



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

**FERNANDA ALAMINO DO AMARAL**

**NARRATIVAS FICCIONAIS SERIADAS: UM ESTUDO SOBRE  
HARRY POTTER**

Salvador

2005

**FERNANDA ALAMINO DO AMARAL**

**NARRATIVAS FICCIONAIS SERIADAS: UM ESTUDO SOBRE  
HARRY POTTER**

Monografia apresentada ao Curso de graduação em Comunicação com habilitação em Jornalismo, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Carmem Jacob de Souza

Salvador  
2005

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço as pessoas que se seguem, sem as quais este estudo não teria se concretizado.

À professora orientadora Maria Carmem Jacob de Souza pelas indicações bibliográficas, questões discutidas, atenção e dedicação dispensadas durante os encontros.

Aos amigos Patrícia Rosa, Brenno Barbosa e Ana Luz pelo incentivo e apoio fundamental na análise do objeto.

A Cristiano Canguçu pelo apoio, troca de referências e, principalmente, paciência nos momentos mais difíceis.

Aos amigos do Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Educação Municipal (PRADEM), que compreenderam a necessidade de isolamento durante a elaboração da monografia.

A Saara Brito e Renivaldo Ribeiro por me apresentarem Harry Potter.

[...] talvez se possa narrar, e fazer grandes narrativas, sem fazer necessariamente o que a sensibilidade moderna chama de obra de arte. (ECO, 1991, p.151)

## RESUMO

Este estudo teve como objetivo analisar os aspectos que envolvem a construção das narrativas ficcionais seriadas de Harry Potter. Nesse sentido, foram contempladas a questão do público destinatário, o gênero empregado, e os elementos acionados na narrativa: construção de mundos ficcionais e de personagens. No desenvolvimento desse estudo, utilizamos as contribuições de Tereza Colomer na caracterização de literatura infantil; de Umberto Eco, quanto aos estudos de narratologia e seriação; Tzevetan Todorov na definição de gêneros empregados; e Antônio Cândido e outros autores na construção de personagens.

**Palavras-chave:** narrativas ficcionais, processos de seriação, literatura infanto-juvenil

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2. UM PANORAMA DAS NARRATIVAS LITERÁRIAS .....</b>	<b>14</b>
2.1 O ACESSO ÀS HISTÓRIAS .....	14
2.2 CRIANÇAS E JOVENS COMO PÚBLICO .....	16
2.3 O FENÔMENO HARRY POTTER .....	19
<b>3. ANÁLISE DE MUNDOS E PERSONAGENS EM HARRY POTTER .....</b>	<b>21</b>
3.1 OS MUNDOS FICCIONAIS .....	21
3.2 AS PERSONAGENS .....	25
<b>4. OS ELEMENTOS NA NARRATIVA DE HARRY POTTER .....</b>	<b>29</b>
4.1 UM MOSAICO DE GÊNEROS .....	29
4.2 A SERIAÇÃO COMO FORMA .....	33
<b>5. HARRY POTTER – O HERÓI .....</b>	<b>39</b>
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>43</b>
<b>7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>46</b>

## INTRODUÇÃO

Narrar é uma ação comum ao ser humano: contamos como foi nosso dia, como enfrentamos determinados problemas, como foi aquele acontecimento especial. Falar sobre nossas experiências é uma forma de transmitir conhecimentos, preservar a cultura. E, nesse processo, não são apenas nossas práticas que estão em jogo. Diversas histórias se cruzam, se enovelam, conformando nossas percepções de mundo.

A metáfora do enovelamento é representada na mitologia grega pelo mito das Parcas. Filhas de Zeus e Têmis, as Parcas eram três irmãs de aspecto muito severo, que, embora compartilhassem um único olho, eram responsáveis pelo destino de cada homem. A mais nova, Cloto, tecia o fio da vida; Láquesis determinava o tamanho do fio, o modo como seria enovelado, com que outros fios se cruzaria, onde estariam seus nós; e Átropos, a mais velha, responsabilizava-se pelo corte final do fio, extinguindo a vida desse ser. Deusas do destino, fiavam as personalidades, as intrigas, os relacionamentos dos homens. Todos os fios juntos davam forma à “Tapeçaria do Destino”, a qual era guardada no fundo de uma caverna protegida por essas deusas.

Senhores de suas próprias tapeçarias, cabe aos autores de narrativas exercerem as funções das três deusas quando criam seus mundos ficcionais. Personagens, lugares e intrigas são por eles fiados, enovelados e cortados em momentos oportunos. E como cada autor tem um modo de enovelar, de cruzar seus fios, proporcionando a cada tapeçaria cores e formas diferentes. Ao contrário das Parcas, que compartilhavam o único olho disponível, o autor, a

depende da importância do trabalho, necessita ampliar a sua visão, reservando-a ora para o público que pretende atingir, ora para os mercados que envolvem a obra, ora para o material que escreve.

Para quem a história se destina? De que esse leitor gosta? Para tecer a tapeçaria da ficção, o apreciador final tem de estar sempre em mente, atento, indicando os caminhos certos ou menos nebulosos, ou ainda os mais confusos, se esta for a impressão pretendida. O material produzido, seja um texto, um roteiro de cinema ou de televisão, pauta-se na ótica do apreciador, pois só poderá ser avaliado se sua interpretação for possível, se revelar seu significado para um leitor habilitado. Não se pode escrever uma história para crianças, por exemplo, sem considerar os gostos, os conhecimentos, o ritmo que elas apresentam.

Para Chartier (1994, p. 11), “um texto só existe se houver um leitor para lhe dar um significado”, sendo que essa interpretação é, até certo ponto, prevista pelo autor. Ao elaborar os fios de sua trama, o autor se vale dos conhecimentos do que acredita constituir a experiência de seus apreciadores. Tal experiência vai desde o comportamento diante do suporte escolhido para a narrativa até as expectativas que a obra pode suscitar. Essas informações são adquiridas no relacionamento do apreciador com outras narrativas, outras histórias, outros momentos de envolvimento com a ficção. Assim, o leitor sabe que pode esperar o suspense e o inesperado de uma narrativa que trate do gênero de terror; sabe que pode aguardar encontros e desencontros dos personagens de um drama romântico; que encontrará dezenas de pistas, algumas falsas e outras não, dos crimes ocorridos em narrativas policiais; e que a ação encontrará os personagens das narrativas de aventura, tirando-os do cotidiano e envolvendo-os em diversos acontecimentos, os quais se dão em ritmo crescente, até que esses personagens se encontrem com os grandes vilões das histórias.

Essas expectativas, previsões ou mesmo suposições quanto ao desenvolvimento e desenlace das histórias, são denominadas de regras de compreensão, como define Eco (1994,



p.22). A forma como o texto se apresenta informa como o apreciador deve se comportar e quais as habilidades necessárias. O fio narrativo traz consigo a história abordada, assim como as escolhas cabíveis para o desenvolvimento da trama.

Eco e Chartier afirmam que o leitor, quando chega a um texto, traz consigo experiências prévias, sendo muitos desses conhecimentos convocados no processo de leitura. Seu papel é fundamental, pois lhe cabe reconhecer e pôr em movimento as normas que acionam o imaginário, identificar sinais, preencher lacunas. Ao criar um texto, o autor escolhe determinados conhecimentos, formas de expressão, temas, enfim, as competências que imprimirão significado ao que foi idealizado. Nesse processo, o autor dá forma ao que Eco (1986, p.45) chama de “leitor-modelo”, ou seja, um leitor ideal, dotado das competências que o autor julga serem necessárias à apreciação do material. O leitor-modelo se evidencia nas narrativas sob a forma de estratégias textuais.

Tal hipótese responde, de forma satisfatória, algumas questões que envolvem a relação entre autor, texto e leitor: como seria possível a comunicação de um texto complexo entre um autor e um conjunto de leitores desconhecidos e, por outro lado, o que permite apontar leituras incompletas e errôneas por parte de alguns apreciadores?

Mas, como Eco nos lembra, se o autor concebe um leitor-modelo, criando estratégias textuais que serão empregadas na narrativa, o leitor empírico também é capaz de formular hipóteses a respeito do autor quanto ao seu modo de elaboração da narrativa, aos caminhos que pretende seguir no desenvolvimento de desenlace da história, entre outras. São essas hipóteses que originam o “autor-modelo”. O autor-modelo está circunscrito ao que as estratégias textuais apresentam, ao que o texto traz como informação, sendo independentemente da vontade do autor empírico.

Contudo, descolar as informações do autor-modelo da imagem do autor empírico não se apresenta como uma tarefa fácil, pois as informações sobre o segundo, divulgadas de

diversas maneiras e sobre diversos propósitos – entre eles, sem dúvidas, os interesses publicitários –, influenciam na construção desse autor-empírico. Autor e leitor, uma vez inseridos na tapeçaria ficcional, partilham das mesmas regras, das mesmas instruções e esperanças. Enquanto o primeiro tece e enovela seus fios, o segundo acompanha tentando prever o próximo nó.

É importante considerar que também a concepção de um leitor ideal se faz presente sob a perspectiva do mercado, quando consideramos as informações sobre as preferências de leitura, de linguagem, de consumo. Quanto mais esse leitor ideal se aproximar do leitor empírico, mais bem aplicadas serão as intenções do autor, melhor será a resposta do público ao produto, mais direcionada será sua divulgação e mais eficiente será o julgamento quanto à qualidade da produção textual.

Julgar a qualidade de um produto significa pensar para quem ele é escrito, quais as suas intenções, o que ele deseja oferecer. Os textos destinados a um grande público padronizado, a um apreciador que necessite de poucos conhecimentos para a compreensão do texto são classificados como literatura de massa. Trata-se de narrativas de fácil acesso, destinadas ao entretenimento popular e que, por isso, têm um grande apelo comercial, mas que nem por isso deixam de oferecer certo prazer durante a leitura, deixam de oferecer uma experiência, mesmo que seja a de entretenimento. No outro extremo, temos a literatura erudita, a qual é reservada a um público letrado, portador de conhecimentos menos acessíveis. Sua elaboração e apreciação se restringem a um universo mais segmentado, o que lhe garante o *status* de arte. Na faixa intermediária entre esses dois extremos, encontramos muitas obras denominadas pelo uso de atributos, adjetivos ou prefixos, que antecedem ou sucedem a palavra literatura (paraliteratura, subliteratura, literatura de vanguarda, literatura de cordel...), que funcionam como princípios de classificação. Sabe-se que há outras facetas e nuances de tais classificações. Contudo, para este trabalho, interessa apenas uma característica dos textos:

o comprometimento com um tipo de público, o qual possui determinados interesses e certa competência enciclopédica (ECO, 1986, p.2), configurado pelo autor, na sua produção textual, em um modelo de leitor.

