



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

**Faculdade de Ciências e
Letras**
Campus de Araraquara – SP

JONATHAN ELIÃ DE ALMEIDA NUNES

A JORNADA DO VILÃO



ARARAQUARA – SP

2023

JONATHAN ELIÃ DE ALMEIDA NUNES

A JORNADA DO VILÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar) como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

ARARAQUARA – SP

2023

N972j

Nunes, Jonathan Eliã de Almeida

A Jornada do Vilão / Jonathan Eliã de Almeida Nunes. --
Araraquara, 2023
84 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientador: Aparecido Donizete Rossi

1. Arquétipo. 2. Mito. 3. Herói. 4. Vilão. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

JONATHAN ELIÃ DE ALMEIDA NUNES

A JORNADA DO VILÃO

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho, Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Data da defesa: 22/05/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” / FCL - Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Cynthia Beatrice Costa

Instituto de Letras e Linguística / Universidade Federal de Uberlândia

Membro Titular: Dra. Karin Volobueff

Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” / FCL - Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Sou grato à minha família por todo o apoio e carinho, devo absolutamente tudo a eles.

À minha companheira para toda a vida e melhor amiga, Maiara Uno, por tantas conversas, ideias e todo suporte emocional.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi, mentor que me acolheu, apresentou um novo mundo na pesquisa acadêmica. Sou grato por ter sido orientado por alguém tão dedicado e apaixonado pelo que faz. Sou grato pela confiança, paciência e por todas as conversas, incentivos e puxões de orelha.

Dumbledore balançou a cabeça.

— A curiosidade não é um pecado — disse ele. — Mas devemos ser cautelosos com a nossa curiosidade... sem dúvida...

(ROWLING, 2015, p.438)

És tu, arcanjo herói! Mas em que abismo
Te puderam lançar! Como diferes
Do que eras lá da luz nos faustos reinos,
Onde, sobre miríades brilhantes,
Em posto tão subido fulguravas!

(MILTON, 2018, p.39)

RESUMO

Na literatura e na arte não encontramos uma profunda discussão teórica acerca da figura do vilão ou reflexões sobre a sua constituição. Para a Vladimir Propp, por exemplo, teórico da literatura, os personagens que constituem uma obra narrativa – inclui-se o vilão – assumem-se funções, dispositivos que trabalham para o bem-maior da narrativa. O antagonista, em Propp, funciona para gerar desconforto no herói, desafiar seu egocentrismo, a fim de que o protagonista se desenvolva e progrida, inicie seu processo de individuação. Para Christopher Vogler e Joseph Campbell, as perspectivas conversam entre si, pois a partir da narrativa mítica, os personagens são abordados como máscaras, facetas que compõem o todo estético do herói e agem na progressão do enredo, funcionando como um catalisador da própria narrativa. As duas perspectivas, em primeira análise, convergem na função do vilão em questionar, desequilibrar o status quo, refletir o lado sombrio do herói para, ao final, ser sobrepujado. No entanto, o vilão para nós não é tão simples. A partir do conceito de protocolos ficcionais (ECO, 1994) estabelecidos, analisaremos o personagem Lord Voldemort, originário da obra Harry Potter (1997 - 2007) a fim de que, ao decorrer da pesquisa, seja possível definir padrões, características em comum e recorrências. A presente pesquisa propõe um debate sobre a constituição do vilão, caracteriza-se por cotejo e supõe etapas de descrição, análise e interpretação do corpus. Ao decorrer da pesquisa, conforme a conveniência, lançaremos mão dos conceitos de Joseph Campbell, Christopher Vogler, Carl Gustav Jung, Umberto Eco, entre outros, a fim de promover um aprofundamento e o vislumbre inicial de uma possível *jornada do vilão*.

Palavras-chave: Vilão; Herói; Arquétipo; Mito.

ABSTRACT

In literature and art we do not find a deep theoretical discussion about the figure of the villain or reflections on its constitution. For Vladimir Propp, for example, a literature theorist, the characters who constitute a narrative work – including the villain – assume functions, devices that work for the good-greater narrative. The antagonist, in Propp, works to generate discomfort in the hero, challenge his egocentrism, so that the protagonist develops and progresses, begin his process of individuation. For Christopher Vogler and Joseph Campbell, perspectives talk to each other, because from the mythical narrative, the characters are approached as masks, facets that make up the whole aesthetic of the hero and act in the progression of the plot, functioning as a catalyst of the narrative itself. The two perspectives, in the first analysis, converge in the role of the villain in questioning, unbalancing the status quo, reflecting the dark side of the hero to, in the end, be overcome. However, the villain for us is not so simple. From the concept of fictional protocols (ECO, 1994) established, we will analyze the character Lord Voldemort, originating from the work Harry Potter (1997 - 2007), so that, during the research, it is possible to define patterns, common characteristics and recurrences. This research proposes a debate on the constitution of the villain, characterized by collating and supposes stages of description, analysis and interpretation of the corpus. During the research, according to convenience, we will use the concepts of Joseph Campbell, Christopher Vogler, Carl Gustav Jung, Umberto Eco, among others, to promote a deepening and initial glimpse of a possible *journey of the villain*.

Keywords: Villain; Hero; Archetype; Myth.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. A FIGURA DO VILÃO NAS TEORIAS DO HERÓI.....	10
2.1. O herói e o vilão para Joseph Campbel e Christopher Vogler	10
2.2. O herói e o vilão para Vladimir Propp	19
2.3. O anti-herói.	25
2.4. O herói byroniano.....	31
3. PROTOCOLOS FICCIONAIS DO VILÃO	35
3.1. Lá e <i>não</i> de Volta Outra Vez: o convite à <i>curiosidade</i>	36
3.2. As asas de cera <i>ainda são somente</i> de cera: a desmedida e a ambição	43
3.3. Já que não posso ser amante, provo-me vilão: o poder e a natureza	55
4. A JORNADA DO LORDE ÀS TREVAS.....	65
4.1 Os fragmentos de Tom Riddle, o problema da memória	66
4.2. Osso, carne e sangue, o nascimento de Lorde Voldemort	71
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS.....	83

1. INTRODUÇÃO

O vilão não recebe a mesma atenção que o herói e, conseqüentemente, a discussão sobre o tópico é uma tentativa de travessia de um limiar confuso; há uma escuridão temática que convida à aventura e que se o leitor, herói, não for forte em espírito, sucumbirá ante à atração das sombras. O pesquisador, por sua vez, sucumbiu. Sugiro cautela. O que trazemos é uma proposição inicial, uma pesquisa que discutimos e refletimos desde antes do mestrado, trata-se de uma resposta, em pesquisa, às teorias e concepções sobre a figura do herói e vilão. É advinda de reflexões que viemos realizando dentre vários personagens e abordagens, e conversas de orientação. Ainda assim, trata-se de um assunto complexo de ser discutido, uma vez que não há um material tão vasto quanto o do herói sobre o assunto. Nosso trabalho, em um primeiro momento, é o de questionar e problematizar a ausência de uma teoria sobre o vilão, a partir das teorias e conceitos bastante populares que lançaremos mão ao longo da pesquisa.

Temos consciência de que pode haver problemas nos levantamentos e diálogos entre as concepções teóricas, mas diante da ausência de elaborações acerca da gênese vilanesca, senti-me na necessidade, enquanto pesquisador, de elaborar essa reflexão. Além do questionamento, concentramo-nos em buscar nas sombras as teorias e narrativas, pistas, que nos ajudem a vislumbrar as pegadas iniciais para uma possível Jornada do Vilão. O trabalho é uma abordagem inicial que queremos levar adiante, doutorado adentro. O objetivo do presente trabalho não é o de esgotar o tema – sequer seria possível – tampouco propor uma teoria do vilão, pois esta demanda exigiria mais tempo, maior aprofundamento, mas dentro dos limites do mestrado, dos limites possíveis, nós conseguimos chegar à atual reflexão, realizar o primeiro passo rumo ao desconhecido.

No primeiro capítulo nos concentraremos no aspecto teórico das teorias do herói. Faremos o levantamento das concepções fundadas por Joseph Campbell, Christopher, Vladimir Propp, Meletínski, Carl Gustav Jung, entre outros autores para entender o que se fala sobre o herói e, proporcionalmente, em quais das perspectivas teóricas se aborda a figura do vilão. Partimos do pressuposto que o que há não ajuda a entender a figura do vilão. Todas as teorias partem do ponto de partida de que o vilão derrotado sempre e é o que acontece na maior parte da literatura e da ficção. Ele sempre é submetido ao herói.

No segundo capítulo contextualizaremos o conceito fundado por Umberto Eco chamado *Protocolos Ficcionalis*. A partir desta perspectiva será elaborada uma proposta

analítica para uma possível saga ou trajeto do vilão. Além de teórico, este capítulo também é um exercício de problematização sobre a ausência de uma concepção corresponde. O terceiro capítulo é análise. Os exemplos a serem analisados ilustram o trajeto do vilão, é a intersecção entre teoria e prática, a tentativa de uma aplicação concreta dos conceitos desenvolvidos no segundo capítulo.

2. A FIGURA DO VILÃO NAS TEORIAS DO HERÓI

2.1. O herói e o vilão para Joseph Campbell e Christopher Vogler

No decorrer dos séculos houve diversas definições para o conceito de “mito”. Para o antropólogo Joseph Campbell, o mito é uma produção simbólica e espontânea da psiquê humana que explicita uma gênese, um preenchimento das lacunas existenciais que metaforiza as transformações, representa a trajetória de um sujeito, em um determinado grupo, um *escolhido* pelos deuses, pela natureza, forças misteriosas. A figura representada, no entanto, não é ordinária, mas semidivina, semidesconhecida, parte humana e parte *destino*, que detém em si a epiderme frágil, mortal, da criatura que se finda ao parar do coração e, ao mesmo tempo, a centelha imortal, pois a carne putrefaz, mas os rituais que configuram uma jornada, os arquétipos, permanecem e repetem-se em ciclos. A narrativa mitológica pode ser representada como um profundo espelho que reflete os meandros obscuros, as potências suprimidas, a face *atemporal* que se esconde nas camadas da psiquê. E a morte, por sua vez, torna-se um detalhe nesse ciclo, manifesta-se como uma mãe carinhosa que Homero uma vez nomeou como Tétis e que, preocupada, deu a escolha a seu filho: viver como um homem ou morrer como um deus. Aquiles cumpriu a liturgia de sua elevação e morreu, mas permaneceu na história: tornou-se herói. E muitos outros vieram depois dele.

