um texto se elas ‘expandiram’ seus limites. [...]
- iv) quando se retiram itens do conteúdo (como as referências à morte), que resposta se pode dar ao eminente ilustrador britânico Edward Ardizzone, que escreveu: ‘estamos dispostos a proteger... [a criança] em demasia dos fatos mais duros da vida [...]. Afinal de contas, num certo sentido os livros para crianças são uma introdução à vida que se estende diante delas. Se não houve nesses livros nenhuma alusão à dureza do mundo, tenho dúvidas se estaremos jogando limpo com

elas'. E, particularmente no mundo violento dos anos 1990, não era irreal supor que as crianças não percebiam a violência que as cercava?
[...]

De acordo com Benjamin (1993, p. 236-237), “A criança exige dos adultos explicações claras e inteligíveis, mas não explicações infantis, e muito menos as que os adultos concebem como tais. A criança aceita perfeitamente coisas sérias, mesmo as mais abstratas e pesadas, desde que sejam honestas e espontâneas [...]”. Ainda que tal afirmação esteja assentada sobre uma visão da criança no contexto alemão em fins do século XX, é possível deslocá-la para o contexto ocidental do século XXI, em que, com o grande aumento e acesso dos meios de comunicação e informação, torna-se cada vez mais difícil imaginar que as crianças estejam distantes do que ocorre mundo afora. Logo, a criatividade da literatura infantil e juvenil funciona como um importante vetor para lidar “[...] com as diferentes faces do real” (CADEMARTORI, 2010, p. 33).

[As histórias] possibilitam à criança identificar e examinar percepções, sentimentos, fatos, situações, formando, assim, conceitos. Lidam, desse modo, com a realidade concreta, por meio da que foi simbolicamente construída. A linguagem recorta o mundo, a literatura o modela (CADEMARTORI, 2010, p. 33).

Se, para Eagleton (1994), tanto fatores externos quanto pessoais são parte da “agitação política e ideológica” que subverte a modernidade, e esta, por sua vez, possui fortes implicações na literatura, a afirmação de Dixon (1977), citado por Hunt (2010, p. 207), faz-se irrefutável: “Qualquer um que se interesse em como as ideias [...] são nutridas e crescem em uma sociedade não pode se dar ao luxo de negligenciar o que as crianças leem”, e o que elas leem não pode ser alheio à conjuntura de uma sociedade. Desse modo, faz-se necessário criar outras metodologias e promover novos *discursos* que, entre outros textos, legitimem aquele concebido no âmbito da literatura infantil e juvenil, de maneira que, conseqüentemente, ela adquira espaço no seu meio principal: os estudos literários, pois, como já visto, ela tem tanto potencial, valor, influência e contribuição quanto as demais literaturas:

Se não temos nada melhor a fazer em uma festa, sempre nos resta tentar analisá-la do ponto de vista da crítica literária, falar de seus estilos e gêneros, discriminar suas nuances significativas ou formalizar seus sistemas de signos. Esse ‘texto’ pode mostrar-se tão rico quanto o das obras canônicas, e as dissecações críticas que dele se fazem podem ser tão engenhosas quanto as de Shakespeare (EAGLETON, 1994, p. 304-305).

Afinal, a razão dessa resistência em criar novos discursos não é outra senão a questão das estruturas/relações de poder. E, no caso da literatura infantil e juvenil, como aqui reafirma Hunt (2010, p. 30-31), é reflexo do “[...] mundo literário e crítico [que] está organizado como uma família nuclear [...]”, em que sendo a criança inferior no estrato familiar, cegamente considerada como despreparada social e intelectualmente e sem nenhuma função denotativa enquanto agente da sociedade, assim também será a escrita dirigida a ela: antissocial, anti-intelectual e, logo, sem valor. Contudo, é possível afirmar, nas mais diversas sociedades, a relação dos adultos com as crianças, como consequência da gradual desconstrução de uma noção romantizada sobre a infância, está sendo melhor moldada, e os livros infantis têm tido papel fundamental para tais mudanças. Na segunda metade do século XX, C.S Lewis, em “Três maneiras de escrever para crianças”, texto citado na Introdução desta monografia, postulava seu prognóstico⁸ e simplifica a questão:

Certa vez, num refeitório de hotel, eu disse em voz um pouco alta demais: ‘Odeio ameixas secas.’ De outra mesa, inesperadamente, ouvi a voz de um menino de seis anos: ‘Eu também’. A simpatia entre nós foi instantânea. Nem eu nem ele achamos aquilo engraçado. Ambos sabíamos que as ameixas secas são ruins demais para serem engraçadas. É esse o encontro adequado entre o homem e a criança como personalidades independentes (LEWIS, 2005, p. 751).

Tal é o pacto que deve ser transmitido para a literatura infantil e juvenil, e vice-versa.

Hunt (2010, p. 27, grifo nosso) nomeia de “revolução crítica” as transformações que vêm ocorrendo nos estudos literários, e credita boa parte dessa revolução à teoria da literatura, visto que esta “[...] se preocupou com *todos os aspectos do texto*, da reação pessoal e do pano de fundo político à linguagem e à estrutura social [...]”, bem como possibilitou a interlocução com outros campos e, no geral, contribuiu para um modo de crítica que não a do estilo canônico. E então, passaram a ser considerados aspectos de leitura que Reis (1992) interpunha terem sido desprezados pela crítica literária enquanto aliada ao elitismo canônico: o papel do leitor, o contexto de leitura, as maneiras e diferenças de leitura, a construção de sentidos etc. Nesse contexto, a pluralidade da literatura infantil e juvenil foi um objeto contribuinte da mesma forma em que foi beneficiária. Para Turchi (2006), bem como para Hunt (2010), esse *upgrade* da crítica literária proporcionou um tipo de crítica específico à literatura infantil e juvenil que:

⁸ O ensaio é do século XX, mas aqui faço referência da tradução brasileira de 2005.