Nessa pesquisa, voltaremos nossa atenção para a indústria do entretenimento, a qual pretende cair no gosto do consumidor, de cobrir as suas necessidades, ou mesmo criá-las. Uma vez definido o público – crianças, adolescentes, adultos ou idosos –, conhecidos seus desejos e vontades, trabalha-se o modo como atingi-lo. A tapeçaria, antes escondida e protegida pelas deusas, coloca-se à vista por meio de outdoors e anúncios comerciais, em diversos veículos de comunicação. Observa-se, contudo, que alguns desses produtos apresentam um maior grau de aceitação entre os apreciadores.

Podemos considerar como um produto bem sucedido da indústria cultural de massa a série inglesa *Harry Potter* (Rocco, 2000-????) de Joanne Kathleen Rowling. A história do garoto órfão, que descobre ser especial, destinado a devolver a paz ao mundo dos bruxos e que carrega consigo a marca desse destino – a cicatriz em forma de raio – conquistou o público de diversos países, apresentando números espantosos de venda e publicidade<sup>1</sup>. A explicação para esse fenômeno literário parece repousar em uma enorme e complexa tapeçaria, em que muitos fios se entrelaçam para a revitalização de personagens e histórias presentes nos clássicos contos de fadas, até o marketing empregado na indústria editorial, cinematográfica, de brinquedos...

A pesquisa que apresentamos elegeu como objeto de análise um fio dessa tapeçaria: os princípios para compreensão da construção da personagem principal. Nesse sentido, procuramos compreender quais as estratégias textuais empregadas na formação da personagem central, o modo como essas estratégias são acionadas na composição do herói em uma narrativa infanto-juvenil que teve a capacidade de ampliar seu público apreciador.

---

<sup>1</sup> Essas informações estão detalhadas no capítulo “Um panorama das narrativas literárias”, no sub-capítulo “O fenômeno Harry Potter”.

A escolha da série *Harry Potter* como corpus de análise dessa pesquisa deve-se, primeiramente, à sua grande aceitação pelo público, fato que nos permite supor que as estratégias textuais utilizadas apresentaram efeitos mais expressivos. Recorremos, assim, a uma narrativa que se articula, com êxito, com outros suportes (áudio, audiovisual e jogos de computador) e produtos (materiais escolares, bonecos, entre outros).

Essa discussão também se mostra pertinente num momento em que a máquina mercante por trás da narrativa trabalha a pleno vapor, pois nos encontramos a menos de um mês para o lançamento do sexto livro da série e a cinco meses para a estréia da adaptação do quarto livro para o cinema<sup>2</sup>. Espera-se que, ao compreender os princípios que norteiam o modo como o herói foi construído poder-se-á visualizar o elemento agregativo dos mercados a ele associado.

Outro motivo deve ser considerado quanto à escolha do objeto: sua estruturação como material seriado. Esse formato assumido pela narrativa retoma a experiência que o leitor infanto-juvenil traz do convívio com outros produtos como o cinema, a televisão, as histórias em quadrinhos. Mais do que isso: o material seriado se apresenta como uma tendência dos atuais produtos destinados a essa faixa etária, manifestando-se como um mercado em expansão<sup>3</sup>.

Para tanto, nosso *corpus* de análise se constituirá apenas da obra literária, do material primário que motivou as demais produções. O recorte escolhido engloba os três primeiros livros da série – *Harry Potter e a pedra filosofal*, *Harry Potter e a câmara secreta* e *Harry Potter e o prisioneiro de Askaban* –, os quais já foram adaptados e exibidos nos cinemas e transformados em jogos para vídeo game e computadores.

---

<sup>2</sup> Esses prazos têm como base a data de 1º de julho de 2005.

<sup>3</sup> Atualmente, estão disponíveis no mercado diversas séries destinadas ao público infanto-juvenil, como *Artemis Fowl* (Record, 2000-2003) de Eoin Colfer e *Desventuras em Série* (Companhia das Letras, 2001-2004) de Lemony Snicket (pseudônimo de Daniel Handler). Outro fator em comum é a conseqüente adaptação para o cinema que esse tipo de obra tem apresentado.

Nesse caminho, propomos, primeiramente, uma caracterização do objeto no seu contexto de indústria de entretenimento, de produto de alta tiragem e grande público. Apresentamos um panorama das narrativas literárias, marcando seu acesso às camadas populares e o conseqüente alcance do público infanto-juvenil. Em seguida, particularizaremos o objeto escolhido, expondo o que Harry Potter representa, hoje, na indústria da cultura midiática.

O capítulo seguinte trata dos processos de construção do mundo ficcional, da diferenciação entre as narrativas ficcionais e não-ficcionais, mundos possíveis verossímeis e inverossímeis e o modo como analisamos o mundo de aventuras de Harry Potter. Nesse mesmo capítulo, também expomos as estratégias de construção de personagens e o modo como estas foram empregas na série analisada.

Em seguida, expomos a caracterização da narrativa de Harry Potter, momento em que discutiremos o gênero literário empregado sob a perspectiva de Todorov, e sua estruturação como material seriado, juntamente com as estratégias narrativas empregadas nesse intuito.

No capítulo *Harry Potter – o herói*, discutimos os tipos de herói que encontramos nas diversas narrativas, seu processo de construção e o modo como aparecem na série. As conclusões e os novos questionamentos levantados por essa pesquisa estão registrados em *Considerações Finais*.

## 2. UM PANORAMA DAS NARRATIVAS LITERÁRIAS

### 2.1 O ACESSO ÀS HISTÓRIAS

Na pesquisa desenvolvida, enquadrámos a série Harry Potter como um romance na perspectiva do romance popular, já que a série se coloca sob apreciação de forma fragmentada, além de articular características de muitos gêneros. Para compreender a classificação atribuída ao objeto, faz-se necessário, primeiramente, explicar o que compreendemos por romance.

O termo “romance” carrega diversas acepções populares referentes a fábulas e livros. Romance, atualmente, pode nomear narrativas ficcionais extensas, editoradas e impressas segundo certo padrão; pode também se referir às histórias que tratam de situações, gêneros variados e qualidades textuais divergentes, cujo conjunto abarca desde *As Brumas de Avalon* (Imago, 1989) e *Harry Potter* até *Viagem ao Centro da Terra* (Melhoramentos, 2005) e *O Código Da Vinci* (Sextante, 2004).

Ainda tendo o conhecimento popular como base, podemos pensar em romance como um gênero narrativo – destinado ao lazer e entretenimento, presente em livros, rádio, televisão ou cinema – que, muitas vezes, apresenta uma carga emotiva exagerada, histórias de mocinhos e mocinhas separados por grandes desastres, injustiças, respeitosos vilões e outras

agruras que somente o autor pode lhes reservar. Tal gênero é o que se poderia chamar de drama sentimental ou drama romântico.

Contudo, como explicam Roland Bourneuf e Réal Quillet (1976), durante a Idade Média e até o século XVIII, a palavra romance teve seu significado definido em oposição à língua erudita, o que lhe reservava um teor pejorativo. Romance, e mais tarde o verbo romancear, era a designação utilizada para qualquer obra que não fosse escrita em latim e (ou) tivesse caráter ficcional, sem bases históricas.

A literatura, e não apenas o romance, tinha um caráter elitista, por se destinar a uma pequena parcela da população – alfabetizada, que dispunha de tempo para apreciar a obra e dinheiro para custeá-la –, mas esse quadro começou a sofrer alterações entre o final do século XVIII e o início do século XIX, com a difusão dos ideais iluministas, a reforma protestante, a invenção da imprensa e a constante necessidade de especialização da mão-de-obra existente. O barateamento da produção de livros e o domínio da língua escrita favoreceram o acesso e a apropriação dos materiais literários disponíveis na época.

Assim, a concepção de romance se alterou, ganhando status de literatura, ainda que acompanhada pelo adjetivo popular. É importante colocar que a expressão literatura popular se refere à expansão do público leitor, à consideração de uma maior fatia da população, constituída de apreciadores em potencial. Esse novo modo de ver o romance acompanhou a hierarquização da literatura, com base numa dada qualidade de texto, de tramas, de modo de produção que existe até hoje. No entanto, ainda que essa tensão influencie os modos de produção e as estratégias de mercado empregadas, ela não será privilegiada neste trabalho, uma vez que nosso foco se volta para a análise da personagem principal em uma obra que, de fato, não é considerada sofisticada, que não é composta por textos rebuscados, que não tem pretensão de se pôr como arte, pois se apresenta como um produto massivo

destinado a entreter um grande público, mas que, mesmo assim, não deixa de oferecer uma experiência estética, uma leitura prazerosa.

Com o aumento do público leitor, tivemos também uma expansão dos tipos de textos, de obras, de interesses. E foram esses fatores que contribuíram para uma intensa segmentação da literatura de acordo com os interesses dos apreciadores. Entre esses textos, o romance-folhetim se consagrou, no século XIX, como um material que divulgava diferentes narrativas ficcionais, receitas e conselhos destinados, preferencialmente, às mulheres. Esses materiais também foram denominados de romance popular, pois apresentavam uma narrativa bastante elástica, que utilizava de forma peculiar os gêneros ficcionais, articulando-os entre si. Passamos, então, a ter obras pensadas para o público feminino, para acadêmicos, para tantos outros setores e, mais tarde, para crianças.