Campbell fez desse assunto a matéria prima de seus estudos. Durante toda a sua vida acadêmica, o antropólogo se dedicou às leituras dos contos, folclores, histórias populares de diversas tribos e grupos. Em determinada altura, o autor reuniu suas reflexões e descobertas na obra intitulada *O Herói de Mil Faces (The Hero with a Thousand Faces)*, publicada em 1949. Em pouco tempo atraiu a atenção dos críticos literários, dos estudiosos das letras e, mais tarde, ganhou também os olhos não apenas de quem estuda literatura, antropologia e mitologia, mas de quem *produz* ficção – em todos os campos –, principalmente após as formulações feitas por Christopher Vogler. Joseph Campbell concebeu que, em algum grau, as narrativas se repetem como ciclos e são transmitidas entre gerações. Heróis, monstros, as tarefas impossíveis, todos são reflexos filtrados pela imaginação de acontecimentos históricos, questionamentos existenciais e fenômenos da *vida* que se transfiguram em símbolos e que marcam a construção metafórica de uma *narrativa* mitológica, constituindo arquétipos que se fazem presentes no coletivo enquanto etapas de um processo de individuação (JUNG, 2000).

As histórias mitológicas, portanto, não são narrativas ficcionais ordinárias que prioritariamente visam proporcionar entretenimento; são formulações profundas acerca da realidade que circunscreve o ser humano, uma transposição simbólica, que têm como instrumento de produção a *palavra*, a *imagem*, o campo *sígnico*, e como objetivo “fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a leva-lo para trás” (CAMPBELL, 2007, p.21). As incríveis histórias sobre a criação do mundo e dos limites que os integrantes deste ou daquele povo devem respeitar são criações coletivas, concretizações de regras – proclamadas ou silenciosas – que devem ser adotadas para uma determinada *elevação* tanto no sentido espiritual quanto de prestígio social. Há, portanto, um caráter subjetivo, individual, *personalizado* de cada mito, uma variação que atende aos costumes e objetivos de cada povo. E é no *signo* – seja um signo verbal ou não-verbal – que ocorre a materialização e articulação entre universo simbólico e concreto; arte e vida, *deus* e *humanidade*.

É nessa fusão que as décadas escorrem como um líquido entre as mãos, os séculos passam como grãos em uma ampulheta, e os anciões mantêm-se em volta das fogueiras verbalizando as narrativas fantásticas e, assim, as grandes histórias – das mais primevas até as contemporâneas – vão sendo reformuladas e recontadas aos pequenos e jovens que estão iniciando a procura pelo próprio lugar. Apesar da distinção no conteúdo, as histórias se conectam em uma relação arquetípica. Campbell observou esse fenômeno e o nomeou *monomito*, conceito que se baseia na ideia de que as narrativas se modificam parcialmente no conteúdo, mas as formas são iguais, os trajetos, os símbolos, todos esses elementos obedecem a um encadeamento, um movimento cíclico, uma linha de raciocínio, um certo padrão. Por conseguinte, esse padrão da jornada mitológica de um herói “é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno* – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito” (CAMPBELL, 2007, p.36).

As imagens universais, os traços psicológicos, os modelos de indivíduos, repetem-se e se reafirmam. Macbeth, Victor Frankenstein, Hércules, Rodion Românovitch, Segismundo, as histórias são recontadas e todas partem da mesma fonte – formulações inconscientes, respostas para os questionamentos que guiam as civilizações. Joseph Campbell persegue as linhas de Ariadne labirinto adentro – a partir da comparação e interpretação das diversas narrativas fantásticas e mitológicas –, a fim de encontrar o aspecto *imortal*, contínuo, as características e arquétipos míticos. Após mais de setenta

anos do lançamento de *O Herói de Mil Faces*, e de diversos estudos realizados com base em seus escritos, as formulações do antropólogo continuam populares e amplamente discutidas no meio acadêmico e cultural, e isso se deve ao tema central analisado pelo autor nessa obra: o que é um herói?

A discussão é extremamente relevante para a presente pesquisa e a resposta não é simples. Campbell o define como “o homem da submissão auto conquistada” (CAMPBELL, 2007, p.26), o sujeito que luta para suprimir o Ego, inflama-se de uma voz externa, irradia-se na luz emanada do coletivo, não se deixa dominar pelas sombras que habitam os meandros profundos. Essa submissão que ele exerce, no entanto, não é imanente, não se nasce com o poder sobre si e os próprios desejos; o termo utilizado é *conquista*, isto é, infere-se um processo, uma trilha, um caminho com obstáculos e desafios que devem ser superados, sobrepostos, pois conquista é *dominância* e, no caso do herói, não do outro, mas de si. O trecho supracitado define o tom da obra de Campbell. Não discutimos aqui sobre um herói ficcional específico ou de uma figura histórica, não se trata de um personagem *per se* que tem como razão central os desejos materiais da vaidade, mas de um sujeito deslocado que traça uma procura pela saciedade das aspirações de seu âmago, que coincide com um coletivo. O que define o herói de Campbell, portanto, não é a caracterização do personagem em si, seus valores, suas aptidões físicas, inteligência, a família ou as habilidades prodigiosas que detém, mas a busca. Busca pelo que?

Uma das figuras icônicas que o autor utiliza para ilustrar sua concepção de herói, por exemplo, é a do príncipe Sidarta Gautama, popularmente conhecido como Buda. Gautama era filho do imperador. Detentor de extensa riqueza, o príncipe era cercado de todo o luxo e não havia vislumbrado a doença, velhice ou morte. O pai, imperador, tomava todos os cuidados para que o jovem jamais presenciasse tais horrores, pois sabia que seu filho era diferente, buscaria saber mais, rumaria em direção ao desconhecido para obter respostas sobre a origem desses males que corroíam a mente, alma e espírito humanos. Por três vezes os deuses interferiram na vida pacata do príncipe: primeiro lhe mostraram um moribundo que sofria de uma grave doença; depois lhe fizeram vislumbrar a consequência do próprio tempo sobre o corpo, a velhice; e, por último, os deuses não apresentaram a morte sob forma de um cadáver, corpo sem vida, mas sim de um devoto.

Ao saber que seu filho havia presenciado a doença e a velhice, o imperador redobrou-lhe o entretenimento carnal: mulheres, festividades, música, todos os cinco sentidos eram estimulados para saciar a carne e sobrepor o desconforto que gerava

questionamentos acerca da existência e do espírito. O incômodo pelo espírito, portanto, era enebriado com o estímulo mundano.

Na ocasião que antecedeu o início da jornada de Gautama, os deuses colocaram em seu caminho um monge e, ao vê-lo, o príncipe perguntou ao criado de quem se tratava. O criado lhe respondeu que era “um homem que se retirou do mundo” (CAMPBELL, 2007, p.66). Eis a morte, e essa era a mensagem final dos deuses. Sidarta Gautama vislumbrava naquele momento um homem que morreu não enquanto carne e osso, mas em seu ego, fixações e ilusões. As paixões e os devaneios mundanos, no caminho de se tornar um herói, apresentam-se como pesos, amarras, vendas que impedem o caminho da liberdade. Sidarta Gautama, diante do monge, também desejou morrer: partiu do reino a cavalo pelas trilhas da floresta, como se abrisse o próprio caminho nas esquinas do labirinto cretense. Gautama compreendeu que o luxo, as mulheres, as festas e as bebidas eram distrações para a alma, eram ilusões – Maya – que o impediam, e à humanidade, de se elevar em direção ao infinito. Para que seja possível, portanto, alcançar sua verdadeira forma, é preciso desapegar-se das sombras externas que se projetam caverna adentro, dos vícios e luxúrias de seu tempo, pois “o herói morreu como um homem moderno; mas, como homem eterno – aperfeiçoado, não específico e universal –, renasceu” (CAMPBELL, 2007, p.28).

Esse é um dos momentos mais importantes para a formação da ideia de herói no entendimento de Campbell, pois é onde todo o processo de individuação do sujeito e da busca pelo seu próprio lugar no mundo, sentido, função, começa. O primeiro passo para a constituição do personagem, portanto, é o incômodo com o *status quo*, o tédio, o desconforto pela falta de propósito. Campbell intitula essa etapa “O chamado à aventura” e, após esse momento, há ainda outras dezesseis etapas consecutivas na formação do herói. Esse trajeto é o que ficou popularmente conhecido como *Jornada do Herói*. Posteriormente, Christopher Vogler (2006) apresenta na obra *A jornada do escritor* uma estrutura derivada do monomito de Campbell, com um enfoque maior à discussão dos arquétipos, apoiado em Carl Jung, relacionando arquétipo e Jornada do Herói.

Diferente de Campbell, que apresenta 17 funções para o percurso que o protagonista terá que seguir para se tornar herói, Vogler apresenta 12 fases (figura 1), sendo elas: *Mundo Comum; Chamado à Aventura; Recusa do Chamado; Encontro com o Mentor; Travessia do Primeiro Limiar; Testes, Aliados e Inimigos; Aproximação da Caverna Oculta; Provação; Recompensa; Caminho de Volta; Ressureição e Retorno com o Elixir*.

COMPARAÇÃO ESQUEMÁTICA E DE TERMINOLOGIA	
JORNADA DO ESCRITOR	O HERÓI DE MIL FACES
<i>Primeiro ato</i>	<i>Partida, Separação</i>
Mundo Comum	Mundo Cotidiano
Chamado à Aventura	Chamado à Aventura
Recusa do Chamado	Recusa do Chamado
Encontro com o Mentor	Ajuda Sobrenatural
Travessia do Primeiro Limiar	Travessia do Primeiro Limiar
	Barriga da Baleia
<i>Segundo ato</i>	<i>Descida, Iniciação, Penetração</i>
Testes, Aliados, Inimigos	Estrada de Provas
Aproximação da Caverna Oculta	Encontro com a Deusa
Provação	A Mulher como Tentação
	Sintonia com o Pai
	Apoteose
Recompensa	A Grande Conquista
<i>Terceiro ato</i>	<i>Retorno</i>
Caminho de Volta	Recusa do Retorno
	Vôo Mágico
	Resgate de Dentro
	Travessia do Limiar
	Retorno
Ressurreição	Senhor de Dois Mundos
Retorno com o Elixir	Liberdade de Viver

Figura 1. Comparação esquemática e de terminologia entre “O Herói De Mil Faces” e a “Jornada do Escritor”.