- i) estuda a literatura infantil e juvenil com a mesma precisão que os demais objetos da crítica;
- ii) fundamenta o peritexto (espaço físico da obra) e o diálogo com outras áreas, como cinema, psicologia, artes gráficas, estudos culturais, entre outras;
- iii) rejeita os padrões universalizantes de sentido e apenas a interpretação do adulto como a “correta”, admitindo os diferentes processos de recepção e contextos de leitura (tendo em vista que um leitor infantil lerá e refletirá de maneira diferente de um adulto devido a questões óbvias de diferentes bagagens informacionais e experiência);
- iv) respeita as diferenças de seu público, seus temas, estruturas, estilo e linguagem literária.

Turchi (2006) reitera que à crítica da literatura infantil e juvenil coube, ainda, além do reconhecimento estético, examinar a questão da reação dos leitores e o efeito que o texto de determinada obra produz, de modo a ampliar os paradigmas de leitura; e, também, a importância de estabelecer fronteiras entre os espaços de circulação da literatura infantil e juvenil (universidades, escolas, jornais/revistas, editoras, seminários de leitura e literatura etc.), dando acesso à interlocução e comparação entre os discursos.

O mais recente panorama da literatura infantil e juvenil, desse modo, pretensamente mais liberal do que conservador, subverte enraizados padrões de ordem classista, sexista, etária e intelectual (HELD, 1980) e antefere mais o acervo de elementos temáticos, simbólicos, linguísticos que se apresentará ao leitor do que um sistema arbitrário de valores intrínsecos.

Os livros para criança [...] tendem a privilegiar um tratamento mais ativo que passivo, com diálogos e incidentes em lugar de descrição e introspecção; protagonistas crianças são a regra; [...] tendem a ser mais otimistas que depressivos; [...] os enredos são de uma classe distinta; [...] e pode-se ficar falando sem parar em magia, fantasia, simplicidade e aventura (MCDOWEEL, 1973 apud HUNT, 2010, p. 98-99).

3 CONJUNTO TEMÁTICO EM *HARRY POTTER E AS RELÍQUIAS DA MORTE*

O último livro da saga, *Harry Potter e as relíquias da morte*, não mais se passa no principal espaço do mundo bruxo, Hogwarts, justamente retratando a transição gradual da

atmosfera de fantasia, encanto e descoberta da infância e da adolescência para o inevitável mundo dos adultos. Os conhecimentos eruditos adquiridos no período escolar são parte importante a série de provações impostas aos personagens, mas, sobretudo, o desenvolvimento de suas virtudes pessoais, como coragem, lealdade e altruísmo, é o essencial para os desafios que terão de enfrentar. Dessa forma, o mistério em torno das relíquias da morte pode representar, também, uma alegoria ao ciclo traçado até então:

Pode-se entender a busca pelas Relíquias da Morte como uma nova maneira de escapar do tempo que passa, reunindo três fases da vida. A Capa da Invisibilidade é a infância como período dado, privilegiado e protegido; a criança pequena é invisível aos adultos, que não escondem seus segredos e seus tesouros dela (a capa só protege bem as crianças; quando se cresce, os pés aparecem); a Varinha das Varinhas representa a adolescência e sua vontade de poder; a Pedra da Ressurreição é a velhice e a aproxima da morte. Como Harry bem sabe, só se pode chamar os mortos quando se está pronto para juntar-se a eles (CANI, 2008, p. 176).

Assim, esse último livro reúne os principais temas que foram abordados sentencialmente nos livros anteriores, de modo a concluir a dialética da infância/adolescência com o mundo e os homens.

3.1 LIDANDO COM O DIFERENTE...

Com o título “A ascensão dos Lorde das Trevas”, o primeiro capítulo de *Harry Potter e as relíquias da morte* inicia anunciando uma antiga ameaça: após restabelecer suas forças, Lorde Voldemort volta a exercer sua tirania sobre o mundo bruxo – com consequências diretas no mundo dos trouxas também – e agora reúne cada vez mais aliados a serviço da sua autocracia e ideais, não mais agindo na clandestinidade após derrotar Alvo Dumbledore, que em termos de magia e poder, era o único capaz de detê-lo.

No cenário desse mundo dominado por Voldemort, os bruxos nascidos em família trouxa (denominados de “sangue ruim”), bem como os mestiços (que têm apenas o pai ou a mãe de linhagem bruxa), os abortos (trouxas nascidos em família bruxa) e, por vezes, até mesmo os “traidores de sangue” (aqueles de família totalmente bruxa, mas que reconhecem as demais raças como seus iguais), são alvo de perseguição, tortura e extermínio devido à ideologia do sangue puro, que determina a vigência de apenas uma raça (no caso, a hereditariedade única bruxa) e, portanto, a limpeza orgânica daqueles que a sujam. Os bruxos

nascidos em família trouxa, são, assim, submetidos a torturas, com pretexto de interrogatório, até que confessem ser um erro na sociedade bruxa; ou devem se refugiar e esconder ao máximo suas identidades dos caçadores postos a serviço da ditadura de Voldemort.

– Registro para os Nascidos Trouxas

O Ministério da Magia está procedendo a um censo dos chamados ‘nascidos trouxas’ para melhor compreender como se tornaram detentores de segredos da magia.

Pesquisas recentes feitas pelo Departamento de Mistérios revelam que a magia só pode ser transmitida de uma pessoa a outra quando os bruxos procriam. Portanto, nos casos em que não há comprovação de ancestralidade bruxa, os chamados nascidos trouxas provavelmente obtiveram seus poderes por meio do roubo ou uso de força.