## 2.2 CRIANÇAS E JOVENS COMO PÚBLICO

Qualquer pessoa que entre numa livraria reconhece, de imediato, o local reservado às crianças. As obras destinadas a esse público costumam ser expostas em prateleiras não muito altas, envoltas por imagens de personagens coloridos, capas interessantes e tantas outras coisas capazes de estimular a curiosidade e o desejo de leitura.

A literatura infanto-juvenil se mostra como um mercado em expansão, buscando cercar e se apresentar a seus consumidores. Para Ana Maria Machado, autora de histórias infantis, o conceito literatura infantil é uma estratégia de mercado. Sua opinião se baseia na idéia de que, se uma narrativa é compreendida e aceita por uma criança, ela também pode dialogar com um adulto.

Se é bom, o adulto tem um prazer especial. A recíproca pode não ser verdadeira no caso da criança. Ela pode não conseguir ler livro de adulto, ou por ter páginas demais ou por ter palavras difíceis – sobretudo as abstratas – ou porque tem imagens e conceitos muito complexos, que a criança não



domina. Literatura infantil é aquela de que o jovem se apropria. (MACHADO, 2000, p. 23)

Em última instância, seria possível considerar a chamada literatura infanto-juvenil como uma literatura universal, capaz de abranger todos os grupos, por não conter elementos que dificultem sua leitura. Além disso, a literatura infanto-juvenil tem sua origem ligada às narrativas voltadas para o público adulto.

O nascimento da literatura infanto-juvenil, no século XVIII, se deve, entre outros fatores, às mudanças no conceito de infância. Essa noção reconhecia e legitimava, como explica Colomer (2003, p. 160), algumas necessidades infantis, acrescentando a idéia de que cabia aos adultos – pais e professores principalmente – a responsabilidade pela aprendizagem das novas gerações. Os estudos da época apontavam essa como a principal etapa para a aprendizagem que a sociedade progressivamente industrializada necessitava.

As primeiras histórias dirigidas a crianças não eram feitas para elas, mas adaptadas. O autor partia de uma obra já conhecida e filtrava seu conteúdo, de modo a torná-la acessível às competências que supunha que as crianças possuísem. A obra devia apresentar conteúdo educativo: princípios morais, definições de papéis sociais e outros. Dessa forma, o autor visava à aceitação entre seus dois destinatários: as crianças e os adultos por elas responsáveis.

[...] Sua destinação à infância, ou seja, a um setor social em fase de formação e aprendizagem, impõe restrições de dois tipos a estes textos: em primeiro lugar, a maneira como a obra apresenta, caracteriza e julga o mundo, já que se trata de oferecer aos leitores modelos de conduta e de interpretação social da realidade; e, em segundo lugar, na maneira como se configura a criança leitora implícita, já que se deve atender ao nível de compreensibilidade dos textos, segundo a competência literária que nela se pressupõe. (COLOMER, 2003, p. 163).

A função educativa era vista como a principal razão da existência dessas narrativas. O caráter de entretenimento, na literatura infantil, não era considerado por autores, professores ou pais – que, em última instância, decidiam o que era aceitável ou não para seus filhos. O embate entre função educativa e de entretenimento só vai pender para a segunda

opção no século XX, quando autores e editoras passam a direcionar seus produtos no intuito de atender às características e necessidades desse novo público.

É importante considerar que, neste trabalho, a expressão literatura infanto-juvenil não é equivalente a um gênero literário. Esse ponto de vista é adotado, uma vez que a noção de gênero infantil tende a se confundir com as classificações editoriais, motivadas mais pelo público que se pretende atingir do que pelas características textuais internas. Segundo André Forastieri (2002, § 5), a atual classificação brasileira agrupa desde os livros coloridos feitos para bebês, até calhamaços de mais de 700 páginas; de clássicos como *1984* (Nacional, 2003) e *A revolução dos bichos* (Globo, 2001) de George Orwell aos clássicos da Disney e as obras de Monteiro Lobato.

As histórias escritas para crianças e adolescentes, hoje, exibem situações muito semelhantes: em geral, apresentam protagonistas com a mesma faixa etária de seus leitores, que saem do cotidiano para viver aventuras fantásticas, seja com bruxos, bandidos, ou piratas. O enredo pode envolver uma viagem num foguete, uma fuga de barco, ou um passeio pela floresta. Esses jovens apreciadores manifestam certos “padrões” de comportamento e gosto. Forastieri (2002, § 6) lembra que eles têm “outras necessidades, outros interesses, outro humor, menos respeito pelo passado, muita curiosidade sobre o futuro, pouca paciência com regras que não criaram, imaginação fértil e muita pressa”.

Esse público é fruto de uma sociedade em que a maioria das pessoas é alfabetizada, familiarizada com a linguagem audiovisual, de onde podemos supor que tais obras infanto-juvenis incorporaram recursos ou traços característicos desses meios. Assim, essas publicações oferecem uma narrativa rápida, com descrições detalhadas dos ambientes e das ações dos personagens. Trata-se de um público que tem acesso a uma grande variedade de narrativas nacionais e internacionais, as quais discutem, de maneiras diversas, os valores, as relações sociais, a passagem da infância para a adolescência e dessa para a vida adulta.

### 2.3 O FENÔMENO HARRY POTTER

Entre as publicações mais recentes destinadas a crianças e adolescentes que tiveram grande aceitação junto ao público, as aventuras de Harry Potter, de J. K. Rowling ocupam um lugar de destaque. Esse fenômeno da literatura infanto-juvenil teve início em 1997, com a publicação do primeiro livro, *Harry Potter e a pedra filosofal*, na Inglaterra. No Brasil, os três primeiros livros da série chegaram em abril de 2000.

Às vésperas de completar dez anos dentro do mercado editorial, a série *Harry Potter* fez do livro infanto-juvenil um dos segmentos mais promissores, totalizando 300 milhões de exemplares vendidos em mais de 55 línguas (DÓRIA, 2005, p.49). O sucesso da série contraria a tendência das editoras, que oferecem uma maior variedade de exemplares, limitando as tiragens. Mas todos os dados contabilizados pela obra são extraordinários, principalmente os números de venda (em um único dia, a Barnes & Noble, rede norte-americana de livrarias, vendeu 896 mil cópias do livro, uma média de 80 por segundo) e os de publicidade, os quais somam 140 milhões de dólares. O reflexo desse fenômeno também pode ser conferido em outras indústrias que exploram a narrativa, como a cinematográfica e a de produtos diversos – brinquedos, material escolar, roupas que carregam a marca...

O interesse que a série provocou é tão grande, que todos os detalhes circundantes à narrativa são explorados em livros, sites e matérias jornalísticas: o contexto da sua concepção; a famosa viagem de trem onde a autora pensou pela primeira vez na personagem, na escola de bruxos; na divisão da narrativa em sete volumes. Mais que isso, a história da escritora pobre, desempregada, sem dinheiro para cuidar da filha, e que passava os dias sentada em uma mesa de bar escrevendo ganhou o mundo nas páginas de livros, artigos de jornais e entrevistas para a televisão.

Em quase uma década, mercado editorial, cinematográfico e associados auxiliaram na manutenção das expectativas construídas a cada livro, a cada filme, das formas

mais variadas. Boatos ou informações que estrategicamente vazam sobre o próximo livro, histórias de personagens secundários que não couberam nas publicações anteriores e que são publicadas no site da autora, imagens dos sets de gravação, atores que irão interpretar determinados personagens, as capas do próximo livro, todas essas ações impedem que o garoto bruxo saia de cena, mesmo que o intervalo entre um livro e outro seja de dois anos.

Outro papel importante nesse sentido é o desempenhado pelos fãs. Pela internet florescem as páginas que se dedicam a contar as novidades sobre a série, as datas para os lançamentos de livros e filmes, as interpretações individuais de passagens da história e suas falhas. Eles alimentam suas expectativas e a de outros fãs, especulando em fóruns, comunidades virtuais e encontros presenciais o destino de cada personagem, o desfecho que a história terá.

Essa mesma legião de fãs também se vale do tecido narrativo criado – seus ambientes, personagens e tramas – para inventar novas aventuras, completar lacunas da obra, tentando adivinhar o que vem a seguir. Essas histórias – ficções de fãs ou fan-fics – expõem algumas possibilidades de narrativas que esse mundo ficcional e seus personagens carregam. São esses os temas que serão explorados no capítulo seguinte.

### **3. ANALISE DE MUNDOS E PERSONAGENS EM HARRY POTTER**

#### **3.1 OS MUNDOS FICCIONAIS**

Compreender o ato de narrar como o de contar uma história, um fato que ocorreu em determinado lugar, com certos personagens, em uma dada época, implica em reconhecer como narrativa tanto a que trata dos acontecimentos reais quanto a que se refere às situações imaginadas, inventadas por alguém.

As narrativas que tratam de acontecimentos do mundo real, ou seja, daquele mundo que tomamos por referência (ECO, 1986, p.111), são denominadas de narrativas não-ficcionais. Como exemplo desses textos, podemos citar as reportagens de jornais e telejornais ou os documentários. Esses textos podem ser classificados como verdadeiros ou falsos: podemos considerar que o conteúdo apresentado em determinada matéria do caderno de política é falsa por apresentar dados inverídicos, ou ainda, que corresponde à realidade, por ter ouvido todas as partes e ter nos informado tudo que deveria.

Por outro lado, não julgamos se uma narrativa ficcional é verdadeira ou falsa. As narrativas ficcionais podem ser classificadas como verossímeis ou inverossímeis. A verdade, dentro de um mundo criado, numa estrutura ficcional, só se valida se ir de acordo com as regras desse mundo possível (ECO, 1994, p. 93). Tais cursos possíveis são previamente estruturados pelas competências evocadas pela narrativa.

Atribuir ao texto as potencialidades de uma obra ficcional ou não-ficcional é uma decisão que o leitor toma baseado, primeiramente, em dados extratextuais. A narrativa pode estar em um jornal, um filme, uma novela, um livro ou qualquer outro suporte, mas a experiência do apreciador diz que os conteúdos expostos em jornais tendem, em maior número de ocasiões, a se referir ao mundo real, enquanto que os outros citados tendem a se referir a um mundo possível. A presença de atores representando determinada pessoa também influencia o julgamento do apreciador. Quando vemos a imagem do presidente não acreditamos que ele seja um ator e tratamos o conteúdo anunciado como verdadeiro. Por outro lado, se num filme nos informam que determinado ator interpreta o presidente atribuímos ao enunciado a verossimilhança que este solicita do apreciador.