Cada estágio representa um momento decisivo na composição da figura do herói. Para Vogler e Campbell, além do herói, há outros arquétipos que desempenham determinadas funções na construção narrativa. É Vogler, no entanto, quem os nomeia: o herói; o mentor; o guardião do limiar; o arauto; o camaleão; a sombra e o pícaro. Em momento oportuno lançaremos mão dos elementos arquetípicos instituídos tanto por Vogler quanto por Campbell; nesse momento, nosso foco recai no conceito de sombra, o arquétipo no qual está enquadrado o *vilão*, colocado como uma força contrária ao herói – a figura do vilão é o objeto desta pesquisa. Nas narrativas fantásticas contemporâneas, o holofote recai sobre o herói. Ele é o protagonista, recebe uma missão ou uma profecia divina e precisa se colocar na estrada, os pés na aventura, rumo ao desconhecido e se

preparar para um grande embate com a sua nêtese. Para que possamos adentrar o arquétipo de sombra, no entanto, é necessário contextualizar o conceito de arquétipo, instituído pelas teorias junguianas.

Carl Gustav Jung, no decorrer de seus estudos, buscou um conjunto de traços que definem modelos psicológicos e de comportamento derivados de um coletivo. De acordo com o psicólogo suíço, “estamos tratando de tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2000, p.16). A imagem do herói, por exemplo, na antiguidade e na mitologia clássica, seria um padrão e modelo de características e traços psicológicos que fazem parte de uma herança eternizada pela transmissão de histórias, lendas e mitos. Os arquétipos representam facetas distintas da psique humana, como as duas faces de Janos, uma que observa o passado, enquanto a outra contempla o futuro, conecta os dois, membros que compõem o mesmo corpo no mito do andrógino. A psiquê humana é, nessa perspectiva, como um prisma que se desvela em várias cores, várias máscaras, vários ângulos.

Ao pensar sobre um uma sequência narrativa e nas potências alusivas de refletir e refratar o ser humano, Joseph Campbell e Christopher Vogler recorrem à psicanálise de Jung justamente pelo caráter metafórico que existe no processo de individuação, pois os “arquétipos representam etapas do que Jung chamou de processo da individuação, isto é, o destacar-se gradativo da consciência individual a partir do inconsciente coletivo (MELETÍNSKI, 2019, p.19). Carl Jung, ao analisar seus pacientes, chegou à conclusão de que havia correspondência entre as imagens que apareciam nos sonhos dos sujeitos e as narrativas mitológicas, isto é, a fonte para a construção da narrativa fantástica seria a mesma. Uma analogia do autor é a de que a trajetória do sol – fenômeno que ocorre na realidade empírica – é assimilada com o universo anímico, ou seja, “o sol deve representar em sua trajetória o destino de um deus ou herói que, no fundo, habita unicamente a alma do homem” (JUNG, 2000, p.17-18).

A natureza, o sol, o vento, a luz, os animais ultrapassam, nessa perspectiva, o caráter figurativo, não se limitam ao que é concreto, mas alcançam o temático, apresentam um duplo reflexo. De um lado, o mundo material, de outro, uma tradução externa dos acontecimentos internalizados no campo anímico. Presentes no inconsciente coletivo, os arquétipos, a partir das narrativas mitológicas, são usados também pelo mercado. Essa correspondência entre os dois universos – o interno e o externo – que se traduz nas narrativas mitológicas e se cristaliza coletivamente também é matéria prima da indústria cultural – dentre longas e curtas metragens, propagandas, canções, jogos de videogames

e afins. O mercado também reconhece a existência dessas máscaras coletivas e, ao delimitar um alvo, faz o trabalho de construção de uma *persona*, relaciona o próprio produto com os valores e traços de um público-alvo, a fim de que esse público se reconheça neste ou naquele personagem, nesta ou naquela situação.

Os arquétipos se apresentam como imagens e símbolos que permitem aos sujeitos tomarem o enunciado, a história, o produto, para si, de modo que se identifiquem e se conectem pessoal e passionalmente com o que estão consumindo. Nas propagandas, por exemplo, quando são utilizados objetos animados ou animais para construir uma determinada narrativa, espera-se que se identifique de pronto o “perfil” do personagem, as características mais sobressalentes que constituem uma imagem anímica, um modelo arquetípico. No campo sígnico, portanto, todos os dias interagimos com forças que influenciam em nossas concepções sobre vilão e herói, mocinho e bandido, bom e mau. Assistimos, assimilamos e reproduzimos diferentes jornadas, de distintas *personas*.

A obra de Jung, portanto, aborda o arquétipo como uma predisposição de assimilação dos fenômenos da vida enquanto imagens, as quais simbolizam experiências, vivências, pessoas, contextos universais. Ao assistir um filme, o público utiliza de suas referências para a interpretação da obra, e se estabelece um sentimento coletivo em relação ao herói, uma expectativa não-explicita, pois os personagens não são percebidos como eles mesmos em uma obra isolada, mas enquanto imagens universais. O vilão não escapa dessa prerrogativa; há uma assimilação comum dessa figura e Christopher Vogler o aborda enquanto o arquétipo da *sombra*. Para o escritor, a sombra pode ser compreendida como

a energia do lado obscuro, os aspectos não-expressos, irrealizados ou rejeitados de alguma coisa. Muitas vezes, é onde moram os monstros reprimidos de nosso mundo interior. As Sombras podem ser todas as coisas de que não gostamos em nós mesmos, todos os segredos obscuros que não queremos admitir, nem para nós mesmos.” (VOGLER, 2006, p.83)

E, também,

A face negativa da Sombra, nas histórias, projeta-se em personagens chamados de vilões, antagonistas ou inimigos. Os vilões e inimigos, geralmente, dedicam-se à morte, à destruição ou à derrota do herói. (VOGLER, 2006, p.83)

Em momento oportuno da presente dissertação nos debruçaremos sobre a figura de Macbeth, mas é interessante pontuar nesse momento, para ilustrar o conceito, que há um determinado momento de sua história em que tudo muda para o protagonista

shakespeariano. Com o punhal em mãos, enquanto reflete na escuridão sobre o ato que está para concretizar, o personagem encara a face do rei e a *sombra*, isto é, a *persona* divergente, o enfrenta. No caso do nobre escocês, sua própria consciência. O ato de encarar-se é absolutamente simbólico, pois o “encontro consigo mesmo significa, antes de mais nada, o encontro com a própria sombra” (JUNG, 2000, p.31). A sombra é definida como o inconsciente, um espaço tortuoso, cheio de armadilhas e absolutamente escuro que se encontra nas profundezas da personalidade. As sombras são o resultado da tentativa de supressão pelo Ego, aspectos do *todo* que são negados ou não reconhecidos pelo indivíduo. A estruturação da *sombra*, assim como a narrativa mitológica, apresenta-se sobre muitas faces. Se ser herói, entre os escoceses, é honrar sua pátria e defender o rei, então MacDonald, o antigo thane de Cawdor, traidor de seu rei e povo, é o mais desprezível ser que já pisou naquelas terras.

Por outro lado, se em um pequeno vilarejo de hobbits o coletivo impõe que aventuras são prejudiciais e não devem ser incentivadas, o ato de se entregar à jornada é o primeiro passo para ceder às sombras, isto é, aos impulsos sombrios, ao desejo escondido, ao que é incivilizado, um mergulho arriscado nos conflitos do ego. Afinal, aventura é, antes de tudo, rumar em direção ao desconhecido. Todos os dias somos levados às montanhas perigosas, cavernas obscuras, selvas densas, sem sair de casa. Desde a concepção da linguagem entendemos que estamos em uma aventura contínua do próprio eu. Quando Ícaro abre suas asas de cera e plana entre o mar da inconsciência e o sol do ego; quando Davi enfrenta o leão, o urso e o gigante; quando Sidarta Gautama abandona o palácio e decide seguir seu caminho, todas essas narrativas caracterizam o monomito, interligam-se por representarem o processo de individuação.

A *sombra*, apesar de tudo, não é um elemento que deve ser espremido em uma pequena caixa anímica, isolado, suprimido. O “Manifesto Antropológico” de Oswald de Andrade não versa sobre devorar e destruir o estranho, o desconhecido, as sombras, mas assimilá-las na concepção de uma nova arte. Essa arte é mais pura não por estar isenta das impurezas, mas por estar em equilíbrio com elas. O embate entre o ego e a sombra é uma dinâmica comum, em todos os campos – nas artes e na vida – e faz parte do processo de individuação. Para Jung, a individuação é a assimilação e “síntese dos elementos conscientes e inconscientes da personalidade” (JUNG, 2000, p.165). O ser humano não é ambivalente. O processo de individuação se inicia defronte ao incômodo e se constrói no decorrer das experiências que desafiam o ego, obrigando-o a moldar-se, a transformar-se em busca não do domínio do *bem e mau*, da morte da *sombra*, mas do *equilíbrio* entre os

aspectos. A jornada do herói, de Joseph Campbell, é a busca da totalidade de si, a formação da própria consciência, uma representação a partir da organização narrativa de imagens arquetípicas que são reconhecidas, assimiladas, absorvidas, modificadas e reverberadas em uma relação de alteridade entre vida e arte, arte e vida. Essa reverberação perpetua o núcleo do arquétipo, mas o modifica de acordo com a época, tendências e influências de seu próprio tempo.

É possível assimilar em partes a sombra com a figura vilanesca. Ao afirmar que o arquétipo da sombra corresponde ao vilão, afirma-se também que há uma predisposição coletiva de concentrar no antagonista toda a imoralidade a qual o herói recusa, de modo que o vilão então passa a ser considerado um ser abjeto que se alimenta do que é incivilizado, respira o que é profano e habita no alto de um castelo vampírico. Mas associá-lo superficialmente à sombra não é o suficiente. O vilão não se finda em um ser que que é *mau*. Na psicanálise de Jung a sombra não é boa e nem má, ela é o resultado da supressão do Ego, das deturpações ideológicas, do *excesso*. De acordo com essa teoria psicanalítica, a sombra pode conter, inclusive, características positivas que devem ser reconhecidas e assimiladas; mas se tornar ciente da própria sombra é a tal conquista da submissão que Campbell menciona e que fora citada alhures; é o entender-se; logo, trata-se de um processo bastante difícil.

Na obra de Campbell não é possível identificar considerações profundas acerca da construção do vilão, mas há um motivo. O enfoque do teórico é o herói como um elemento literário ou uma função morfológica de contos maravilhosos. A mitologia e a ficção são representações dos fenômenos da vida, dos rituais que marcam as transformações psicológicas e os desafios propostos ao ego. Não ser herói, portanto, é a não individualização, algo inconcebível, pois basta existir para estar submetido aos fenômenos sociais, às situações que exigem um posicionamento axiológico do indivíduo. Ser vilão, em Campbell, é não ser *alguém*, não ter personalidade, estar absorto nas fixações e solitário. Uma vez que a dinâmica entre ego e inconsciente – sombra – constitui-se na alteridade, a partir da relação entre um *coletivo* e um *indivíduo*, constituir-se vilão não é concebível. A obra de Campbell, portanto, torna-se profícua em analisar a figura do herói, mas não traz material suficiente que possa fundamentar uma discussão sobre a figura do vilão.