O Ministério tomou a decisão de extirpar esses usurpadores da magia e, com essa finalidade, enviou um convite para que se apresentem a uma entrevista com a recém-nomeada Comissão de Registro dos Nascidos Trouxas (ROWLING, 2007, p. 167).

O último livro da série *Harry Potter*, desse modo, ao retratar esse cenário segregacionista, propõe, ao mesmo tempo, reflexão e denúncia acerca das teorias que trabalham em favor da hegemonia étnico-racial, do racismo, discriminação e demais formas de preconceito, evocando, sobretudo, o panorama acerca da Segunda Guerra Mundial e da ideologia nazista que tanto oprimiram grupos étnicos como judeus, negros, homossexuais, deficientes e até mesmo imigrantes estrangeiros. Não obstante, as consequências desse regime não são diferentes dos males que advêm de qualquer outro “golpe de Estado”: os partidários de Voldemort infiltram-se e assumem o controle das principais instituições bruxas, como o Ministério da Magia e a Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, de modo a submeter de uma vez por todas a população à sua doutrina, eliminando, através da força, qualquer forma de oposição; e, ainda, usam a mídia, mais especificamente o famoso jornal “Profeta diário”, como forma de manipulação, assegurando o bem-estar da sociedade, enquanto mascara a desordem e o estado de guerra.⁹

A interlocução do conflito da obra com esse evento de largo impacto na história humanidade é, então, um meio de apresentar as “lutas do homem”, “a vida e os problemas de sua época, na seriedade humana com toda a sua densidade [...]” (HELD, 1980, p. 166), enquanto ofício de uma obra de literatura infantil e juvenil contemporânea.

⁹ Tais abordagens já haviam sido introduzidas, pouco a pouco, nos livros anteriores mescladas aos focos centrais de cada história, porém, no último livro estão nitidamente reunidas de modo a reafirmar os temas e funções sociais críticas da série. A questão da discriminação racial é posta a partir do segundo livro, *Harry Potter e a câmara secreta* (2001); as questões do regime de governo, imprensa sensacionalista e afins são apresentadas a partir do quinto livro, *Harry Potter e a Ordem da Fênix* (2003).

Por outro lado, como demonstração da passagem da infância para a vida adulta, na cena de praxe retratada no mundo dos trouxas entre os capítulos iniciais dos livros, na casa dos Dursleys, encontra-se um Harry já perto de completar 17 anos, idade cujo feitiço de proteção a ele posto por sua mãe se desfará, pois o bruxo se tornará maior de idade. Por isso, ele deverá partir para sempre desse lugar, e seus tios também não mais poderão continuar lá devido ao risco que correm na mira de aliados de Voldemort – que irão atrás de qualquer lugar ou pessoa que tenha relação com o paradeiro de Harry Potter e utilizam de todas as suas medidas de tortura para tal. Desse modo, vê-se as portas de encerramento de um ciclo: Harry está próximo de se tornar um adulto, logo, tem lidar com a ausência da proteção maternal e demais privações que essa fase exige, como todos os indivíduos em determinado momento da vida; seus cruéis e ignorantes tios trouxas, representados como o tipo de pessoas encerradas em si mesmas, que mesmo depois de décadas mantêm-se irrecusáveis para com esse outro mundo, ainda insistem em descaracterizar os fatos para que não tenham de abrir mão de seu lar e da vida que levam, no que Harry, agora não mais oprimido pela autoridade do tio, rebate ao argumentar que as forças maléficas do mundo dos bruxos vêm se fortalecendo e atingindo aquele habitado pelos trouxas:

- E o meu trabalho? E a escola de Duda? Suponho que essas coisas não tenham importância para um bando de bruxos vagabundos...
- Será que o senhor não compreende? – gritou Harry. – Eles torturarão e matarão vocês como fizeram com os meus pais! (ROWLING, 2007, p. 33).

Assim, os Dursley partem e deixa-se claro que Harry, de fato, nunca fizera parte dessa família. Por outro lado, antes de partir para aquela que será a sua maior aventura, a busca das horcruxes, Harry refugia-se, mais uma vez, naquela que foi a sua verdadeira casa e família durante todos esses anos: a casa da família Weasley. Em contraste com os Dursleys, e também com a ideologia dos bruxos de sangue puro, propagada pela atual governança bruxa, já retratada como numerosa no início da saga, mas que passa a aumentar, abrangendo em seu seio familiar a união entre trouxas, bruxos, veelas e lobisomens¹⁰, e a tornarem-se mais visíveis as diferentes personalidades, o modo como essa família está composta no último livro é um retrato do lugar que ela sempre deu à tolerância e à diversidade.

¹⁰ As veelas são uma outra raça mágica, inspiradas nas sereias mitológicas (COLBERT, 2001). Elas e os lobisomens compõem a família através das figuras de Fleur Delacour e Gui Weasley.

Segundo o perfil da família Weasley, delinea-se a concepção que a autora tem da família ideal: uma família numerosa, viva e imprevisível, que escapa, por suas divergências e pelo tamanho, à monotonia em que vivem as pessoas comuns, mas que se harmoniza no essencial, partilhando dos mesmos valores de justiça e do mesmo gosto pela aventura e viagens. É lícito supor que a pobreza material dos Weasleys, enunciada em inúmeras ocasiões, é uma prova a mais de sua generosidade e de sua bondade de alma (SMADJA, 2004, p. 135).