Para essa decisão, também contribuem a discrepância das informações apresentadas entre aquelas pertencentes ao mundo possível em questão e as que se apresentam como somatório de nossas experiências e conhecimentos.

Dado que o texto põe em jogo alguns indivíduos (pessoas, coisas, conceitos) dotados de algumas propriedades (entre as quais aquelas de realizar certas ações: e temos um indivíduo que pratica ações também na expressão [hoje chove]), o leitor é levado a ativar índices referenciais. Mas, enquanto o texto não for melhor atualizado, deixa-se em suspenso uma decisão definitiva sobre a pertinência destes indivíduos a um mundo definido, “real” ou possível. Assim o leitor, como primeiro movimento para poder aplicar a informação que lhe foi fornecida pelos códigos e subcódigos, assume transitoriamente uma identidade entre o mundo a que o enunciado se refere e o mundo da própria experiência, tal qual é refletido pelo dicionário de base.

Se, a medida que a atualização procede, se descobrem discrepâncias entre esse mundo da experiência e aquele do enunciado, então o leitor realizará operações extencionais mais complexas. (ECO, 1986, p. 59)

Tais discrepâncias podem se apresentar de modo sutil, construindo, assim, um mundo ficcional possível muito próximo ao que tomamos como real. Nesse tipo de narrativa, as disparidades costumam estar relacionadas aos personagens envolvidos e as ações que praticam. *Cidades dos Homens* (S.I., 2003-2005) é um seriado que constrói, junto ao público, esse mundo possível próximo: a história se passa num Rio de Janeiro muito semelhante

àquele que caracterizamos como pertencente ao mundo real, também possui morros, praias, traficantes, desigualdade social e outras tantas coisas que possibilitam o reconhecimento. Contudo, o apreciador que tenha um mínimo de experiência na compreensão de seriados sabe que não se trata de um caso específico, registrado do mesmo modo e na mesma medida que os ocorridos na cidade real. Sabemos que os personagens apresentados são construídos com extrema proximidade aos que encontramos no nosso mundo de base e que essas ações se desenvolvem dentro de um mundo possível.

Por outro lado, há mundos possíveis cujas dissonâncias são muito maiores, em que a diferenciação entre o mundo real e o possível é extremamente marcada. Embarcamos para outras terras, outras cidades, muitas vezes até outros planetas e galáxias, mas, mesmos nesses casos, ainda temos o mundo real como referência.

[...] temos de admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com os nossos conhecimentos do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo. (ECO, 1994, p. 89)

As narrativas maravilhosas costumam construir, junto ao leitor, essas grandes discrepâncias entre mundo real e possível. É o caso, por exemplo, de *O Senhor dos Anéis* (Martins Fontes, 2002). Tolkien, em sua obra, constrói um novo mundo, no qual homens convivem com hobbits, orcs, elfos, anões e trolls. Nessas interações, conhecimentos como o dia e a noite, a lei da gravidade ou ainda os sentimentos como amor, amizade, coragem e medo são os mesmos que os aplicados ao mundo real. A realidade ficcional, nesse tipo de obra, criou uma relação de dependência com nosso mundo de base.

Harry Potter, por sua vez, nos apresenta um mundo possível híbrido. Nele, temos uma parte da narrativa que se constrói de modo verossímil à Londres do nosso mundo, uma cidade cheia de carros e pedestre, com casas, prédios comerciais, zoológico, metrô... Contudo, para os que possuem dons mágicos, essa é apenas uma parte da cidade. A outra parte pode estar por trás de um muro de tijolos ou de uma lareira.

O mundo em Harry Potter se baseia no conhecimento comum sobre bruxos difundido nos contos de fadas. Nesse mundo, os bruxos preparam poções em caldeirões, voam em vassouras, vestem roupas negras e utilizam varinhas mágicas. A bruxaria retratada não se remete a uma religião ou seita, mas a um modo de vida possível aos eleitos, aos que possuem poderes mágicos. Esse modo de vida traz marcas culturais datadas entre os séculos XVIII e XIX, quando ainda se utilizava penas e tinteiros para escrever e candelabros para iluminar os ambientes. A modernidade parece estar reservada ao mundo dos não-mágicos (também conhecidos na série como *trouxas*).

O mundo que nos é exposto é constantemente comparado ao mundo real que conhecemos. Não apenas o leitor faz essa comparação, mas o próprio herói traz para a narrativa essas impressões. Já no primeiro livro, a sensação de estranheza diante dessa nova realidade se apresenta sob diversas formas, como deslumbramento, medo e incômodo.

Grande parte da história se passa dentro dos terrenos da escola. Esta se mostra como um local fascinante, a primeira vista, mas também ideal para o desenvolvimento do conflito, para os problemas que, sabemos, irão aparecer.

Havia cento e quarenta e duas escadas em Hogwarts: largas e imponentes; estreitas e precárias; umas que levavam a um lugar diferente às sextas-feiras; outras com um degrau no meio que desaparecia e a pessoa tinha que se lembrar de saltar por cima. Além disso, haviam portas que não abriam a não ser que a pessoa pedisse por favor, ou fizesse cócegas nelas no lugar certo, e portas que não eram bem portas, mas paredes sólidas que fingiam ser portas. Era também muito difícil lembrar onde ficavam as coisas, porque tudo parecia mudar freqüentemente de lugar. As pessoas nos retratos saíam para se visitar e Harry tinha certeza de que os brasões andavam. (ROWLING, 2000a, p. 116)

Ao avançarmos pelos livros que compõem a série, percebemos que além dessas discordâncias serem expressas na narrativa sob a forma de hesitação em Harry, que não sabe como se portar diante da situação, temos também o uso de diálogo que comporta a surpresa do herói, diante dos estranhos eventos que presencia, e de outros personagens, que conferem a naturalidade do fato para aquele mundo.



— Então *este* é Dumbledore! – exclamou Harry.

— Não me diga que você nunca ouviu falar de Dumbledore! [...]

Harry virou de novo o cartão e viu, para seu espanto, que o rosto de Dumbledore havia desaparecido.

— Ele desapareceu!

— Ora, você não pode esperar que ele fique aí o dia todo. Depois ele volta. [...]

— Mas, sabe, no mundo dos trouxas, as pessoas ficam paradas nas fotos.

— Ficam? O que, eles não se mexem? – Rony parecia surpreso. – Que coisa esquisita! (p. 92)

A narrativa explora o quão estranho se mostram ambos os mundos, real e ficcional, a depender de qual deles tomamos por base. Nessas comparações, Rowling dá preferência às conversas entre Harry e Rony, que nasceu e viveu no mundo dos bruxos e que, por conseqüência, não conhece nada do mundo não-mágico.

Ao demarcar as diferenças e possibilidades que esse novo mundo oferece, Rowling também define a condição de existência tanto do herói quanto dos demais personagens: Harry e os outros vivem enquanto esse mundo possível permitir ações e estas, por sua vez, suscitarem no leitor o prazer e (ou) curiosidade pela leitura. A entrada para o mundo mágico, repleto de coisas a conhecer e a enfrentar, abre também novos tipos de peripécias e conflitos que serão vivenciados por essas personagens, os quais serão analisados a seguir.

### 3.2 AS PERSONAGENS

As personagens de qualquer narrativa são elementos que só se validam se estiverem associados a seus mundos ficcionais. Esta relação se constitui, em certa medida, num ciclo vicioso: as personagens, para existir, necessitam de ação, precisam vivenciar conflitos que as façam crer nesses mundos possíveis; tais mundos, no entanto, não podem se constituir como possíveis a menos que apresentem às personagens estruturas que as façam

crer em suas existências, que às façam explorá-los, colocando em movimento todas as intrigas elaboradas.

Segundo os estudos de Forster (citado por CANDIDO, 1968, p.62) as personagens de uma narrativa podem ser classificadas em dois tipos: esféricas ou planas. As primeiras são aquelas cuja organização traz maior complexidade e que, por isso, são capazes de surpreender o leitor. Carregam em si a imprevisibilidade da vida. As personagens planas, por sua vez, são constituídas em torno de uma única idéia ou qualidade e, assim, são facilmente lembradas e reconhecidas pelo leitor. É importante observar que não é necessária a presença de ambos os tipos de personagens. As narrativas podem ser desenvolvidas utilizando personagens esféricas e planas concomitantemente ou apenas de um tipo.

As narrativas infanto-juvenis costumam ser elaboradas somente com a utilização de personagens planas: personagens bondosas têm suas características apresentadas e mantidas durante todos os eventos, assim como as maldosas. O leitor não se surpreende, na evolução da narrativa, quanto às atitudes que as personagens tomarão. O inesperado se reserva ao modo como os problemas aparecerão e serão solucionados.

A caracterização das personagens planas pode ser apresentada tanto pelos traços físicos que possuem, quanto pelo modo como pensam.

[...] as personagens, ao falarem [...], revelam-se de um modo bem mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira. [...] Esta “fraqueza” quase total da fala e essa transparência do próprio disfarce são índices evidentes da onisciência ficcional. (ROSENFELD, 1968, p 29)

O apreciador sabe o que esperar de cada personagem, sabe porque a personagem lhe foi apresentada com esse propósito. Essas personagens são constituídas de modo a manterem-se coerentes por toda a narrativa, mesmo que esta seja concebida de modo seriado. É fundamental que essas atitudes sejam preservadas, pois o apreciador precisa ter a certeza dos papéis de cada personagem para retomar a história na publicação seguinte.

Além do modo como agem, a caracterização de personagens se encontra envolta em uma rede de valores de ordem moral, religiosa e político-social, que guiarão as atitudes desempenhadas na narrativa, garantindo a coerência interna dessas relações. Na série analisada, Voldemort é o vilão da história porque é um assassino, porque despreza a vida de todos aqueles que não são seus aliados. Seu modo de agir e pensar são os mesmos do início ao fim do livro.