A obra de Christopher Vogler, por outro lado, traz uma perspectiva muito aproximada à de Vladimir Propp: o vilão existe em função do herói. Ele é o que está debaixo do tapete do coletivo, o que a sociedade tenta esconder, a representação simplória

dos desejos suprimidos e das pulsões de morte. O antagonista se torna mais uma barreira que deve ser transposta pelo herói que está em sua jornada de individuação. O vilão é o reflexo distorcido, o símbolo corpóreo dos valores que habitam os meandros do coração do herói e deve ser absolutamente expurgado. Nessa perspectiva, a potência vilanesca que contrapõe o protagonista não possui *face* – afinal, não se individualizou – e seu *corpo* obedece ao critério de conveniência, habita a escuridão porque sua corporeidade se concretiza na necessidade do protagonista: qual é o *defeito* que o herói deve superar? E, por fim, o vilão também não tem *vontade*. A sua razão é destruir o herói, contrapô-lo ferozmente, dominá-lo, a fim de compensar sua frustração ou suas fixações reminiscentes das fases infantis – próprias do inconsciente. Para Christopher Vogler e Joseph Campbell, o vilão é uma marionete, é o *herói que deu errado*.

2.2. O herói e o vilão para Vladimir Propp

A obra de Vladimir Propp propõe um exaustivo trabalho de levantamento do maior número de recorrências nos contos maravilhosos de origem russa. O autor, no início de sua obra, escreve que uma das importantes perguntas que o impele às pesquisas das formas do conto é “quantas funções pode englobar um conto maravilhoso” (PROPP, 2001, p.24). A perspectiva do autor é explícita desde o início: trata-se de uma abordagem metodológica, científica e rigorosa calcada na descrição, pois não é possível analisar o conteúdo sem antes entender a forma. O intuito de Propp não é realizar uma análise historiográfica ou simbólica, o autor não se concentra em uma interpretação profunda dos símbolos que permeiam os enredos – mas há um posicionamento mínimo acerca dos significados basilares por trás de cada ação de personagem. O foco é a comparação sistemática entre as partes dos contos a fim de identificar e determinar o que ele chama de *funções*, isto é, ações-chaves que os personagens desempenham para a progressão da narrativa.

Entende-se como função “o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (PROPP, 2001, p.26). Para um termo ser chamado de função, inclusive, é preciso que ele tenha um caráter constante, isto é, que de fato se repita nas obras analisadas, que haja uma recorrência. No processo de identificação e catalogação dessas funções narrativas, o autor despersonaliza o personagem; não se leva em conta de quem se trata, suas vestimentas ou ambições, ou seja, os *adjetivos* de um ser. O que se deve levar em consideração é o *substantivo* que

designa a ação do personagem. Trata-se do primeiro problema conceitual para a nossa pesquisa, pois como verificaremos mais adiante, Vladimir Propp, ao discutir sobre a figura vilanesca, o faz por meio de uma visão formalista-estruturalista, logo, não há a interpretação da dimensão simbólica que constitui o personagem, assim como não há considerações sobre as emoções que o impelem. Todos os elementos adjetivadores, ou seja, os aspectos que individualizam um personagem, não são incorporados à análise, de modo que a interpretação deve ficar a cargo do crítico.

Ainda em Propp, a obra é organizada com, primeiramente, definição do método utilizado pelo autor e, em seguida, as funções dos personagens são apresentadas e exemplificadas. É importante pontuar que

a *ordem* dos acontecimentos é sempre idêntica, mas há funções que podem ou não estar presentes, isto é, a ordem das funções pode ser seguida estritamente ou intercalada. O herói da narrativa sempre apresentará as ações compatíveis com as funções de uma etapa específica. Em suma, o lugar pode mudar, o mundo pode mudar, o sexo do personagem pode mudar, mas sua ação permanece – encadeada na mesma ordem – *em função* da narrativa.

Há uma certa proximidade entre a obra de Vladimir Propp e Joseph Campbell, pois os dois autores trabalharam na verificação de *repetições*, isto é, há um personagem que trilha uma certa sequência de ações e passa por determinados acontecimentos, esse *encadeamento* é, para os dois pensadores, o que faz do herói um herói. No entanto, evidentemente ambos divergem na conceituação de herói: para Propp, trata-se de uma *função morfológica* que se repete nos contos maravilhosos; para Campbell, trata-se de um arquétipo que simboliza o desenvolvimento da psiquê humana. As variáveis da segunda proposta não podem ser enumeradas e quantificadas de forma objetiva e nem é essa a proposta de Propp, visto que o autor russo explicita no início de sua obra que a análise historiográfica e as possibilidades de análise sobre o quem e o como são absolutamente válidas, mas não são o foco de sua pesquisa.

Para o formalista russo, o herói não é importante enquanto símbolo. Suas progressões e conquistas são friamente intituladas *etapas*, elos em uma cadeia morfológica, uma jornada (funcional) cíclica. A primeira parte que detém a nossa atenção é o terceiro capítulo da obra, o qual apresenta, com uma breve descrição, as funções dos personagens e seus respectivos signos morfológicos. A obra apresenta 31 funções, trinta e um pontos que as narrativas fantásticas e folclóricas apresentam do início ao fim, trinta e um passos que o herói segue, obstáculos que supera em direção à recompensa final.

Independente da escassez de análise sobre a distribuição e caracterização das funções elencadas na obra de Propp, é interessante pensar que o autor trabalhou com cem contos maravilhosos, ou seja, para o bem ou para o mal, a recorrência apresentada na obra evidencia uma tendência. Nessa tendência, quando o antagonista aparece? Baseado em cem histórias folclóricas, qual é o papel do vilão?

Na Jornada do Herói o sujeito é a figura que busca um propósito, sua própria voz, amadurecimento. As razões diferem e o que determina o caminho, as ações, as palavras e o próprio valor do indivíduo como herói é evidenciado pelo contexto, os *símbolos*. Não há a possibilidade de um afastamento das razões e das questões de subjetivação, uma vez que a jornada de um herói é essencialmente um encadeamento metafórico de embate entre o ego e o inconsciente, a luz e as sombras, que se manifestam em muitas cores, propósitos e reflexos. Ainda assim há pontos de contato e, para ilustrar, discutiremos muito brevemente a figura de um dos personagens mais importantes da literatura fantástica moderna: Frodo Bolseiro.

Na Terceira Era da Terra-média houve um personagem que decidiu discordar das expectativas nutridas pelos grupos nos quais estava inserido. Hobbits não deveriam sentir atração pela aventura ou gosto pelo desconhecido, mas Frodo Bolseiro não se parecia com os outros de sua espécie. Influenciado por seu tio, Bilbo Bolseiro, Frodo amava sua casa e seu Condado, mas desejava conhecer o que havia para além dos limites daquelas terras. Certo dia, Bilbo Bolseiro decide realizar uma festividade especial e, em posse de um anel mágico, assusta a todos em seu discurso de cerimônia quando desaparece. Bilbo decide deixar como herança para seu sobrinho o Um Anel, uma joia que carrega o poder de um ser divino que desejava, pela escuridão, dominar toda a Terra-média.

Eis a preparação da intriga principal e a identificação de uma primeira função de Vladimir Propp: a primeira dentre as trinta e uma funções é a do afastamento de um dos membros da família. Bilbo Bolseiro é parte da família de Frodo, constitui-o enquanto mestre e pai, então a sua partida é crucial para a narrativa. O acontecimento é um dos fragmentos-chave para o desenrolar da história, uma *função*. Mas lembremos, na perspectiva morfológica não nos interessa as razões de afastamento de Bilbo Bolseiro ou sequer o impacto psicológico e emocional desse afastamento sobre Frodo.

Após a festividade, o personagem Gandalf – um mago sábio e poderoso – conversa com Frodo e o avisa sobre o poder sombrio que habita o anel deixado de herança. O pequeno hobbit assume para si o dever de destruir a poderosa joia, e eis o início da aventura, o mote que enreda as funções da narrativa. O jovem reluta diante do desafio,

afinal, como ele mesmo diz, “Não sou talhado para buscas perigosas!” (TOLKIEN, 2000, p.63). A influência de Gandalf e a negativa de Frodo, em Propp, corresponderiam à apresentação do herói ao conto. É nesse momento que as cortinas se abrem: há uma demanda, um personagem para executá-la e uma promessa de enredo. Esse momento faz parte da nona função, na qual é dada uma demanda ao protagonista. O herói deve deixar sua casa para cumprir o objetivo, realizar sua busca ou destruir o antagonista.

Lembremo-nos que as motivações e os meios que o personagem dispõe, no entanto, não são importantes para a morfologia do conto. A questão é a recorrência dos substantivos e verbos que designam os núcleos: houve um afastamento familiar que motivou o dano, incorreu numa demanda e resultou na saída do herói de casa em direção à busca. A obra de Propp confere uma atenção especial às partes sequenciadas da história: não se trata de uma pesquisa ou análise sobre a construção de um herói, ao contrário, assume-se a existência de um problema, um mote, e o herói é uma consequência natural para o caminhar e resolução do enredo.

Joseph Campbell não discorda da recorrência figurativa, no entanto, o sumiço de Bilbo Bolseiro não se resume a um simplório afastamento de um membro da família e o nascimento de uma demanda. Frodo Bolseiro se vê sem a presença da figura de autoridade, âncora, sua segurança no mundo comum. Bilbo foi o contraponto, é um hobbit que participou de aventuras, conheceu o mundo, voltou com o troféu para casa – a conquista dos heróis – e mostrou aos semelhantes que a elevação de si, o caminho da individuação, é possível, afinal, há um ciclo que o herói deve encerrar, pois “Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte [...] retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu” (CAMPBELL, 2007, p.28).