3.2 PARA A MENTE BEM-ESTRUTURADA...

No primeiro livro da série *Harry Potter*, a história, na essência, gira em torno da pedra filosofal, que prolonga o tempo de vida daquele que utiliza o seu elixir. Após impedirem que Voldemort se aproprie de tal pedra, Dumbledore comunica a Harry decisão de destruí-la, de modo que mais ninguém ambicione o uso do elixir, diálogo do qual resulta a célebre frase “Afinal, para a mente bem estruturada, a morte é apenas a grande aventura seguinte” (ROWLING, 2001, p. 167). O que é e como se constrói, portanto, uma mente bem-estruturada? Como Dumbledore é tão sereno quanto a algo que a maioria dos indivíduos temem (afinal, o desconhecido é perigoso)?

A vida de Harry é, desde o princípio, cercada por mortes, a começar pela base: a dos pais; posteriormente, outras que lhe afetam indireta e diretamente, como a do seu padrinho, Sirius Black, e, inclusive, a do próprio Dumbledore. Longe de remediar a dor dos lutos vividos nesses anos, no entanto, compreender a morte quanto à sua natureza e significações é um aprendizado necessário, que passa por um *longo processo de amadurecimento* e, por isso mesmo, só vinga anos após a advertência de Dumbledore.

3.2.1 Horcruxes

Por outro lado, Voldemort, na sua obsessão pela onipotência, recorreu à criação de horcruxes para infringir sua própria condição de ser mortal. Isto é, repartiu sua alma em pedaços e os depositou em objetos de interesse pessoal, de maneira que nenhuma maldição da morte poderia derrotá-lo de fato, já que partes de sua alma estariam resguardadas. Repartir a alma por si só implica danificá-la, e o modo de proceder a isso é tão fatal quanto, conforme revela o professor Horácio Slughorn: “— Por meio de uma ação maligna: a suprema maldade. Matando alguém. Matar rompe a alma. O bruxo que desejasse criar uma Horcrux usaria essa ruptura em seu proveito [...]” (ROWLING, 2005, p. 390). Dessa forma, ao desconhecer os

verdadeiros poderes que regem a vida, Voldemort atíça o mal absoluto; e posto que conjura sua alma no plano material, deslocando-a do espiritual, numa imagem que suscita um ser apegado ao bens materiais, como um homem que não soube se desfazer dos seus brinquedos de infância,

Ele se baseou em seu investimento afetivo nos objetos [...] e renunciou progressivamente a tudo que nele havia amadurecido [...] tudo para permitir-lhe a adaptação ao mundo exterior. Uma vez como o maior bruxo das trevas de todos os tempos, ele ao mesmo tempo regrediu até a pura pulsão infantil (CANI, 2008, p. 170).

3.2.2 As relíquias da morte

Por sua vez, Dumbledore, representação do ancião, mentor e sábio, na sua juventude fascinou-se pelas legendárias relíquias da morte devido ao poder de cada uma delas, todas capazes de “domar” a morte de algum jeito: a Varinha das Varinhas (a mais poderosa de todas as varinhas); a Pedra da Ressurreição (seu portador revê aqueles que já morreram); e a Capa da Invisibilidade (seu portador esconde-se absolutamente, tornando-se invisível). Elas significavam prodigiosos talismãs para os seus planos de alcançar glória e poder – planos esses que se tornam ainda mais aguçados quando Dumbledore se une a Grindelwald, bruxo igualmente talentoso e sedento pelo poder, que viaja à vizinhança de Dumbledore com o intuito de investigar as relíquias da morte:

– Grindelwald. Você não pode imaginar como as suas ideias me contagiaram, Harry [...] Nós, bruxos, vitoriosos. Grindelwald e eu, os jovens líderes gloriosos da revolução. [...] Se eu sabia, no fundo do meu coração, quem era Gerardo Grindelwald? Acho que sim, mas fechei os olhos. Se os planos que estávamos fazendo viessem a frutificar, todos os meus sonhos se concretizariam.
 ‘E, no cerne dos nossos projetos, as Relíquias da Morte! Como elas o fascinavam, como fascinavam a nós dois! A varinha invencível, a arma que nos conduziria ao poder! A Pedra da Ressurreição [...] Para mim, confesso, significava o retorno dos meus pais e a remoção de toda a responsabilidade dos meus ombros.’
 ‘E a Capa da Invisibilidade... [...] Pensei que, se algum dia a encontrássemos, ela poderia ser útil para ocultar Ariana, mas o nosso interesse na capa era apenas completar o trio, porque, dizia a lenda, o homem que reunisse os três objetos seria verdadeiramente o senhor da Morte, e, para nós, invencível.’ ‘Senhores invencíveis da Morte, Grindelwald e Dumbledore! [...]’ (ROWLING, 2007, p. 554-555).

Aqui, mais uma vez, a imagem do apego ao material contra o sentido espiritual. Entretanto, Dumbledore abdica de seus planos ao sentir-se culpado pela morte de Ariana¹¹. Anos se passam, e sabe-se que Dumbledore encontra as três as relíquias em diferentes períodos, embora com intuito profundamente diferente: a varinha das varinhas torna-se sua ao vencer Grindelwald – que, ao tempo, havia conseguido descobrir seu atual dono e assaltá-lo – num duelo histórico para impedi-lo pôr em prática seus antigos ideais de dominação; a capa da invisibilidade fica sob suas mãos após a morte de Tiago Potter¹², mas Dumbledore entrega-a a Harry, seu real herdeiro, durante seu primeiro ano em Hogwarts; e a pedra da ressurreição, descoberta em uma de suas viagens à procura das horcruxes criadas por Voldemort. Ela estava cravada num anel que Voldemort utilizou como horcrux, e num momento de recaída, Dumbledore veste o anel tomado pelo desejo de rever seus entes mortos, esquecendo-se que o objeto estava impregnado de magia negra, e acaba por ter o veneno penetrado em seu corpo de maneira irreversível:

– Quando a descobri, depois de tantos anos, enterrada na casa abandonada dos Gaunt, *a Relíquia mais desejável de todas, embora na minha juventude eu a quisesse possuir por motivos muito diversos*, perdi a cabeça, Harry. Esqueci que fora transformada em Horcrux, que o anel certamente carregaria um feitiço. Apanhei-o e coloquei-o no dedo, e, por um segundo, imaginei que estava prestes a ver Ariana, minha mãe e meu pai e lhes dizer o muito que eu lamentava... (ROWLING, 2007, p. 559, grifo nosso)

Reconhecendo seu erro em utilizar a pedra, Dumbledore tanto aceita sua morte que escolhe sacrificar-se, definitivamente, “morrendo para seu eu passado” (TALIAFERRO, 2011, p. 214), embora, em vida, tenha regenerado-se quanto aos seus antigos ideais sobre reversibilidade da morte e, por consequência, poderio. Tanto o fez que não teve o ímpeto de sentir-se o “senhor da morte” quando esteve em posse de duas relíquias da morte (a varinha e a capa), tampouco investigando onde estaria a terceira (a pedra, descobrindo-a ao acaso); pregou, ao longo de sua vida, a importância do amor como a maior forma de magia e a aceitação da morte como forma de compreensão da vida em si. Para proteger Harry quanto às tentações das relíquias da morte, não lhe revelou a realidade sobre a capa da invisibilidade

¹¹ Irmã caçula de Dumbledore, mentalmente debilitada devido a traumas de infância, de quem Dumbledore era tutor após a morte de seus pais. Aberforth, irmão mais novo de Dumbledore, confronta-o quanto aos seus futuros planos e a negligência para com a sua irmã caçula, resultando numa briga entre os três, Dumbledore, Aberforth e Grindelwald, no qual Ariana tenta intervir e acaba sendo morta, não sabendo-se, ao certo, de quem foi a autoria do feitiço.

¹² Em *Harry Potter e as relíquias da morte*, sabe-se que Dumbledore, tomando conhecimento da capa da invisibilidade que Tiago usava para as suas travessuras em Hogwarts, pede-a emprestada com o intuito averiguar se era ou não umas das relíquias da morte.

herdada por seu pai no decorrer dos anos. Mas sabendo que Voldemort poderia vir a descobrir sobre a Varinha das Varinhas e utilizá-la para liquidar Harry, deixou que este mesmo descobrisse de maneira indireta, por ter legado um livro infantil em seu testamento, cujo um conto (ANEXO A), desse mesmo livro, relata sobre as relíquias da morte, com a moral clara de quem as utiliza para “vencer” a morte não desfruta de uma vida plena. Suas últimas atitudes são baseadas em deixar pistas para que, após sua morte, Harry siga no caminho correto para conseguir derrotar Voldemort, tendo consciência de que o poder para essa empreitada não está nos feitiços nem no conhecimento de magia, mas sim no amor, um poder que Voldemort não tem.

Assim, Alvo Dumbledore e Lorde Voldemort, os dois maiores bruxos de sua época, versados em magia como mais ninguém, não conseguem alcançar o poderio que outrora almejavam. Houve, por parte deles, a intenção de utilizar as relíquias da morte em proveito próprio, com o intuito de transpor, de algum modo, a barreira da mortalidade. Harry, no entanto, ao saber que havia uma parte da alma de Voldemort em seu corpo¹³, compreende que deve morrer em prol de enfraquecer o inimigo. O verdadeiro senhor da morte é ninguém menos que o próprio Harry. Esse poder reside no fato de reunir todas essas relíquias, sem que fosse sua intenção¹⁴, e mesmo sabendo que sua própria morte lhe aguardava, não se utilizou delas para evitá-la, mas resignou-se em ir ao seu encontro.

O viés pelo qual a morte é retratada em *Harry Potter e as relíquias da morte* é o de que é preciso, acima de tudo, aceitá-la enquanto parte do ciclo natural da vida, e viver em plenitude, respeitando esse ciclo, é o fundamental para uma “mente bem-estruturada”. Ao contrário, temer a morte é, também, repudiá-la. Consiste numa imaturidade não compreender, ao longo da vida, que há coisas piores do que a morte, como viver sem virtudes (o princípio da plenitude), e agarrar-se a um fator antinatural: a ideia de imortalidade. Quem a deseja compulsivamente despreza a essência da vida em si, ou seja, de que a morte faz parte dela e, em algum momento, cruzará nosso caminho.

Na série *Harry Potter*, um mundo de desejos e fantasias, assim como uma totalidade de relações e problemáticas comuns aos homens, são delineados no hemisfério próprio dos bruxos. Retratar a questão da morte em vez de preestabelecer o “viver para sempre”, uma

¹³ Sabe-se que o próprio Harry era uma horcrux criada involuntariamente por Voldemort, quando tentou matá-lo ainda criança, tendo o feitiço falhado e criado uma ligação entre ambos.

¹⁴ Harry reúne as duas outras relíquias de maneira despropositada. A Varinha das Varinhas, quando desarma Draco Malfoy, que era o seu dono após ser o último a desarmar Dumbledore; a Pedra da Ressurreição estava escondida em um dos objetos que herdou no testamento de Alvo Dumbledore.

forma de escapismo digressor que pouco tem a ver com a vida real, é transcender quanto às convenções literárias e abordar temas “insólitos” por vezes reprimidos na literatura infantil e juvenil.

3.3 IDENTIDADE E VALORES

Na conclusão da saga, Harry, enfim, descobre que precisa se sacrificar, visto que é uma das horcruxes criadas por Voldemort. Para além da questão da morte retratada por esse viés, compreende-se que esse pedaço de Voldemort é “[...] a complexidade do mundo interior de todas as crianças diante dos valores do bem e do mal” (SMADJA, 2004, p. 128), agora finalmente compreendida e resolvida por Harry na sua travessia para a fase adulta.