A apresentação dessas informações ao leitor também pode se dar independente de uma cena, uma ação. A personagem pode ser marcada pelos valores que nortearão seu modo de agir desde as características físicas que a comporão (como comentamos anteriormente), até pelo nome que receberá. Draco Malfoy (um dos desafetos do herói), por exemplo, foi batizado por Rowling com um sobrenome que em francês significa Má-fé. Em sua primeira aparição na série, a personagem é descrita de modo a gerar antipatia junto ao leitor.

No fundo da loja, um garoto de rosto pálido e pontudo estava de pé em cima de um banquinho [...]

Tinha uma voz de tédio, arrastada. (ROWLING, 2000a, p.70)

À medida que acompanhamos as publicações da série, ficamos sabendo de informações, obtidas pelos diálogos e atitudes da personagem, que reafirmam seu modo de agir: preconceituoso, egoísta, vingativo e encrenqueiro – características compartilhadas por seus amigos da escola.

Observa-se que o comportamento das personagens da série Harry Potter é marcadamente maniqueísta. Temos personagens caracterizadas pela vilania, mas também pela bondade. Estas personagens, por sua vez, apresentam traços individuais que auxiliam a jornada do herói, complementando suas habilidades. Como exemplo, podemos citar a inteligência de Hermione, a presteza de Rony ou ainda os conhecimentos de Dumbledore, que são convocados a cada problema que parece superar as capacidades de Harry. Contudo, sejam

vilões ou amigos, estes personagens são empregados de modo a favorecer o reconhecimento, a construção e a afirmação do herói.

A narrativa, ao apresentar o modo de agir de cada personagem, fornece também focos possíveis de intrigas, os conflitos potencialmente capazes de surgir. Esse mesmo processo contribui para gerar e conservar a expectativa, no apreciador, quanto ao desenvolvimento da trama. Tal geração de expectativas está ancorada no próprio tecido narrativo: como os autores de séries de mistério já sabem há tempo considerável, a administração de informações dadas ao espectador, a distribuição de ações dos personagens e, em especial, a divisão da obra em episódios delimitados em momentos-chave contribuem para a geração de curiosidade do espectador, encorajando-o a voltar às obras em busca de pistas do desenrolar da história, ou de detalhes que perderam nos primeiros textos e que “poderiam ter explicado” um acontecimento que não puderam prever anteriormente.

São esses pontos que serão apresentados no capítulo seguinte.

## 4. OS ELEMENTOS NA NARRATIVA DE HARRY POTTER

### 4.1 UM MOSAICO DE GÊNEROS

Como afirmamos anteriormente, a série Harry Potter tem, entre os fatores que compõem seu quadro de sucesso, a capacidade da narrativa de gerar e manter expectativas entre seu público. Essas expectativas se refletem sob diversas formas: notícias constantes sobre a autora, sobre os atores das adaptações fílmicas, sobre os livros... Mas é importante considerar também as discussões travadas em salas de bate-papo, fóruns, comunidades virtuais, encontros presenciais e as narrativas ficcionais escritas por fãs, as quais estão condicionadas às propriedades que o gênero narrativo empregado aciona.

Ao longo da história dos estudos sobre narrativas, diversos autores buscaram uma definição para o termo “gênero”. Entre esses, destacaram-se os estudos de Tzvetan Todorov, cuja noção de gênero consiste em uma seleção de propriedades discursivas, as quais tendem a ser codificadas e solicitadas obrigatoriamente, ou seja,

Como todos sabem, toda classe de objetos pode ser convertida numa série de propriedades, graças à passagem da extensão à compreensão. [...] Numa sociedade, institucionaliza-se a recorrência de certas propriedades discursivas, e os textos individuais são produzidos e percebidos em relação à norma que esta codificação constitui. Um gênero, literário ou não, nada mais é do que essa codificação de propriedades discursivas. (TODOROV, 1978, p.48).

Todorov entende por propriedades discursivas qualquer atributo que possibilite a diferenciação entre os gêneros. Essa variação pode se dar a partir de características fonéticas,

como as empregadas nos sonetos, que, assim, diferenciam-se das baladas; ou características temáticas, as quais se manifestam nas intrigas ou motivações a que estão sujeitos os personagens a partir do gênero escolhido. Para o autor, essa oposição funciona num sistema, como um “modo de escritura” e um “horizonte de expectativas”.

Estas são, com efeito, duas vertentes da existência dos gêneros [...] Por um lado os autores escrevem em função do (o que não quer dizer de acordo com o) sistema genérico existente, e escrevem aquilo que eles podem testemunhar no texto, fora dele ou mesmo, de certa maneira, entre os dois [...] Por outro lado, os leitores lêem em função do sistema genérico, que conhecem em função da crítica da escola, do sistema de difusão do livro, ou simplesmente por ouvir dizer; não é, no entanto, necessário que estejam conscientes desse sistema. (TODOROV, 1978, p. 52)

Nesse sentido, Todorov apresenta o gênero como um elemento de conexão e mediação entre autor, texto e leitor, em constante transformação. Tais propriedades discursivas que compõem um gênero podem ter diversas naturezas, receber influências ou mesmo influenciar outros tipos de gênero, incorporando as transformações de cada época, o que torna difícil uma definição restrita do termo.

Em seus estudos, Todorov retoma a definição de Lessing, que define os gêneros opondo suas características essenciais. Por essa concepção, a diferença entre o gênero fantástico, o estranho e o maravilhoso, por exemplo, se dá pelo comportamento oposto esperado para o leitor durante a apreciação de tais obras, ainda que elas explorem um mesmo ponto, o sobrenatural (Todorov, 1960, p. 147).

A narrativa fantástica coloca o leitor em permanente estado de dúvida ou hesitação quanto à origem do acontecimento. Um bom exemplo desse gênero são os casos enfrentados pelos agentes Fox Mulder e Dana Scully no seriado *Arquivo X* (Fox, 1993-2002). A explicação para os eventos apresentados pode estar tanto na existência de seres de outros planetas como em fenômenos paranormais, ou mesmo nos avanços científicos.

Por sua vez, as narrativas que exploram o sobrenatural, dentro da perspectiva do estranho, desmistificam, ao final da obra, o fenômeno abordado, refutando qualquer

explicação extraordinária. Esse é, por exemplo, o gênero empregado no desenho animado *Scooby Doo* (Hanna-Barbera Cartoons Inc., 1969-2004). Embora os inimigos sejam apresentados, à primeira vista, como monstros, fantasmas ou bruxos, personagens e público descobrem, ao final do episódio, que essas criaturas assustadoras não passavam de pessoas fantasiadas, que se valiam do medo de suas vítimas para conseguir o que queriam.

Já o leitor de narrativas maravilhosas assimila aquele mundo ficcional como uma realidade possível. Ele não hesita quanto à origem dos acontecimentos: aceita-os.

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com o acontecimento contado que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 1960, p.160)

Podemos, portanto, caracterizar a série Harry Potter dentro do gênero maravilhoso, pois nela aceitamos que certas capacidades e acontecimentos são possíveis. Acreditamos, nessa obra, que humanos possam voar sobre vassouras, que possam se transformar em diferentes animais, que as imagens em fotografias se mexam e que as pessoas retratadas em quadros possam sair para passear entre outras molduras, conversar entre si e até mesmo dar conselhos quanto à situação narrada.

Podemos, assim, uma vez concebido o gênero na perspectiva de Todorov – uma estrutura aberta, cujas fronteiras com os demais gêneros podem ser borradas, deixando-os fluir – pensar na série Harry Potter como um mosaico de gêneros. Se o maravilhoso nos ambienta como mundo ficcional, podemos dizer que o gênero de aventura se constitui no ritmo, na motivação das personagens.

A narrativa de aventura, segundo Tadié (citado por Borelli, 1996, p. 189), deve trazer à tona os sentimentos humanos elementares, como medo, angústia, coragem, morte...

A aventura é a irrupção do acaso, ou do destino, na vida cotidiana, nela introduzindo uma reviravolta que torna a morte possível, provável, presente até o desenlace, em que é vencida – quando não vence. [...] a aventura é o diálogo entre a morte e a liberdade. (TADIÉ, 1982, p. 5 citado por BORELLI, 1996, p. 190)

Enquadrando essa definição de aventura à noção de gênero de Todorov, ou seja, por oposição a outra estrutura, podemos compará-la à tragédia clássica de Aristóteles na *Poética*. Na tragédia, o protagonista se coloca diante de uma situação grave, que o leve do fortúnio ao infortúnio, ou vice-versa (ARISTÓTELES, 1450b – 1451a). Essa mudança de um para outro é o que determina a duração da obra. Considerando-se que o objetivo de tal gênero seja provocar os sentimentos de terror e compaixão (1452b – 1453a) e que a boa tragédia os provoque através da disposição dos acontecimentos na narrativa (1453a – 1454a), conclui-se, aqui, que essa mudança grave seja uma situação-limite, cujas conseqüências sejam capazes de gerar no apreciador os sentimentos próprios do gênero.

Enquanto na tragédia a duração da narrativa dá-se por uma virada entre fortúnio e o infortúnio, na aventura há muitas possibilidades de mudanças, ora concretizadas, ora não. A personagem principal sofre revezes, assiste à morte ou à desgraça daqueles que fazem parte da sua rede de relações, mantendo o leitor em dúvida quanto ao seu futuro. No gênero de aventura, sinais de um fim terrível ou desejável podem estar presentes para gerar expectativa e tensão no apreciador, porém não são inevitáveis. Podem se concretizar ou não, e a manutenção do apreciador nesse estado é um fator importante.

A narrativa em Harry Potter nos apresenta os temores da personagem principal desde o início. Ao apresentar o herói, Rowling (2000a) procurou frisar o que o ingresso nessa aventura oferecia à personagem: ser uma pessoa famosa, respeitada; ter a possibilidade de fazer amizades; de descobrir a sua verdadeira história. E são esses mesmos ganhos que dão base a seus receios: ser expulso de Hogwarts, que se torna sua verdadeira casa; perder as amizades que conquistou, as quais são encaradas como a nova família do herói; ser morto pelos inimigos que descobre ter.