O herói bem-sucedido é o mentor do próximo grande aventureiro. Frodo viveu em Bolsão, impregnou-se com os costumes e hábitos de seus pares, mas é na figura de seu tio Bilbo que se baseia seu lado oculto, sua sombra. A sociedade hobbit representa o ego, a força coletiva que tenta suprimir o inconsciente, mas Bilbo representa a curiosidade, a diferença, ou a tendência ao caos inerente a toda forma de ordem. A ausência de Bilbo tão de repente e o surgimento do Um Anel são os incômodos, os tremores que abalam o *status quo* do herói. A semente germinada por Bilbo deve agora florescer no coração de Frodo e este precisa seguir seu próprio caminho. Frodo chega a dizer que, apesar do medo da demanda incumbida a ele, já pensou

em ir embora, mas imaginava isso como um tipo de férias, uma série de aventuras como as de Bilbo ou ainda melhores, terminando em paz. Mas isto agora significa o exílio, fugir de um perigo para cair em outro, levando o perigo por onde quer que eu vá. E suponho que devo ir só, se estou fazendo isto para salvar o Condado. (TOLKIEN, 2000, p.64)

O hobbit já desejou cruzar os limites de Bolsão. Ele se vê em um absoluto tédio e não compactua com a mentalidade de seus pares, mas o afastamento de Bolsão era uma possibilidade remota e poderia acontecer, mas sob circunstâncias mais amenas. A trilha rumo ao desconhecido foi calculada diversas vezes na imaginação de Frodo, na expectativa da segurança, felicidade e contemplação. A jornada do herói, no entanto, não tem absolutamente nada a ver com a contemplação, pois se trata de um desafio ao egocentrismo e os cálculos são impossíveis, pois os limiares, os testes, as investidas do vilão e as peripécias brotam das sombras como os astros em um céu noturno.

Gandalf é o convite para o início de um processo de amadurecimento, e esse amadurecimento, por sua vez, traduz-se na coragem demonstrada pelo hobbit ao enfrentar os caminhos tortuosos e inimigos poderosos, força de vontade nas intempéries e resiliência no uso do Um Anel. Frodo enfrenta situações que nunca vivenciaria se estivesse em sua confortável poltrona, tomando seu chá e lendo seus livros. Todos os limiares, inimigos e provações representam aspectos simbólicos do protagonista, movimento para frente; é absolutamente simbólico o fato de Frodo Bolseiro trocar seu cachimbo – conforto, lar, paz, inércia – pela espada – caos, incertezas, escuridão, movimento –, pois a jornada do herói é composta por *escolhas*. O herói deve escolher quem ele deseja ser para encontrar seu lugar.

Há, portanto, uma transformação do herói entre o início e o fim da história, visto que “O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno” (CAMPBELL, 2007, p.36). Campbell traz um outro aspecto de análise, abarca a dimensão valorativa, as recorrências narrativas representam o processo de subjetivação, a jornada do herói é sobre rumar ao desconhecido motivado pela curiosidade e a busca maior é pelo próprio reflexo.

A referência ao início de *O Senhor dos Anéis*, sobre o hobbit, neste subcapítulo, é para que visualizemos até que ponto a obra de Vladimir Propp poderia abarcar a figura do herói e, mais do que isso, o quanto nos ajudaria a entender a figura do *antagonista*. Assim como não é suficiente a metodologia morfológica-narrativa para análise da construção de um herói, ainda menos o é para compreender o vilão. No subcapítulo

anterior, ao apresentarmos a teoria de Joseph Campbell e seu desenvolvimento pelas mãos de Christopher Vogler, afirmamos que não há considerações sobre uma possível jornada do vilão, mas os dados apresentados pela teoria de Vladimir Propp também são insuficientes. Eis a motivação deste capítulo: nossa atenção não recai apenas na figura do herói – fundamental para discutirmos o contraponto –, mas na do vilão, a figura que se posiciona no lado contrário do tabuleiro.

Como explicamos no subcapítulo anterior, há um constante embate entre o Ego e o inconsciente. Para Christopher Vogler, com base em Campbell, o vilão atende ao arquétipo da sombra, também possui tantas mil faces quanto o herói, mas estas estão escondidas na obscuridade, pois os vilões “geralmente dedicam-se à morte, à destruição ou à derrota do herói” (CAMPBELL, 2007, p.83), seus planos são calculados e arquitetados abaixo do solo, nas nuvens, atrás dos muros de um castelo sombrio, na dimensão espiritual, em locais inacessíveis ao herói, e essa inacessibilidade é interessante – falaremos sobre ela no capítulo seguinte.

Em Propp, é na terceira função que o antagonista faz seu primeiro movimento narrativo. O vilão detém um papel fundamental na obra, o nome de sua função é “agressor” e

seu papel consiste em destruir a paz da família feliz, provocar alguma desgraça, em causar dano, prejuízo. O inimigo do herói pode ser tanto um dragão como o diabo, ou bandidos, a bruxa, a madrasta etc.” (PROPP, 1997, p.20).

Esta é a primeira caracterização de vilão para Propp – inclusive, muito aproximada ao de Vogler em certo aspecto –, pois aqui também o malfeitor é um personagem satélite, coadjuvante na narrativa principal que tem como função impor-se em relação ao herói para, mais tarde, ser sobreposto por ele. O antagonista é uma força que se opõe à figura heroica, não se trata essencialmente de um único personagem e nem sempre há diferenciações. As aparições dos antagonistas são esporádicas e suas figuras representam o que é mau. Tal abordagem é claramente limitada, havendo um material mais vasto, em Propp, sobre a figura do herói, e, mesmo assim, como observamos na discussão sobre Frodo e Bilbo Bolseiro, a perspectiva morfológica da narrativa não nos traz substancialidade para analisar a constituição de um herói. Como seria fazê-lo para um vilão?

Na quarta função estabelecida por Propp o antagonista procura obter uma informação sobre o herói ou algum objeto de interesse que cause danos ao protagonista;

no quinto, o antagonista recebe as informações; na sexta função o malfeitor tenta enganar a vítima e, em seguida, causa um dano que deve ser remediado pelo herói. Note-se que o antagonista não recebe foco e suas ações são delimitadas. Após o dano causado pelo inimigo, na oitava função, o antagonista aparece novamente no décimo sexto momento para um combate direto e, naturalmente, o antagonista é vencido para, no fim, no vigésimo oitavo e trigésimo momentos, ser desmascarado e castigado. O malfeitor faz parte de uma esfera de ação específica e, como um funcionário, tem o dever de agir dentro de suas esferas de ações. As esferas “correspondem, grosso modo, aos personagens que realizam as funções” (PROPP, 1997, p.44) e o antagonista empreende três ações (ou funções) em um enredo: o dano, o combate contra o herói e a perseguição.

O tratamento dado por Propp à essa figura sombria é curto e superficial. Para Christopher Vogler, o vilão reflete as sombras e essa escuridão enreda o herói em diversos testes e obstáculos. Para Campbell, o vilão é complexado, não superou suas fixações, vive pelo prazer da carne e é incapaz de alcançar a elevação. Por fim, para Vladimir Propp, o malfeitor é um funcionário que tem hora marcada para pular de dentre as cortinas, realizar sua apresentação no palco e despedir-se após sua subjugação pelo herói. As três perspectivas são insuficientes para que se possa tecer a constituição de uma figura vilanesca.

2.3. O anti-herói.

Um dos personagens mais interessantes da obra *Pygmalion* (1913), de Bernard Shaw, é o pai da protagonista, Alfred Doolittle. A narrativa se passa em uma Londres do início do século vinte. Nessa época, a divisão social era claramente visível: os mais pobres viviam pelas ruas, habitavam em cortiços e realizavam pequenos trabalhos para sobrevivência, enquanto os que tem um maior poder aquisitivo viviam em clubes, mansões e atividades culturais como teatro, corridas de cavalo e afins. É num desses trabalhos que a protagonista Elisa Doolittle, a vendedora de flores, encontrou o professor Henry Higgins, um linguista abastado que, sozinho, vivia em uma mansão imerso em seus estudos acadêmicos. A problemática da história se inicia quando Elisa bate à porta de Higgins e lhe pede para que a ensine a língua culta, a fim de que ela tenha a oportunidade de melhorar de vida. Motivado por uma aposta com um amigo, o professor aceita o desafio e a personagem passa a viver na mansão para estudar e aprender a se comportar como a alta classe.

A ambientação do enredo traz o terreno fértil fundamental para a germinação de um personagem-tipo que ganhou grande popularidade nos romances espanhóis entre os séculos dezessete e vinte. A fome, o aumento no índice de violência, enfim, a crise da sociedade feudal evidenciada pelo enorme abismo social entre os mais abastados e os miseráveis deu origem aos personagens que correspondem ao arquétipo conhecido como *picaresco*. Em *Pygmalion*, Alfred Doolittle vai até a casa de Higgins para sugerir que lhe fosse dado uma certa quantia pela inconveniência de ter “perdido” a filha para o professor. A princípio, o acadêmico admira-se com a habilidade argumentativa de Doolittle, mas ressalta o quão imoral é o ato de pedir dinheiro em troca das responsabilidades parentais. Henry Higgins e Alfred Doolittle se apresentam como personagens opostos e a cisão é marcada pelo sistema de valores ideológicos estabelecido pelo coletivo. Como discutido ao longo desta dissertação, o herói começa a sua jornada apartado do mundo até receber o chamado à aventura, daí em diante o herói é um estranho que adentra um novo sistema, aprende e se adequa às novas regras e é pelas regras desse novo mundo que o personagem enfrenta os obstáculos, desenvolve-se, individualiza-se.

Doolittle não é herói e Henry Higgins apresenta-se nesse momento como seu duplo, o oposto complementar, e suas falas para Alfred caracterizam-no, evidenciam a cisão na formação valorativa entre os dois. Enquanto um, o professor, obedeceu às regras, trilhou sua jornada para a elevação – nesse caso, inclusive, no prestígio social –, Alfred Doolittle representa o anti-herói, o pícaro, também chamado *trickster*, que se utiliza de suas habilidades para a própria sobrevivência, muitas vezes detendo uma aura cômica e satírica. O herói representa um coletivo, os ideais de um povo, enquanto o anti-herói “atua em prol da satisfação dos interesses materiais, da fome e, em parte, da libido” (MELETÍNSKI, 2019, p.74). Nessa perspectiva, não há o caminho do meio, o Nirvana está fora do horizonte, o anti-herói picaresco ainda está entregue à Maya e não tem interesse em alcançar a divindade.

Não se trata apenas do personagem mais ligado à carne, malandro e esperto que tenta sobreviver, mas uma vez que há nele uma concentração cômica, o pícaro se manifesta como personagens de compleição simplória ou, também, nos bufões. A figura do bufão era comum no teatro elizabetano e nas cortes reais. Além de divertir o rei, o bufão gozava da liberdade de expressar opiniões polêmicas com palavras impróprias, correndo risco de perder a própria cabeça ou receber castigos diversos. Essa tendência do bufão está ilustrada no teatro de William Shakespeare, e uma das figuras mais famosas da

peça *Rei Lear*, por exemplo, é o bobo. Esse personagem não tem nome, isto é, ele não tem a sua individualidade reconhecida, não passou pelos rituais de iniciação.