Pode-se subentender que as semelhanças que Harry possui com seu arqui-inimigo e que tanto o amendrontam – embora algumas sejam, em parte, explicadas pelo fato de Voldemort ter involuntariamente criado um elo entre eles quando tentou matá-lo – é o fato de todos os seres não serem estritamente inocentes, isto é, terem, em alguma medida, uma inclinação para o que é moralmente condenável. Harry não é privado de defeitos, ambições, preconceitos, diligência e até mesmo de sentimentos como o ódio. Para Smadja (2004), essa evidência na construção da personalidade do protagonista ratifica o ideal do “homem completamente bom” tão presente na literatura infantil e juvenil, que tem mais tendência a afastar do que aproximar o leitor, visto que não condiz com a real natureza de cada um.

Ao mesmo tempo, ao colocar Harry e Voldemort num plano tão próximo – ambos são orfãos, criados sem amor etc. –, dá-se a opção do leitor compreender que nada é determinante, mas sim uma questão de caráter e de identificação. “O infortúnio do destino, que alimentou o ódio e o ressentimento de Voldemort, teve sobre Harry efeitos justamente inversos [...]” (SMADJA, p. 129). Mesmo que tenha desenvolvido uma insolência no decorrer do seu crescimento devido aos fatores atípicos ocorridos sua adolescência, Harry buscou, acima de tudo, se afastar daquilo que o assemelha a Voldemort. O ponto crucial é quando aceita o sacrifício na jornada decisiva para o combate a Voldemort, mesmo repleto de frustrações, incertezas e tormentos – sentimentos tão compartilhados entre os jovens. Para Garver (2011), por fim, a presença desse “diabolismo” que tanto põe dúvidas quanto ao caráter e vocações do ser é, antes, parte de uma conjuntura: “[...] A transformação pessoal de caráter depende de ultrapassar julgamentos inadequados, estar aberto à correção e cultivar

uma sensibilidade crescente ao que é correto e verdadeiro. Desta forma, *a epistemologia é inseparável da ética*” (GARVER, 2011, p. 170, grifo nosso).

Enquanto que as representações da questão do bem *versus* mal nas figuras de Harry e Voldemort são bem demarcadas, o paradoxo acerca de Snape é adiado até um dos capítulos finais de *Harry Potter e as relíquias da morte*. A partir de então, pode-se dizer que a figura de Severo Snape é posta no limiar entre o mal *versus* bem. Quando, enfim, descobre-se que, assim como Harry, aquilo que ele tinha de mais importante era o amor – mesmo que não fosse o tipo de amor oriundo dos pais por um filho e vice-versa, ou o de uma amizade, mas sim o amor romântico nutrido por Lílian Potter durante toda a sua vida –, atesta-se que este único sentimento era maior do que suas todas as suas inclinações para o mal, o suficiente para fazê-lo não mais ter a índole de um comensal da morte. E assim, ao escolher proteger Harry, a pedido de Dumbledore, para que o sacrifício de Lílian não fosse em vão, Snape coopera para que suas melhores virtudes se desenvolvam:

O amor de Snape por Lílian, que continua o mesmo após a morte dela, encoraja-o a escolher atitudes que, de maneira gradual, tornam o amor dele mais parecido com o dela, voltado ao bem dos outros e capaz de autossacrifício. Seu amor por Lílian o leva a se colocar, como Tiago e Lílian, entre Voldemort e Harry Potter (DEAVEL, C.; DEAVEL, D., 2011, p. 65).

Embora conserve muito da ignorância, do juízo e do ódio inerentes à natureza de um sonserino, o que, por exemplo, o faz detestar Harry desde o seu primeiro encontro – ainda que também o proteja desde as primeiras evidências de que Voldemort intenta voltar e matá-lo –, estendendo a ele o ódio que tinha por seu pai na juventude, manter-se injusto com demais alunos que não seja da sonserina, entre outros, seu gênio perverso passa a coexistir com seus recém-desenvolvidos valores. A fidelidade que ele mantém a Dumbledore é uma das provas disso e, conforme observa Cani (2008, p. 149): “[...] é somente pelo amor de Lílian que ele quer salvar seu filho; mas esse amor é o suficiente para torná-lo humano”. Ele tanto se empenha na proteção de Harry e do que que tenha que ser feito para cumprir tal missão, fruto de uma escolha sua, que acaba por configurar-se como um agente do lado do bem, conforme fica evidente num diálogo com Dumbledore sobre o mais importante futuro desafio de Harry: “– Não fique chocado, Severo. Quantos homens e mulheres você viu morrer? – Ultimamente, apenas os que não pude salvar. [...]” (ROWLING, 2007, p. 534).

Pode-se arriscar dizer que a identidade de Snape configura a manifestação do amor na sua forma mais transformadora, mas não libertadora.

3.4 MEMÓRIA

Em *Harry Potter e as relíquias da morte*, é através da Penseira¹⁵ que Harry descobre, por fim, o que ele deve realmente fazer para derrotar Voldemort, entre outros diversos segredos que pairaram por toda a sua vida. Entretanto, assim ocorreu mais precisamente porque Snape, solicitado por Dumbledore a revelar toda a verdade, foi liquidado por Voldemort antes que pudesse fazê-lo, e nos seus últimos momentos de vida, restou-lhe esse recurso.