Os acontecimentos derivados desses sentimentos da personagem principal estão por toda a obra, repetindo-se de diversas formas, contados de diferentes maneiras. O garoto



bruxo é apresentado, mas também nos apresenta a um novo mundo que se abre em potências e desafios que se apresentam de forma fragmentada.

## 4.2 A SERIAÇÃO COMO FORMA

É difícil acreditar que alguém nunca tenha assistido, ouvido ou lido uma história fragmentada, que nunca tenha se tornado refém de determinado horário da televisão ou mesmo de uma banca de jornal. Quadrinhos, novelas, livros de bolso, seriados em vídeo, aventuras seriadas em livros... São diversas as histórias e suportes que exibem a narrativa de modo seriado.

Esse emaranhado de modos de contar a narrativa de forma seriada, como dissemos anteriormente, já estava presente no romance-folhetim, ainda no século XIX. Tratava-se de uma narrativa de entretenimento, à qual, primeiramente, coube a função de ocupar os rodapés dos jornais, mas que logo se mostrou como o espaço da novidade, da variedade, da literatura voltada ao grande público. A diversidade de gêneros contribuiu para o atendimento dos variados gostos do público consumidor, fazendo com que essas narrativas – que tratavam de histórias policiais, de horror, sentimentais e outras – passassem a ter chamadas nas capas dos jornais, uma vez que influenciavam as vendas.

Tais narrativas, a partir do sucesso de público e venda que apresentaram, migraram para outros suportes, assumindo diferentes formatos, como novelas, radionovelas, seriados para a televisão, minisséries, revistas em quadrinhos, livros... Esses suportes, apesar das diferenças que constituem seu modo de feitura, apresentam uma característica comum: uma estrutura unitária compreensível, que pode ser representada por um episódio (denominação mais empregada em materiais de áudio ou audiovisuais) ou uma edição ou volume (denominação mais empregada em revistas ou livros), mas essa estrutura unitária deve

se remeter a uma estrutura maior, à trama principal, à intriga fundamental que se constitui como motivação para as demais.

Episódios ou volumes, apesar de se anunciarem como o desenvolvimento de uma ação posterior, uma nova aventura, um novo fato, trazem em si uma estrutura comum, um padrão de acontecimentos, uma rotina de ações que contribuem para a construção das expectativas do público. Não se trata de um refazer monótono (ECO, 1991, 122), mas repetir a mesma coisa, de modo a parecer novidade. Esse modo de *contar de novo* é dividido por Eco em cinco categorias: a retomada, o decalque, a saga, o dialogismo intertextual e a série.

A retomada se constitui, para Eco, na continuação de uma narrativa que, a princípio, não fora pensada de modo fragmentado. Essa estratégia de continuação se dá por decisões comerciais, sendo ocasional a qualidade de um ser superior a do outro (p. 123). São exemplos do autor: *Star Wars* (20th Century Fox, 1977, 1980 e 1983) e *Super-homem* (Warner Brothers, 1978).

As narrativas pensadas na perspectiva do decalque consistem numa reformulação de uma história de sucesso, sendo que essa nova formulação pode ou não ser informada ao apreciador. Nos casos em que é informada, essa narrativa é chamada de *remake* (p.123). Como exemplos dessa categoria, podemos citar *Lois e Clark: as novas aventuras do Superman* (Warner Brothers, 1993-1997) e *Smallville* (Warner Brothers, 2001-????), narrativas que revivem a história da personagem criada por Jerry Sigel e Joe Suster, contextualizada, contudo, para os anos noventa.

A saga se constitui como uma seqüência de acontecimentos, cuja ligação se dá pela genealogia da personagem. Acompanhamos uma personagem desde seu nascimento, até a morte, depois seus filhos e netos, em uma seqüência que pode nunca chegar a um fim (p. 125). Essa é a estrutura apresentada no animê *Dragon Ball* (Toei Animation, 1986), no qual

acompanhamos a vida do personagem Goku, depois a de seus filhos Gohan e Goten e, mais tarde, de sua neta Pan.

Por dialogismo intertextual Eco compreende a citação de um texto, uma cena, um modo de narrar que seja específico de uma obra já conhecida. Esse tipo de repetição se constitui, muitas vezes, sobre a forma de paródia, homenagem ou mesmo de jogo irônico (p. 125). Tal tipo de alusão, porém, só funciona se o apreciador compartilhar do conhecimento solicitado pelo autor, se “conhecer os lugares originais” (p. 126). Eco exemplifica essa categoria com o filme *Bananas* (S.I., 1971), de Woody Allen, onde encontramos uma citação da cena da escadaria de Odessa, presente originalmente em outro filme: *O Encouraçado Potemkin* (S.I., 1925), de Eiseinstein.

A série, por sua vez, não pode ser pensada como um procedimento estilístico, mas como uma estrutura narrativa, um modo de contar histórias que prima pela repetição de um núcleo de personagens e situações, mas que, ainda assim, confere ao apreciador uma sensação de novidade e de expectativa.

Temos uma situação fixa e um certo número de personagens principais da mesma forma fixos, em torno dos quais giram personagens secundários que mudam, exatamente para dar a impressão de que a história seguinte é diferente da história anterior. [...].

A série consola o leitor porque premia a sua capacidade de prever; ele fica feliz porque se descobre capaz de adivinhar o que acontecerá, e porque saboreia o retorno ao esperado. (ECO, 1991, p. 123 e 124)

A série Harry Potter também apresentar características presentes na saga, uma vez que acompanhamos o crescimento do jovem bruxo durante sua luta contra um vilão responsável pela morte de seus pais. O leitor acompanha esse crescimento, livro a livro, dentro de uma estrutura de acontecimento que se repete constantemente. Essa estrutura pode ser sintetizada da seguinte forma:

- 1) Harry é tirado de seu cotidiano por algum fato estranho.
- 2) Esse fato informa que a vida de Harry está em perigo.

- 3) No caminho ou na chegada à Hogwarts, Harry conhece novos personagens que farão parte do problema apresentado ou da sua solução.
- 4) Vários eventos confirmam o fato de que a vida de Harry está em perigo e que o problema apresentado se remete, de alguma forma, ao grande vilão da série: Voldemort.
- 5) Harry e seus amigos fixos (com ou sem as personagens agregadas pelo episódio) vão combater o problema apresentado.
- 6) Os companheiros de Harry vão ficando para trás, como consequência das provas de resistência e coragem que encontram para resolver o problema.
- 7) Harry se vê sozinho diante do problema e o derrota. Essa vitória se constitui como mais um atraso nos planos de Voldemort e uma reafirmação da força e poder do herói.

A estrutura de seriação da narrativa de Harry Potter já é pensada de modo a manter as expectativas de seu público, mesmo diante do grande intervalo de tempo que decorre entre uma publicação e outra. O desfecho de um livro, ao retardar o ataque do vilão, informa que uma nova investida virá, que novos acontecimentos desviarão Harry do cotidiano e que novos personagens ajudarão ou prejudicarão o herói nos próximos eventos.

Essa expectativa também está presente entre os capítulos que constituem o livro, mantendo a atenção do leitor para as muitas possibilidades de mudanças que a história apresenta. Na narrativa, ficamos sabendo que o hipogrifo criado por Hagrid pode ou não ser condenado à morte (Rowling, 2000c, p. 179), e isso é constantemente reiterado ao leitor, que só saberá o desenlace desse evento avançando entre os muitos capítulos da obra.

A estrutura seriada também é pensada de modo a lembrar passagens importantes da narrativa para o leitor que não leu ou não assistiu aos acontecimentos anteriores ou aos apreciadores mais distraídos. Essa estratégia auxilia o apreciador a compreender os eventos seguintes mesmo que não tenha seguido a seqüência de publicação das obras, mas também faz

com que ele mantenha aquele fato sempre em mente, conferindo importância a um dado que poderia passar despercebido.

Essa estratégia encontra-se presente em vários pontos dos livros analisados. Em *Harry Potter e a câmara secreta*, Hermione, Rony e Harry começam a investigar a causa dos estranhos acontecimentos em Hogwarts. Esse fato parece estar ligado a uma antiga lenda da escola, que fala sobre a existência de uma câmara secreta, na qual se esconderia um monstro. Mas, a certa altura dos eventos, Harry descobre, por meio do elfo doméstico Dobby, que a câmara já fora aberta antes:

— [...]E agora, em Hogwarts, coisas terríveis vão acontecer, talvez já estejam acontecendo, e Dobby não pode deixar Harry Potter ficar aqui, agora que a história vai se repetir, agora que a Câmara Secreta foi reaberta... (ROWLING, 2000b, 154)

Essa descoberta se dá durante uma conversa entre o herói e Dobby. Contudo, se o leitor distraidamente passou pela informação, não dando a devida atenção, ela é recuperada mais a frente, em outro diálogo, no qual Harry Potter apenas escuta ao fundo da sala. Esse diálogo se passa entre os professores Alvo Dumbledore e Minerva McGonagall, após mais um ataque aos alunos de Hogwarts.

— O que *significa* isso, Alvo? – perguntou pressurosa a Prof<sup>a</sup> McGonagall.  
— Significa que de fato a Câmara Secreta foi reaberta. (p. 156)

Essa mesma informação pode ser reiterada de outras formas. No nosso exemplo, uma das formas escolhidas pela autora para repetir o fato de a Câmara Secreta já ter sido aberta é o diálogo com outros personagens – no caso, Hermione e Rony, que não estavam nas cenas anteriores.

— Mas há outra coisa – disse Harry, observando Hermione picar feixes de sanguinárias e jogá-los na poção. – Dobby veio me visitar no meio da noite.  
Rony e Hermione ergueram a cabeça, espantados. Harry contou tudo que Dobby dissera – ou deixara de contar a ele. Os dois escutaram boquiabertos.  
— A Câmara Secreta já foi aberta *antes*? – exclamou Hermione. p. 158)

Outra forma se realiza pelo acréscimo de uma nova informação ao fato reiterado, também durante um diálogo. Dessa vez, a conversa ocorre entre Draco e Harry, que se encontra disfarçado de Goyle, amigo de Draco.