Sobre os nomes, detenhamo-nos um momento para uma breve consideração. Na série *Breaking Bad*, por exemplo, o personagem Walter White, ao trespassar os limites que um herói não deve e utilizar seu conhecimento – o elixir – para continuar trilhando o caminho das sombras, adquire uma nova alcunha: Heisenberg. O mesmo ocorre com outro personagem que será objeto de análise nesta pesquisa: a força que antagoniza com Harry Potter tem um nome temido, Lord Voldemort, mas, no início, quando ainda trilhava o caminho do herói, seu nome era Tom Riddle. Tanto o vilão quanto o herói adquirem seus nomes em processos ritualísticos. Trata-se de uma marca, recompensa advinda de um sucesso ou de uma tragédia.

Sobre o caráter das alcunhas, Hans Staden, um explorador alemão da época colonial, descreveu algumas práticas das tribos indígenas e, dentre elas, está o da definição do nome. Trata-se do primeiro rito de um indivíduo. De acordo com Staden (1974), muitas tribos separavam o que eram os nomes de infância e os nomes da vida adulta. Em um primeiro momento, o nome poderia ser escolhido de acordo com os animais selvagens e, posteriormente, quando adulto, o nativo receberia um novo nome a cada inimigo morto por ele. Nesta sociedade, ter muitos nomes significava ter derrotado muitos inimigos e, cada inimigo, um ritual de amadurecimento e aumento de prestígio. Na obra de Shakespeare, o bobo não tem nome, o que também significa não ter um espaço *próprio* – como o herói ou o vilão. Essa parece ser uma das características do *anti-herói*, uma categoria intermediária entre herói e vilão que guarda, ao mesmo tempo, aspectos composicionais que lhe são próprios, aspectos heroicos e aspectos vilanescos. Justamente por não deter um nome próprio, essa figura se adapta de acordo com os seus próprios interesses, muda seus nomes conforme a própria conveniência, mas não é apegado a nenhum. Não há rituais de passagem, pois tal figura parece ser, ela mesma, a passagem.

O bufão, portanto, é nomeado pela dupla função que exerce: o que está em evidência não é seu caráter individual, mas, em primeiro lugar, seu papel no reino e, em segundo, seu papel na própria narrativa. O pícaro detém uma força caótica e propõe o que Mikhail Bakhtin chamará de “carnavalização” (2010), isto é, um jogo de inversão de valores. O bufão não se apega às delimitações de *sagrado* ou *profano*, mas troca-as, embaralha-as, eleva e explicita o que é considerado mau, rebaixa o que é bom, faz bem e mal perpassarem entre si sem nunca se findar ou encaixar-se totalmente em uma das extremidades. Esse tipo *transita* entre as classes, entre os planos, conforme a própria

conveniência, intuição e prazer, assim como também não respeita os limites que separam o mundo real e a ficção na qual faz parte. Usualmente, nas peças de teatro a figura do bobo se dirige diretamente à plateia, perfazendo a quebra da quarta parede. Trata-se de uma característica desse tipo de personagem, que traz uma aproximação entre o mundo encenado e a realidade, arte e vida, ator e sujeito, ficção e realidade.

Nessa quebra da parede – metáfora do caráter disruptivo e transgressor que caracteriza o anti-herói –, o bufão traz para dentro da ficção o olhar distanciado de quem vê tudo aquilo como uma peça, resultando em diálogos sarcásticos e irônicos. Esses diálogos, por sua vez, apontam as hipocrisia e mesquinharias de uma determinada situação ou personagem, ao mesmo tempo que alfinetam também o público que assiste, e a consequência natural é que a plateia se identifique mais com o enredo da obra. O bufão traz a mediação entre o malandro e o ingênuo, entre o olhar interno e o olhar exótico, mas sempre tendo como bússola a sua conduta pessoal, que é intuitiva e, portanto, transgressora.

Christopher Vogler faz uma separação entre o arquétipo do herói, a sombra e o anti-herói. Este último é descrito como uma variação do herói, personagem que está próximo do caminho trilhado pelo protagonista, mas que nega os preceitos sociais daquela sociedade em seu processo de individuação e assimilação das regras e vontades do coletivo. A separação que o autor faz entre pícaro e anti-herói visa estabelecer linhas gerais para escritores, isto é, o foco não é o estudo do personagem em si enquanto crítica e teoria literária, mas pensando num contexto utilitário para quem produz histórias; a diferença entre os dois tipos, em Christopher Vogler, está no efeito e alívio cômico concentrado no arquétipo do pícaro, enquanto o anti-herói se apresenta como uma variação do protagonista, uma tentativa frustrada de herói, personagem dotado de defeitos e falhas. O anti-herói, no entanto, é uma categoria que abarca o personagem *pícaro*, os dois não estão distintos. O pícaro, o *trickster*, o bufão, o indivíduo simplório e a figura que se apresenta como uma espécie de duplo do herói, são variações do anti-herói e não devem ser confundidas com o vilão ou com o personagem que está em sua jornada para se tornar herói.

Em outras palavras, o anti-herói é dotado – assim como o pícaro – de uma energia carnalizadora, não representando ou obedecendo aos preceitos do coletivo. Vive à margem, não segue a jornada que um herói deve seguir, enfrentando os mesmos obstáculos, pois, assim como o vilão, não está interessado nesse processo de procura do *próprio lugar*; o caráter multifacetado do anti-herói não obedece à luz, pois, em partes,

também detém em si um pouco das sombras. Esse tipo não realiza os rituais, não está como herói ou vilão, trabalha somente para o próprio Ego e, muitas vezes, é renegado pelo coletivo. Nas obras clássicas, o anti-herói, ou *trickster*, é “gêmeo do herói cultural, sendo-lhe oposto não como o princípio inconsciente se opõe ao consciente, mas antes como ingênuo, o tolo, o maldoso e o destrutivo se opõe ao sábio e ao criativo” (MELETÍNSKI, 2019 p.71).

A popularidade conferida à esta categoria de personagem se dá, como pontuamos, pela sua representação caótica e pelo fácil reconhecimento advindo do público. O primeiro conceito acerca do personagem que está em sua jornada de elevação é que o herói, antes de tudo, é um ser que se propõe a fazer o que ninguém poderia. O caráter de identificação do personagem com o público não é direto, pois o herói não representa as aspirações dos seres comuns e ordinários, visto que ele é *melhor*, ou seja, suas decisões, atos, valores, conferem-lhe um grau acima da média. O herói é um modelo, representa o *ideal*. O anti-herói, por outro lado, está fora desse trajeto de nobreza; suas ações são muitas vezes consideradas *vis*, mesquinhas, egocêntricas, enfim, humanas.

Em *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (BAKHTIN, 2010), Bakhtin analisa e discute a noção de carnavalização. Num contexto de opressão pela igreja católica, o carnaval nasce para desconstruir e inverter as regras de comportamento e crença que eram impostas ao povo europeu. As autoridades religiosas impunham à força uma tentativa de contenção de todo comportamento visto como inadequado, a energia despendida para a supressão do *Ego* era imensa e, em determinada altura, como consequência da fadiga mental, o carnaval nasce como uma subversão temporária da ordem, uma válvula de escape para o povo, momento em que o sagrado perde seu espaço e as danças, oferendas e práticas são voltadas para o *profano*. Uma das principais figuras presentes na festividade é o bobo, o *trickster*, ou o anti-herói. Eis o caráter de identificação desse arquétipo. Entre vilões e heróis, dentre figuras que buscam elevação e outras que buscam dominação, o anti-herói não visa se tornar um modelo a ser seguido ou uma figura absolutamente rechaçada por suas práticas malévolas e puramente sombrias. O anti-herói não está em busca do *ser* alguém. Ele já é, e representa o povo comum, com todas as suas questões existenciais trazidas pela vida prática e pela realidade empírica.

Nos estudos acerca da figura do anti-herói, vilão e herói, há uma certa confusão quanto aos limites conceituais que delineiam cada representação. Como pontuamos, o herói segue um processo de iniciação ritualística, obstáculos são colocados à sua frente para que os supere, desenvolva-se, individualize-se. Como abordaremos nos capítulos

seguintes, o vilão é um herói que não completou seu ciclo, pois não nega os rituais, conquistou suas alcunhas, seu próprio espaço, teve seus mentores e alcançou seu elixir, mas decidiu não continuar a jornada do herói. O anti-herói é o terceiro caminho, pode cair na paródia por não ter a resistência do herói, pode ser amargo por não possuir a determinação do vilão, mas não se resume a nenhum dos dois.

É evidente que o anti-herói e o herói são arquétipos flutuantes, conectam-se e podem ocasionalmente apresentar objetivos e características coincidentes, afinal “o arquétipo do herói está, desde o início, intimamente ligado ao do anti-herói, o qual muitas vezes une-se ao herói, numa única pessoa” (MELETÍNSKI, 2019, p.67). Um dos exemplos utilizado por Meletínski é o de Maui, um famoso personagem e herói da mitologia maori que utiliza sua astúcia para pregar peças em seus irmãos e parentes. Nas produções cinematográficas mais recentes das indústrias Disney, Maui é retratado no longa *Moana* (2016) como um semideus que, com seus poderes metamórficos, atua como um enganador e rouba o coração da bondosa deusa Tefiti, a fim de ele mesmo criar formas de vida. As intenções de Maui não são más e megalomaniacas, mas também não são aprováveis. Suas atitudes criam caos e modificam o *status quo*, tornando-o o responsável pela agitação e carnavalização desse universo ficcional. Usando o carisma e a astúcia como arma, o anti-herói é muitas vezes renegado pelo próprio grupo, rechaçado ou colocado de lado, por apresentar práticas que não condizem com a expectativa do coletivo e por suas aspirações estarem voltadas à saciedade das próprias vontades. Fica claro no decorrer dos diálogos que Maui é rejeitado, detestado pelo povo que tentou representar. O herói, ao entrar em um novo mundo, conquista aliados, mentores e o processo de amadurecimento o caracteriza como um modelo para o coletivo, a figura máxima de um certo grupo. Enquanto isso, o anti-herói/*trickster*/bobo,

à diferença do herói cultural, é bastante associal e por isso mesmo mais ‘pessoal’. É este o motivo pelo qual ele é apresentado negativamente, como figura marginal, muitas vezes até mesmo se opondo à própria tribo ou clã” (MELETÍNSKI, 2019, p.72)

O que Maui desejava estava além de suas atribuições semidivinas e, em busca de satisfazer a própria vontade, interferiu na natureza e cometeu um seríssimo crime que agora, de alguma forma, teria que resolver. No decorrer do enredo do longa, Maui acompanha Moana, a personagem principal. Ela parte rumo ao desconhecido, em direção à aventura, movida pela curiosidade e motivada por salvar seu povo. Maui é obrigado a

acompanhá-la. A natureza, personificada no mar – símbolo do inconsciente e do oculto – , obriga-o a ajudar Moana a cumprir sua jornada.