Esse fato demonstra como a questão da memória vem sendo tratada na série por meio de invenções que indiciam a importância do pensamento, do conhecimento, dos desejos, enfim, daquilo que habita o corpo e a alma e é, portanto, um retrato da personalidade, do aspecto interior. “[...] exteriorizar os pensamentos para examiná-los tornam-se instrumentos indispensáveis para o conhecimento de si [e do outro]” (SMADJA, p. 122). Para além de objetos como o espelho de Ojesed, cujo reflexo da imagem nos mostra nosso maior desejo; ou o Chapéu Seletor, que é a representação da consciência, é a Penseira, rerepresentada no último livro, que abriga os mais agudos pensamentos, de maneira que pode-se afastá-los momentaneamente para evitar sua carga, da mesma forma que revisitá-los num momento mais propício e examiná-los sob uma outra ótica. Em um outro viés, é possível também manipulá-la conforme nossa vontade, o que não deixa de dizer algo sobre o ser. Segundo Kind (2011, p. 185), “Em regra, vemos a memória de uma pessoa [tanto se for a original quanto a manipulada] como uma parte fundamental de sua própria identidade.”

Para além dos segredos que cercearam a vida de Harry, o principal papel consumado pela Penseira no último livro foi possibilitar conhecer quem era o Snape – um dos protagonistas não na saga, mas sim na própria vida de Harry, sem ele ter imaginado – nunca manifestado exteriormente e o que, de fato, o movia, revelando a sua real *identidade*:

Se Snape tivesse sido um bom narrador e Harry tivesse confiado nele, o mesmo conhecimento [...] que Harry obtém da penseira poderia ter sido, em teoria, obtido por um relato oral. Usar a penseira é mais efetivo, porque permite que Harry veja os eventos passados por si mesmo, e é mais objetivo, porque o próprio testemunho de Snape estaria provavelmente eivado de subjetividade sarcástica (KIND, 2011, p. 193).

¹⁵ Recipiente que guarda lembranças e pensamentos no geral, permitindo que sejam visitados pelo próprio autor ou por secundários. Sua primeira aparição é em *Harry Potter e o cálice de fogo* (2000).

4 CONCLUSÃO

Harry Potter teve início no final do século XX¹⁶, quando notórias obras de literatura infantil e juvenil haviam surgido desde o começo mesmo século, provável resultado das alterações que o conceito de infância vinha sofrendo em decorrência das mudanças sociais no Ocidente, e cruzou o portal do século XXI, quando aumentam-se as produções culturais voltadas à criança e ao adolescente e, conseqüentemente, as discussões sobre quais os seus efeitos e quais as demandas desses sujeitos.

Dessa forma, o panorama aqui traçado sobre a saga, desde a sua estrutura ao seu conteúdo, propôs compreender como *Harry Potter* acompanhou a eclosão da literatura infantil e juvenil (e seu estudos) e, ao mesmo tempo, qual sua influência diante disso. Postulase, então, que os temas retratados em *Harry Potter* surgiram e exerceram funções necessárias à época, tanto para esse gênero literário quanto para a sociedade (tanto as crianças/adolescentes quanto os adultos), e vêm dialogando de forma exata com as gerações atuais, satisfazendo a uma demanda que por muito tempo não fora atendida em outras obras – a reunião entre fantasia e realidade; crianças/adolescentes e adultos; “fontes de maravilhamento” (HELD, 1980) e denúncia social; e acontecimentos históricos e lendas/mitos.

Em suma, os temas da obra aqui analisados – a questão do diferente e o preconceito, morte, identidade e valores e memória –, se relacionam com a emergência da não subestimação do leitor e, principalmente, com o potencial da literatura infantil e juvenil.

Harry Potter ingressa na literatura infantil contemporânea propondo elementos e referências que comunicam-se com o mundo moderno – e é particularmente transformador que, enfim, tais temas tenham alcançado os livros infantis e juvenis –, o rompimento de clichês quanto ao olhar distante e pré-concebido para com a criança e a literatura infantil e juvenil, e, no geral, fornece variadas ferramentas que contribuem para o espírito crítico – daí, talvez, sua popularidade entre os adultos também.

¹⁶ No Reino Unido e nos EUA, a primeira publicação ocorreu nos anos de 1997 e 1998 respectivamente.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BENJAMIN, Walter. Livros infantis antigos e esquecidos. In: _____ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 235-243.
- CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CANI, Isabelle. *Harry Potter ou o anti-Peter Pan: para acabar com a magia da infância*. Tradução de Lana Lim. São Paulo: Madras, 2008.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.
- COLBERT, David. *O mundo mágico de Harry Potter: mitos, lendas e histórias fascinantes*. Tradução de Rosa Amanda Strausz. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.
- DEAVEL, Catherine Jack; DEAVEL, David Paul. Escolhendo o amor: a redenção de Severo Snape. In: IRWIN, William; BASSHAM, Gregory (Org.). *A versão definitiva de Harry Potter e a filosofia: Hogwarts para os trouxas*. Tradução de Giovanna Louise Libralan. São Paulo: Madras, 2011. p. 58-68.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- GARVER, S. Joel. A magia da transformação pessoal. In: IRWIN, William; BASSHAM, Gregory (Org.). *A versão definitiva de Harry Potter e a filosofia: Hogwarts para os trouxas*. Tradução de Giovanna Louise Libralan. São Paulo: Madras, 2011. p. 160-171.
- HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução de Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Kinipel. São Paulo: CosacNaify, 2010.

JACOBY, S. *Prazer de ler: a mágica de Harry Potter*. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 183-194, jun. 2002.

KIND, Amy. Uma penseira para meus pensamentos? Harry Potter e a magia da memória. In: IRWIN, William; BASSHAM, Gregory (Org.). *A versão definitiva de Harry Potter e a filosofia: Hogwarts para os trouxas*. Tradução de Giovanna Louise Libralan. São Paulo: Madras, 2011. p. 184-196.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 1984.

LEWIS, Clive Staples. Três maneiras de escrever para crianças. In: _____. *As crônicas de Nárnia*. Tradução de Paulo Mendes Campos. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 741-751.