— Você deve ter uma idéia de quem está por trás disso tudo...

— Você sabe que não tenho, Goyle. Quantas vezes preciso lhe dizer isso? – retrucou Draco com maus modos. – E meu pai não quer me contar *nada* sobre a última vez que a Câmara foi aberta, tampouco. É claro, foi há cinqüenta anos, antes do tempo dele, mas ele sabe tudo que aconteceu e diz que o caso foi abafado e que vai levantar suspeitas se eu souber de muita coisa. Mas uma coisa eu sei, a última vez que a Câmara Secreta foi aberta, um sangue-ruim *morreu...* (p. 191)

Esse recurso de repetir informações, recuperando dados e (ou) atribuindo-lhes importância, é vital para a compreensão dos eventos seguintes, para a condução da narrativa. Por isso mesmo, a autora o utiliza ao início de cada livro da série, rerepresentando informações importantes tratadas nos livros anteriores – dando ênfase, principalmente, àquelas presentes no primeiro livro – aos novos leitores, ou mesmo relembrando esses acontecimentos aos leitores assíduos.

É importante lembrar, porém, que a estrutura de seriação, sintetizada, que apresentamos para a narrativa de Harry Potter não atende perfeitamente ao primeiro livro da série: *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Uma provável justificativa para isso é o fato de o primeiro livro dedicar os eventos relatados para: 1) expor uma nova realidade, uma nova ordenação de mundo, que é desconhecida pelo herói e pelo apreciador; 2) apresentar os personagens fixos, o herói, sua história, seu comportamento dentro desse mundo. E é sobre o herói que trataremos no capítulo seguinte.

## 5. HARRY POTTER – O HERÓI

Estamos acostumados a pensar na figura do herói associado-a ao protagonismo das narrativas. O herói é aquele que realiza grandes feitos, que por algum motivo é centro das atenções. Flávio Kothe (1987, p.7) propõe que pensemos no herói como um princípio de organização, um fator que agrega e direciona situações e personagens, pois é ele quem separa as personagens boas das personagens ruins, atribuindo os papéis de vilão e amigo às personagens que partilham de um mesmo mundo ficcional. Nesse sentido, o autor aponta para três tipos de organização: a do herói trágico, a do épico e a do trivial.

Segundo a tipologia de Kothe, o que fundamenta o herói trágico é a revisão de seus atos e o conseqüente arrependimento, que ocorrem no momento da reviravolta. A decaída na grandiosidade dos feitos resulta no crescimento em humanidade do herói. A caracterização do herói épico, por sua vez, constitui-se de modo contrário.

Ainda que passe por grandes dificuldades e provações, e ainda que venha a constituir boa parte de sua grandeza através de uma série de “baixezas” (matar, mentir, tripudiar cadáveres, enganar [...]) a narrativa épica clássica, adotando o ponto de vista do herói, trata de metamorfosear a negatividade em positividade, e o herói épico tem, por isso, um percurso fundamentalmente mais pelo elevado do que o herói trágico, cujo percurso é o da queda. [...] a queda do herói trágico é o que lhe possibilita resplandecer em sua grandeza, assim como as “baixezas” do herói épico é que o “elevam”. (KOTHE, 1987, p.12)

O herói trivial não apresenta uma reviravolta em seu modo de agir. Trata-se de uma personagem linear (ou plana pela definição de Forster) caracterizada em oposição ao

vilão da história. A narrativa costuma ser marcadamente maniqueísta, exibindo as grandezas e virtudes do herói ao mesmo tempo em que as compara aos atos execráveis do vilão. A disputa travada entre herói e vilão, nesse tipo de narrativa, não produz mudanças em nenhuma das personagens: o herói reafirma as suas qualidades ao mesmo tempo em que certifica o mal caratismo do vilão. A narrativa desenvolvida para o herói trivial poderia ser representada, assim, pela figura do círculo, já que a jornada desse herói se apresenta como uma tentativa de restaurar o equilíbrio, de voltar ao ponto de distúrbio. Essa restauração, por sua vez, nunca é completa, pois as aventuras, perigos e decisões que são vivenciadas e cobradas do herói lhe proporcionam um conhecimento maior dele mesmo e daquelas personagens que com ele compartilharam dessa trajetória; e um crescimento como pessoa, como herói.

Seguindo a tipologia de Kothe, Harry Potter se configura como um herói trivial. As atitudes de Harry, bem como a de seus inimigos, mantêm-se no desenvolvimento da narrativa, nas publicações seguintes. As vitórias do protagonista não resultam em mudanças comportamentais ou de valores em nenhuma das partes envolvidas, mas proporcionam um conhecimento sobre si mesmo, sobre esse mundo que agora é seu, sobre sua história individual.

Na série, Harry é construído sempre em oposição (física e psicológica) aos seus algozes: ele não é gordo nem mimado como seu primo Duda Dunsley; loiro nem alto, egoísta nem mau-caráter como Draco Malfoy; nem é um assassino como Voldemort.

É exatamente essa última característica que livra Harry de ser um herói épico. A violência de suas atitudes se apresenta de forma passiva ou como uma casualidade. Nas três obras analisadas, Harry derrota seus inimigos ao final da história, levando dois deles à morte. Sob essa perspectiva, Harry é tão assassino quanto seu inimigo, já que este título é atribuído a qualquer pessoa que ponha fim a vida de outra, independente do número de vítimas. Contudo, o desenlace da narrativa é elaborado de forma a extirpar-lhe a culpa. No primeiro



livro da série, Harry enfrenta o professor de Defesa contra as Artes das Trevas, Quirrell, que compartilhava seu corpo com Voldemort. Durante a luta, o herói percebe que ao ser tocado pelo inimigo, este se fere. Durante uma investida de Quirrell, Harry se defende e acaba por matar o professor. Esse desenlace tira de Harry a responsabilidade pela morte do professor, já que o próprio herói desconhecía a existência de uma magia que o protege. A explicação para o ocorrido é dada já no fim da história, por Dumbledore.

— Mas por que Quirrell não podia me tocar?

— Sua mãe morreu para salvar você. [...] Ele não entende que um amor forte como o de sua mãe por você deixa uma marca própria. [...] ter sido amado tão profundamente, mesmo que a pessoa que nos amou já tenha morrido, nos confere uma proteção eterna. [...] Por isso Quirrell, cheio de ódio, avareza e ambição, compartilhando a alma com Voldemort, não podia tocá-lo. (ROWLING, 2000a, p.255)

Em *Harry Potter e a câmara secreta*, o vilão derrotado, Tom Riddle, não é propriamente uma pessoa, mas uma lembrança personificada. A destruição do inimigo ocorre de modo indireto. Ele não golpeia a lembrança, mas o local onde esta foi preservada: um diário.

Então, sem pensar, sem raciocinar, como se tivesse pretendido fazer isso o tempo todo, Harry agarrou a presa do basilisco no chão ao lado dele e enterrou-a direto no centro do livro.

Ouviu-se um grito longo e cortante. Um rio de tinta jorrou do diário, escorreu pelas mãos de Harry, inundou o chão. Riddle estrebuchava e se contorcia, gritando e se debatendo e então...

Desapareceu. (ROWLING, 2000b, p.271)

O herói, em *Harry Potter e o prisioneiro de Askaban*, não enfrenta pessoas, mas criaturas monstruosas. Ainda assim, ele não as destrói, apenas as afasta para poder salvar seu padrinho. Neste livro, não há exatamente um vilão a ser combatido no final, somente estas criaturas que perseguem Harry durante todo o livro.

É importante considerar os valores que regem a construção de Harry Potter como herói. Suas ações são pautadas na amizade e no respeito aos outros. Suas vitórias, portanto,

são resultados da conduta que prega. Harry Potter, por ser uma criança comum, mas também um herói, permite uma maior identificação e admiração junto ao público-alvo.

[...] não é o triunfo da virtude o que impressiona a criança [...] mas a possibilidade de identificar-se com o herói no desenrolar das peripécias e contrariedades que sofre, a possibilidade de participar de suas atribuições e de sentir o triunfo como seu, quando o herói triunfa. A grande lição moral dos contos de fadas é o convencimento de que sempre se pode chegar ao final de todas as dificuldades. (MANILA, 1982; citado por COLOMER, 2003, p.64)

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tecer uma narrativa ficcional pressupõe conhecer o material que dará origem ao fio, bem como fiá-lo com destreza. Implica em atender e conhecer os gostos do público, que se pretende atingir, assim como as experiências já adquiridas. A elaboração dessa narrativa deve priorizar estruturas que auxiliem na apreciação e na memorização de fatos e personagens presentes na obra.

Nesse sentido, a série Harry Potter se apresenta como uma narrativa de grande êxito, onde seus números, de venda e publicidade, reafirmam esse sucesso. Os fatores que fazem dessa série um fenômeno contemporâneo são múltiplos. Nesse estudo, especificamente, contemplamos apenas um dos fatores que colaboram para o entendimento da repercussão de Harry Potter, redimensionando a série de uma perspectiva meramente editorial para uma compreensão também voltada para o campo da narrativa e da formação do leitor: os princípios para a compreensão da construção do herói.

Cabe nesse ponto nos perguntarmos: como um menino de óculos, magricela, de cabelos despenteados, um aluno medíocre com uma cicatriz no meio da testa pode se constituir como herói? Pela descrição, seria mais provável que se constituísse num anti-herói. Mas, então, o que o faz tomar o caminho contrário?

Primeiramente, devemos considerar que esses mesmos fatores podem ser usados como mecanismos de adesão, de aproximação e identificação entre leitor e obra, como se em

algum momento da leitura a aparência e o comportamento normal do herói se constituíssem como especial aos olhos do apreciador.

Podemos observar na própria trajetória de Harry algumas singularidades que o aproximam do público leitor. Nosso protagonista, ao contrário de outros, não constrói seu status de herói ao longo do percurso, por meio de feitos e conquistas. Harry caminha rapidamente, da noite para o dia, do *status* de menino estranho e rejeitado para a condição de herói, salvador de um mundo desconhecido que o adota, alimentando a fantasia e, em alguns casos, o desejo do mesmo acontecer a outros garotos. É nesse mundo que Harry encontra possibilidades de justificar, aos olhos dos outros, e ao mesmo tempo construir sua fama.