O semideus não está em uma jornada pelo próprio espaço. Ele atua enquanto mentor de Moana, mas também é o criador de muitos obstáculos e não se compadece da heroína. A maior parte das interações, por parte de Maui, são grosseiras e arrogantes. Após diversas tentativas de aprisionar, abandonar ou ferir a heroína, Maui resigna-se e a auxilia. Como já pontuado, as representações arquetípicas não são imutáveis, elas flutuam, variam, um mesmo personagem podendo apresentar, em momentos distintos, mais de uma face. Maui é um anti-herói em suas ações – trapaceiro, enganador e um herói falho –, ao mesmo tempo que busca redimir-se – enquanto um herói – de seus crimes. Trata-se de um caso em que o herói apresenta, em algum ponto, uma dualidade que, ao longo da obra, também é superada – ao final do longa, Maui demonstra que o lado da luz é maior que as sombras.

O anti-herói não é um modelo a ser seguido pelo povo e não cumpre o caminho que o coletivo espera, distanciando-se do mundo, das pessoas, adquirindo tons que variam entre luz e sombras, sagrado e profano, bem e mau. Trata-se de um arquétipo de personagem multifacetado, que transita pelas classes sociais, está entre os becos escuros e os salões luxuosos, ora é Don Juan, ora é Severo Snape, mas nunca Aquiles ou Siegfried, nunca Voldemort ou Macbeth.

2.4. O herói byroniano

Dentre personagens problemáticos, cabe ressaltar mais um tipo bastante popular que também é confundido com um vilão em potencial. No início do século dezenove, o poeta britânico Lord Byron trouxe à vida personagens enigmáticos e melancólicos, como Conrad e Manfred, que representavam a rebeldia e a cisão entre indivíduo e sociedade, o desapego aos valores burgueses, a rejeição à vontade do coletivo e a tentativa de fuga, o autoexílio ou o afastamento à força. Byron é um proeminente autor romântico inglês e suas obras influenciaram e ainda influenciam as concepções de mundo de gerações seguintes. Suas obras são recheadas de fantasia, subjetividade e melancolia, e duas de suas produções mais famosas são os poemas *Manfred* (1817) e *The Corsair* (1814), ambos epítomes do arquétipo hoje chamado de *herói byroniano*. Tanto o poema dramático *Manfred* quanto *The Corsair* são ambientados num contexto em que a Inglaterra do início do século dezenove passava por profundas transformações; o mundo estava ganhando

velocidade, as ruas cheiravam a fumaça, carvão e ferro, a divisão social se acentuava, os trabalhadores seguiam uma rotina extenuante de trabalho para sobreviver e nada importava mais que o lucro. O movimento romântico marcou a época atuando como questionador e válvula de escape para toda a revolta com o cenário socioeconômico inglês.

É neste cenário que a poesia de Lord Byron se revolta; o romantismo inglês tinha no mundo dos sonhos o seu terreno fértil, suas produções tiravam o foco da sociedade do lucro, do racionalismo, e tinha como suas características basilares o irracional e o sentimentalismo, o romântico desejava liberdade e o conseguiria, mesmo que fosse pelo caminho da destruição e rebeldia. O herói byroniano é filho de seu tempo, um protótipo do herói romântico, que conserva a sensibilidade, inteligência, a paixão desoladora e a tendência autodestrutiva, os conflitos emocionais e a sexualidade aguçada, dentre outras características próprias dos personagens do contexto romântico. É importante pontuar, no entanto, que o herói byroniano se aproxima mais do conceito do anti-herói; é egocêntrico, detém um profundo desprezo pelas regras e caminha entre os mundos, utilizando-se de disfarces, como um camaleão.

Comumente, o herói byroniano é confundido com o vilão pelas suas tendências sombrias e autodestrutivas, mas apesar do desapego pelo bem coletivo, desgosto pela virtude e grande arrogância, o herói de Byron se aproxima do arquétipo do anti-herói. Trata-se de um herói problemático que não tem interesse no caminho da elevação e da virtude, antes preferindo a solidão. Esse tipo detém algumas características já mencionadas neste capítulo, pois também pode coincidir com os objetivos de um herói-cultural, assim como também concentrar seus esforços para a concretização das próprias vontades, sem se preocupar com as consequências. A diferença deste arquétipo em relação aos outros anti-heróis é o seu caráter melancólico e explosivo. É na obra *The Corsair* (1814) que Lord Byron se aprofunda nas características problemáticas de um herói noturno. O protagonista do enredo, Conrad, é descrito por Byron como um sujeito misterioso e solitário. Trata-se de um personagem em constante exílio que, diferente do herói cultural, não expõe, no alto do pedestal, os rituais de iniciação que o constituíram, mas antes esconde toda a vida pregressa, seja por vergonha, medo ou amargura.

O personagem da obra supracitada é, também, um corsário que não possui lugar fixo no mundo. Sua vida é velejar pelo desconhecido e saciar suas próprias vontades, nem que para isso se faça valer da força bruta e do fio da espada. Quando o enredo se inicia, inclusive, Conrad está planejando um grande assalto à uma figura rica, Pasha Seyd, para

roubar suas posses. O ataque acontece: Conrad está disfarçado – adapta-se, mistura-se, assume uma nova alcunha – e, como um enganador, trespassa os obstáculos até Seyd. De frente ao seu alvo, com a espada na mão e pronto para cumprir seu objetivo egoísta e nefasto, Conrad escuta o som de um choro. Trata-se de Gulnare, uma das concubinas de Pasha. O protagonista muda seu foco e renuncia ao plano original para tentar libertar Gulnare. Apesar de desrespeitar as regras de convivência social, ser melancólico, bipolar e explosivo, o herói byroniano, como um anti-herói, transita entre a luz e as sombras, é capaz de amar e se apegar aos próprios valores, e seu código de conduta pessoal coincide em alguns momentos com o do herói-cultural.

Após renunciar ao plano original e ser preso, Gulnare, para devolver-lhe o favor, decide ajudá-lo a escapar e esquematiza um plano para que Conrad se disfarce e, disfarçado, assassine Pasha Seyd durante o sono. O protagonista se nega a executar o plano de Gulnare, mesmo que lhe custe a liberdade, e a mulher mesmo toma a frente e realiza o homicídio. A negativa ao esquema da mulher não se dá pelo código do não assassinato – o plano de Conrad original previa a morte de Pasha –, mas o de realizar o ato enquanto disfarçado, pois Conrad deseja uma luta justa. Em capítulo posterior nos debruçaremos melhor sobre Macbeth, mas convém pontuar que, enquanto vilão, o nobre escocês não se importa com os meios, contanto que o ato seja realizado. O esquema de Lady Macbeth – assim como o de Gulnare – é baseado na dissimulação: o casal embebeda alguns guardas e dispensa outros; Lady Macbeth está na retaguarda do parceiro enquanto este se aproxima, envolve às sombras, disfarçado, em um momento vulnerável daquele que se tornara um obstáculo à sua ascensão como rei e com o punhal nas mãos.

Há uma distância entre as duas figuras: Macbeth cumpriu sua jornada e, agora, de posse do elixir, não volta para casa, mas decide seguir adiante e conquistar um poder que não é natural. O anti-herói

Pode ser um cavaleiro heróico numa armadura enferrujada, um solitário que rejeitou a sociedade ou foi rejeitado por ela. Esses personagens podem acabar vencendo, e podem ter, o tempo todo, a solidariedade total da platéia, mas aos olhos da sociedade são foras-da-lei, como Robin Hood, piratas, ou bandidos heróis. Com frequência, trata-se de homens honrados que se retiraram da corrupção da sociedade e agora operam na sombra da lei. (VOGLER, 2006 p.58)

Conrad é um corsário, vive dos saques, mas renuncia a seus objetivos para salvar alguém, sente remorso, preocupa-se com o outro, e seus objetivos não são maiores que seus códigos de conduta. Até para o anti-herói, que transita entre luz e sombras, há um

limite que deve ser respeitado. O vilão, por outro lado, não conhece esse limite. Apesar de existirem pontos em comum, as teorias que circundam a figura do anti-herói não são suficientes para entender ou desenvolver um estudo acerca do vilão. Lord Voldemort não atende às características de um anti-herói, pois não apresenta uma constante dualidade entre luz e sombras e seus atos não obedecem à uma conduta moral que se alinham, mesmo superficialmente, com o herói. Como abordaremos no capítulo a seguir, o vilão é a figura que atende ao chamado, possui um nome, lugar, seguidores, é mestre e mentor, cumpre a jornada por conveniência e onde o anti-herói enxergou limites o antagonista vislumbrou possibilidade; a estagnação social nunca foi uma possibilidade, pois estar engessado socialmente é, também, estagnar na expansão de seu poder. Enquanto o anti-herói se exila, vê-se melhor fora do coletivo, o vilão anseia por fazer parte e vê grande valor nos rituais de iniciação e passagem.

O herói recebe suas alcunhas pelas etapas de elevação que cumpriu diante do coletivo. O anti-herói escolhe seus próprios nomes e caminho, mas não possui de fato nenhum por não ter cumprido o processo de individuação. O vilão não recebe e não escolhe, mas conquista seus nomes como os nativos antropofágicos: a cada corpo, um novo nome. A cada novo nome, um novo motivo para ser temido.

3. PROTOCOLOS FICCIONAIS DO VILÃO

Antes do advento da escrita como um dos principais sistemas de comunicação, toda a cultura era oralizada. Era muito natural que os integrantes de um grupo se reunissem em volta de uma fogueira, em torno do ancião ou de um contador de histórias, para ouvir sobre os mistérios do mundo. Em volta dessa fogueira os jovens da tribo poderiam aprender sobre regras e limites, sobre como ser útil e produtivo ou como demonstrar a devoção corretamente à uma determinada divindade. Nesse momento, o do compartilhamento de histórias, os velhos sábios – e aqui nos referimos à função arquetípica do velho sábio, o que representa a inteligência e ponderação (JUNG, 2012) – orientavam os membros da tribo em seu processo de autodesenvolvimento. Esse desabrochar do indivíduo no descobrimento de si e do caminho que ele trilhará para a busca de sua identidade e lugar no mundo é o que Campbell chama de *jornada do herói*.