MORRIS, Tom. O corajoso Harry Potter. In: IRWIN, William.; BAGGET, David.; KLEIN, Shawn E. (Org.). *Harry Potter e a filosofia*. Tradução de Martha M. Leal; Marcos M. Leal. 2. ed. São Paulo: Madras, 2007. p. 21-32.

PITTA, P.I.M. *A literatura infantil no contexto cultural da pós-modernidade: o caso Harry Potter*. 2006. 293 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

POSTMAN, Neil. Os incunábulo da infância. In: _____. *O desaparecimento da infância*. Tradução de Suzana Menescal de A. Carvalho; José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1999. p. 51-65.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org.) *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 63-92.

ROWLING, Joanne Kathleen. *Harry Potter e a câmara secreta*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Harry Potter e a pedra filosofal*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Harry Potter e as relíquias da morte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Harry Potter e o cálice de fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *Harry Potter e o enigma do príncipe*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Harry Potter e a ordem da fênix*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SMADJA, Isabelle. *Harry potter: as razões do sucesso*. Tradução de Ângela Ramalho Viana; Antônio Monteiro Guimarães. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

TALIAFERRO, Charles. O segredo real da fênix: regeneração moral através da morte. In: IRWIN, William; BASSHAM, Gregory (Org.). *A versão definitiva de Harry Potter e a filosofia: Hogwarts para os trouxas*. Tradução de Giovanna Louise Libralan. São Paulo: Madras, 2011. p. 210-223.

TATAR, Maria. *Contos de fadas*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

TURCHI, Maria Zaira. Espaços da crítica da literatura infantil e juvenil. In: _____; SILVA, Vera Maria Tietzmann (Org.). *Leitor formado, leitor em formação: leitura literária em questão*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006. p. 25-33.

ANEXO A

O conto dos três irmãos

Era uma vez três irmãos que viajavam numa estrada deserta e tortuosa ao anoitecer... Depois de algum tempo, os irmãos chegaram a um rio fundo demais para passar vadear e perigoso demais para atravessar a nado. Os irmãos, porém, eram versados em magia, então simplesmente agitaram as mãos e fizeram aparecer uma ponte sobre as águas traiçoeiras. Já estavam na metade da travessia quando viram o caminho bloqueado por um vulto encapuzado.

E a Morte falou. Estava zangada por ter sido roubada em três novas vítimas, porque o normal era os viajantes se afogarem no rio. Mas a Morte era astuta. Fingiu cumprimentar os três irmãos por sua magia, e disse que cada um ganharia um prêmio por ter sido inteligente o bastante para lhe escapar.

Então, o irmão mais velho, que era um homem combativo, pediu a varinha mais poderosa que existisse: uma varinha que sempre vencesse os duelos para seu dono, uma varinha digna de um feiticeiro que derrotara a Morte! Então, a Morte atravessou a ponte e se dirigiu a um vetusto sabugueiro na margem do rio, fabricou uma varinha de um galho da árvore e entregou-a ao irmão mais velho.

Então, o segundo irmão, que era um homem arrogante, resolveu humilhar ainda mais a Morte e pediu o poder de restituir a vida aos que ela levava. Então a Morte apanhou uma pedra da margem do rio e entregou-a ao segundo irmão, dizendo-lhe que a pedra tinha o poder de ressuscitar os mortos.

Então, a Morte perguntou ao terceiro e mais moço dos irmãos o que queria. O mais moço era o mais humilde e também o mais sábio dos irmãos, e não confiou na Morte. Pediu, então, algo que permitisse ele sair daquele lugar sem ser seguido por ela. E a Morte, de má vontade, lhe entregou a própria Capa da Invisibilidade.

Então, a Morte se afastou para um lado e deixou os três irmãos continuarem viagem e foi o que eles fizeram, comentando, assombrados, a aventura que tinham vivido e admirando os presentes da Morte.

No devido tempo, os irmãos se separaram, cada um tomou um destino diferente. O primeiro irmão viajou uma semana ou mais e, ao chegar a uma aldeia distante, procurou um colega bruxo com quem tivera uma briga. Armado com a varinha de sabugueiro, a Varinha das Varinhas, ele não poderia deixar de vencer o duelo que se seguiu. Deixando o inimigo

morto no chão, o irmão mais velho dirigiu-se a uma estalagem, onde se gabou, em altas vozes, da poderosa varinha que arrebatara da própria Morte, e de que a arma o tornava invencível.

Na mesma noite, outro bruxo aproximou-se sorrateiramente do irmão mais velho enquanto dormia na sua cama, embriagado pelo vinho. O ladrão levou a varinha e, para se garantir, cortou o garganta do irmão mais velho.

Assim, a Morte levou o primeiro irmão.

Entrementes, o segundo irmão viajou para a própria casa, onde vivia sozinho. Ali, tomou a pedra que tinha o poder de ressuscitar os mortos e virou-a três vezes na mão. Para sua surpresa e alegria, a figura de uma moça que tivera esperança de desposar antes da sua morte precoce surgiu instantaneamente diante dele.

Contudo, ela estava triste e fria, como que separada dele como que por um véu. Embora tivesse retornado ao mundo dos mortais, seu lugar não era ali, e ela sofria. Diante disso, o segundo irmão, enlouquecido pelo desesperado desejo, matou-se para poder verdadeiramente se unir a ela.

Assim, a Morte levou o segundo irmão.

Embora a Morte procurasse o terceiro irmão durante muitos anos, jamais conseguiu encontrá-lo. Somente quando atingiu uma idade avançada foi que o irmão mais moço despiu, a Capa da Invisibilidade e o deu-a de presente ao filho. Acolheu, então, a Morte como uma velha amiga e acompanhou-a de bom grado, e, iguais, partiram desta vida.