Como qualquer herói, Harry Potter defende ou prega um tipo de valor, uma idéia, uma crença, uma cultura: neste caso, seu foco é a comunidade de bruxos. Seus esforços para preservar esse modo de vida se baseiam principalmente no reconhecimento desse mundo como seu verdadeiro lar, no lugar onde a história da sua vida adquire significado, onde ele pretende, de fato, viver. Esse desejo se expressa em diversas passagens do livro, quando questiona a necessidade de sempre retornar ao mundo não-mágico.

A defesa dessa comunidade se constrói com a derrota de vilões, com a superação de situações perigosas, com a quebra de regras. Tais acontecimentos, que poderiam ser classificados como bárbaros, são amortizados pelo modo como são apresentados ao leitor: casualidade, sem que a culpa lhe seja atribuída. Nessa construção, Harry é um herói capaz de levar à morte inimigos terríveis, mas sem que isso afete a sua condição exemplar de conduta.

Nota-se que nesse processo de construção, o uso de personagens lineares (conforme a denominação de Kothe) ou planas (como as chamaria Forster) auxilia na memorização dos papéis dessas personagens, bem como na construção das expectativas. Aliado a isso, temos também o uso de uma estrutura seriada, a qual prima pela repetição,

reiterando não apenas as posições e valores dos indivíduos retratados na narrativa, mas também reafirmando o herói como um modelo ético, digno de identificação.

Esta interação entre leitor e texto, essa teia fantástica que é tecida apenas quando surge entre objeto e apreciador um sistema de identificação, aponta questões não contempladas nesse estudo – como as influências das estruturas de composição do herói nos processos de adaptação cinematográfica; a construção do vilão, que aparenta se opor ao protagonista; ou ainda, as possibilidades de utilização da obra, enquanto um recurso didático e de incentivo à leitura – que poderão ser exploradas em outras investigações.

Vale, por fim, retomar uma das críticas destinadas à série Harry Potter, e que ainda hoje persiste, que é a de se tratar de uma leitura simplista, sem profundidade, incapaz de gerar questionamentos mais consistentes acerca das relações e hierarquias entre os personagens, organização de mundos, do uso impróprio de lendas e mitos europeus. Contudo, o texto não se propõe a ser condizente a nenhum desses argumentos. Inclina-se muito mais para a perspectiva do entretenimento, para o divertimento de crianças e jovens trazendo um novo parâmetro para os contos de fadas. E nisso ele é bem sucedido.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Poética. In: \_\_\_\_\_. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p.201-229.

ARQUIVOS X. Direção: vários. Produção: David Amann e outros. Roteiro: Chris Carter e outros. Intérpretes: David Duchovny, Gillian Anderson, Mitch Pileggi e outros. Vancouver, Canada: Fox, 1993-2002. son., color.

BANANAS. Direção: Woody Allen. Roteiro: Woody Allen e Mickey Rose. Produção: Axel Anderson, Antonio Encarnacion, Jack Grossberg entre outros. Intérpretes: Woody Allen, Louise Lasser, Carlos Montalbán, entre outros. [S.I.], 1971.

BORELLI, Silvia Helena Simões. **Ação, suspense, emoção**. Literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: Educ: Estação Liberdade, 1996.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do Romance**. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1976.

BRADLEY, Marion Zimer. **As brumas de Avalon: a Senhora da Magia**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1989.

\_\_\_\_\_. **As brumas de Avalon: a Grande Rainha**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1989.

\_\_\_\_\_. **As brumas de Avalon: o Gamo-Rei**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1989.

\_\_\_\_\_. **As brumas de Avalon: o Prisioneiro da Árvore**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1989.

BROWN, Dan. **O Código Da Vinci**. Rio de Janeiro: Editora Sextante. 2004

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CHARTIER, Roger. Comunidade de leitores. In: \_\_\_\_\_. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p.11-31.

CIDADE dos Homens. Direção e Roteiro: Regina Casé, César Charlone, Kátia Lund, Fernando Meirelles e outros. Produção: [S.I.]. Intérpretes: Darlan Cunha, Douglas Silva e outros. Rio de Janeiro, Rede Globo de Televisão, 2003-2005. son., color.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário**. São Paulo, Global Editora, 2003.

COLFER, Eoin. **Artemis Fowl: o menino prodígio do crime**. São Paulo: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. **Artemis Fowl: uma aventura no ártico**. São Paulo: Record, 2002.

\_\_\_\_\_. **Artemis Fowl: o código eterno**. São Paulo: Record, 2003.

DÓRIA, C. A. O prisioneiro da máquina mercante. **Cult**, São Paulo, n. 92, ano 8, p.48-52

DRAGON Ball. Direção: Daisuke Nishio. Roteiro: Takao Koyama entre outros. Produção: [S.I.]. Tóquio, Toei Animation, 1986.

ECO, Umberto. **Lector in fábula: A cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

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

\_\_\_\_\_. A inovação no seriado. In: \_\_\_\_\_. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1991. p.120-139.

ENCOURAÇADO Potemkin, O. Direção: Sergei M. Eisenstein e Grigori Aleksandrov. Roteiro: Nina Agadzhanova e Nikolai Aseyev. Produção: Jacob Bliokh. Intérpretes: vários. URSS, 1925. 1 DVD (70 min), mono, p&b.

FORASTIERI, André. A liberdade infinita da literatura juvenil. **Folha Online**, São Paulo, nov. 2002. Seção Sinapse Online. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u210.shtml>>. Acesso em: 22 abr.2005.

LOIS e Clark: as novas aventuras do Superman. Direção: Neal Ahern Jr. e outros. Roteiro: Joe Shuster e Jerry Siegel. Produção: Chris Long, Mel Efos, Robert Singer e outros. [S.I.], Warner Brothers, 1993-1997.

KOTHE, Flávio R. **O herói**. São Paulo: Editora Ática, 1987. (Série Princípios, n.24)

MACHADO, Ana Maria. Leitura democratizada. In: GARCIA, P. B.; DAUSTER, T. (orgs.) **Teia de autores**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ORWELL, Geroge. **A revolução dos bichos**. São Paulo: Editora Globo. 2001.

\_\_\_\_\_. **1984**. São Paulo: Nacional. 2003.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

ROWLING, J. K. **Harry Potter e a pedra filosofal**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000a.

\_\_\_\_\_. **Harry Potter e a câmara secreta**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000b.

\_\_\_\_\_. **Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000c.

SCOOBY Doo. Direção, produção e roteiro: vários. California, Hanna-Barbera Cartoons Inc., 1969-2004.

SMALLVILLE. Direção: Kenneth Biller, David Jackson, John Schneider entre outros. Roteiro: Kenneth Biller entre outros. Produção: Alfred Gough, Robert Hargrove e Michael Green. Intérpretes: Tom Welling, Kristin Kreuk, Michael Rosenbaum entre outros. [S.I.], Warner Brothers, 2001 em diante.

SMITH, Sean. **J. K. Rowling**. Uma biografia do gênio por trás de Harry Potter. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

SNICKET, Lemony. **Desventuras em Série**. Mau Começo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.vol. 1.

\_\_\_\_\_. **Desventuras em Série**. A sala dos répteis. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. vol. 2.

\_\_\_\_\_. **Desventuras em Série**. O lago das sanguessugas. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. vol. 3.

\_\_\_\_\_. **Desventuras em Série**. Serraria baixo-astral. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. vol. 4.

\_\_\_\_\_. **Desventuras em Série**. Inferno no colégio interno. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. vol. 5.



\_\_\_\_\_. **Desventuras em Série.** O elevador Ersatz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. vol. 6.

\_\_\_\_\_. **Desventuras em Série.** A cidade sinistra dos corvos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. vol. 7.

\_\_\_\_\_. **Desventuras em Série.** O hospital hostil. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. vol. 8.

\_\_\_\_\_. **Desventuras em Série.** O espetáculo carnívoro. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. vol. 9.

\_\_\_\_\_. **Desventuras em Série.** O escorregador de gelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. vol. 10.

STAR Wars Episódio IV - Uma Nova Esperança. Direção e roteiro: George Lucas. Produção: Gary Kurtz, George Lucas e Rick McCallum. Intérpretes: Mark Hammil, Harrison Ford, Carrie Fisher, Alec Guinness, James Earl Jones e outros. [S.I.], 20th Century Fox, 1977. 1 DVD (125 min.), widescreen, color, son.

STAR Wars Episódio V - O Império Contra-Ataca. Direção: Irvin Kershner. Roteiro: Leigh Brackett, George Lucas (história) e Lawrence Kasdan. Produção: Jim Bloom, Gary Kurtz, George Lucas e outros. Intérpretes: Mark Hammil, Harrison Ford, Carrie Fisher, Alec Guinness, James Earl Jones e outros. [S.I.], 20th Century Fox, 1980. 1 DVD (127 min.), widescreen, color, son.

STAR Wars Episódio VI - O Retorno de Jedi. Direção: Richard Marquand. Roteiro: George Lucas (história) e Lawrence Kasdan. Produção: Howard G. Kazanjian, George Lucas e Rick McCallum entre outros. Intérpretes: Mark Hammil, Harrison Ford, Carrie Fisher, Alec Guinness, James Earl Jones e outros. [S.I.], 20th Century Fox, 1983. 1 DVD (135 min.), widescreen, color, son.

SUPER-HOMEM, o filme. Direção: Richard Donner. Roteiro: Mario Puzo, entre outros. Intérpretes: Christopher Reeve, Marlon Brando, Gene Hackman, entre outros. [S.I.], Warner Brothers, 1978. 1 DVD (143 min), widescreen, color, son.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 1969. 2ª ed.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 2003. 2ª ed.

\_\_\_\_\_. **Os gêneros do discurso.** São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VERNE, Júlio. **Viagem ao Centro da Terra**. São Paulo: Melhoramentos, 2005.