O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. (CAMPBELL, 2007, p. 28)

O herói de mil faces não discute o desenvolvimento de um personagem enquanto função narrativa – como o faz Vladimir Propp em *Morfologia do Conto Maravilhoso* –, ou enquanto arquétipos literários, como aborda Christopher Vogler, mas a partir de histórias que se convencionaram mitos no desenvolvimento da própria consciência. A fim de balizar as reflexões acerca da psique e formação do herói, o autor recorre a Freud para explicar os fenômenos da consciência, a superação das neuroses e as fixações, de modo que Campbell lê o mito como a Psicanálise lê e analisa um ser humano. Vê-se na literatura e na mitologia a possibilidade de ler a ficção com elementos de realidade, pois há ali alguns protocolos de leitura que podem ser seguidos. O foco da obra de Campbell não é explicar a constituição do Dr. Jekyll, mas como a superação de Jekyll em relação a Hyde constitui-se no processo que todo herói deve vivenciar para se tornar herói.

Como supracitado, o presente trabalho busca, em tentativa, traçar os primeiros passos de um conceito – veja, não se trata de um arquétipo, mas de um conceito –, de uma figura, de uma sombra que chamamos comumente de *vilão*. O termo, inclusive, está sendo utilizado como um contraponto à figura conhecida como *herói*. Há muitos autores que

abordam a figura do herói, mas inversamente proporcional são as discussões acerca da composição de um caráter vilanesco, e a concepção de Vogler não traz solução para a construção de um vilão. Na realidade, torna-se improvável essa formação, pois é natural que, no decorrer da vida, sejamos obrigados a atravessar limiares, enfrentar o pai-ogro, renascer no ventre da baleia, e ser vilão, nessa perspectiva antropológica, é não se descobrir, resolver-se, encontrar-se, é não entrar nos círculos sociais, é não fazer parte das iniciações e, portanto, estar fadado a ser um pária social. Mas não é bem assim.

Uma vez que o conceito de arquétipo parte de um pressuposto analítico sobre a trajetória de um personagem e, também, a perspectiva formalista-morfológica não abarca o universo valorativo, o da cosmovisão, optamos por, nesse início, partir da ideia de *protocolo ficcional* (ECO, 1994). O que propomos neste capítulo, portanto, é o delineamento de um protocolo ficcional, o qual chamaremos de *Trajeto do Vilão*. A abordagem enquanto protocolo – não como arquétipo ou função – se mostrou produtiva analiticamente e traz uma certa liberdade para entender, aprofundar e analisar as possibilidades da figura do vilão a partir das relações intertextuais e interdiscursivas articuladas às teorias levantadas e o contexto interno das obras.

O vilão é órfão de uma leitura que o contextualize em seu próprio mundo, que é a ficção. Diante disso, resolvemos seguir seus passos e refletir sobre as possibilidades de suas ações. No processo de individuação do herói, as etapas são separadas por linhas tênues, véus que obscurecem o caminho a frente e representam um momento em sua jornada que só saberá aquele que ousar trespassar e cumprir o rito. Nosso pressuposto protocolar é o de que o vilão não se afasta da possibilidade dos rituais, pelo contrário, essa força que colide com a do herói obedeceu e superou os mesmos ritos, mas foi além e são três pontos, três protocolos, que distinguem seu trajeto em relação ao do herói: a *curiosidade*, a *ambição* e o *poder*.

3.1. Lá e não de Volta Outra Vez: o convite à *curiosidade*

Os heróis foram feitos para vencer. Essa é a conclusão a que chega Propp depois de analisar os cem contos que recolhera em seu estudo morfológico. Afinal, as últimas funções encontradas em sua obra são a superação, o desmascaramento e o castigo do vilão. Há pouco material para trabalhar com essa figura específica, pois o vilão, para Propp, é somente mais uma construção ficcional que ocorre *em função* do herói. Parte-se

do ponto de que ele será derrotado sempre e é o que acontece na maior parte da literatura e da ficção. Ele sempre é submetido ao herói.

Campbell concorda, em sua abordagem distinta da de Propp, que a jornada do herói é inevitável em um nível macro, pois se trata do ciclo natural da vida, as fases da infância, maturidade e velhice. Todos são obrigados a lidar com as fixações e passar pelos rituais de passagem e, dessa forma, o antropólogo constrói seu conceito de monomito. Nele, Simba deve retornar da morte, encontrar a si no ventre da baleia, na floresta dos prazeres, fugir de Ogígia para que, assim, possa superar o vilão, vencer as mil armas atiradas por Mara, destronar o regicida Scar. O fogo deve consumir a pedra do reino, destruir pelas chamas o que foi construído pelo antagonista; Scar deve cair nesse mesmo fogo e, em seguida, a natureza aplacará a própria fúria, a chuva apagará o fogo e haverá o reconhecimento: o filho pródigo está de volta. Vilão vencido. Odisseu, Gautama ou Simba, o herói retorna com seu prêmio e, como senhor de dois mundos, o rugido ecoa sobre as pedras do reino.

Apesar de o enfoque principal ser o herói, a gangorra narrativa é equilibrada pelo vilão, Poderíamos assistir por horas o caos promovido por Santino Corleone entre as ruas da antiga New York, mas Harry Potter não teria seu holofote se não o houvesse recebido das mãos de Lord Voldemort. A presença de um bom antagonista torna o enredo mais atraente. Um exemplo disso é a ascensão nos últimos tempos de uma figura vilanesca ficcional controversa: Thanos. Em 2012 um dos vilões mais famosos da última década chegou ao cinema. A data corresponde ao lançamento do filme *Vingadores*, o primeiro de muitos longas idealizados pela produtora e estúdio Marvel. Nesta obra cinematográfica, os mais poderosos heróis foram convocados para enfrentar ameaças globais e interdimensionais. No decorrer da franquia recebíamos pistas sobre quem era o titereiro dos antagonistas que surgiam entre um filme e outro, mas seis anos depois, em 2018, é lançado o filme *Guerra Infinita*, que mostrou à nova geração de telespectadores as complexidades que permeiam uma figura vilanesca. Thanos tem um propósito, faz sacrifícios, derrama lágrima no túmulo da pessoa amada, mas esclarece que ninguém poderia atravessar seu caminho e tampouco poderia acompanhá-lo. Amado ou odiado, Thanos demonstrou que os vilões têm sua própria jornada, propósitos e razões. E ele não foi o único.

Alguns anos antes do primeiro filme dos Vingadores pela Marvel Studios, em 2008, o primeiro episódio da série televisiva produzida por Vince Gilligan, *Breaking Bad*, ia ao ar na AMC. Não demorou muito para ser considerado um dos melhores enredos de

todos os tempos, entrando para o *Guinness* como uma das séries mais bem avaliadas pela crítica. O enredo traz Walter White, um químico renomado, detentor de títulos acadêmicos e pesquisas incríveis, que é colocado de canto e passa a dar aulas no ensino médio enquanto complementa sua renda trabalhando como um faz-tudo em um lava-jato. Quando a história começa, Walter White já possui uma certa idade, e ao longo dos capítulos aprendemos cada vez mais sobre sua vida e percebemos que ele já havia trilhado um caminho tortuoso e difícil para a concretização de seus planos, apesar de as coisas não terem saído como planejado. No decorrer dos episódios da primeira temporada, aprendemos mais sobre o personagem de acordo com a relação do protagonista com as figuras que circundam os diferentes espaços de sua vida.

No plano conjugal, White é fiel e dedicado à esposa; enquanto pai, apoia e cuida do filho que tem uma deficiência comprometedora e, enquanto professor, dedica-se à risca ao ensino de seus alunos, mas em nenhum desses campos da vida White se sente realizado e valorizado. Em outras palavras, White já havia recebido o chamado à aventura, atravessara os limiares, graduara-se, casara-se e adquirira o conhecimento necessário para mudar o mundo – em um dos episódios é revelado que o protagonista teve um amigo que fundou uma empresa com base em descobertas do próprio Walter White, e enquanto um enriqueceu, o outro viveu às minguas. Apesar do conhecimento especial, do elixir que foi conquistado, dos testes superados, dos aliados trazidos ao lado e inimigos derrotados, de todas as possibilidades e portas que se abriam para Walter White, o herói ainda não havia completado seu ciclo.

Não começamos a acompanhar o personagem em seu início de carreira, não enxergamos os rituais de passagem para a vida adulta, não o seguimos no ventre da baleia e tampouco o vimos tornar-se herói, pois quando a série televisiva começa, Walter White já trilhara o caminho, tornara-se parte de um todo, já simboliza um grupo. Resta a série nos apresentar os valores e concepções ideológicas que o constituem, a fim de que entendamos a tribo que ele representa. Todas as interações iniciais, em diferentes perspectivas, auxiliam o telespectador na assimilação dos valores sociais cultivados por Walter White, valores estes concretizados na “escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor” (CÂNDIDO, 2009, p.7).

O ponto crucial da caracterização do personagem acontece em um dos episódios logo no início da série televisiva: durante o aniversário de seu filho, o concunhado de White, Hank Schrader, um policial, fala sobre prisões realizadas, apreensão de drogas e

armas. Walter não aprova a natureza da conversa e, em certa altura, sente-se desconfortável ao ser coagido pelo filho e convidados da festa a segurar uma pistola. O trecho é icônico, pois levanta os muros finais que delimitam os traços de caráter do personagem. Walter White é o típico sujeito mediano, pedante, conservador, que busca se enquadrar nos parâmetros ordinários, um personagem, a princípio e aparentemente, plano: apresenta uma aversão ao que foge às regras, busca ser o melhor espécime de sua colônia, mantém-se escravo, à força, da cartilha de “bom cidadão americano”.

Ele nos é introduzido como um herói que representa o coletivo, vive como o coletivo e não se destaca como gostaria do coletivo (apesar de ter completado seu ciclo de herói), e isso o incomoda. Eis o ponto crucial. Na festa de seu filho a arma em suas mãos lhe parece pesada, parece-lhe errado, mas há uma satisfação obscura irresistível, uma sensação de poder. Walter White segura a arma como Ronny Weasley, após a derrota do Lorde das Trevas, fala sobre a varinha das varinhas: “havia um levíssimo vestígio de desejo em sua voz ao olhar para a Varinha das Varinhas” (ROWLING, 2015, p.544). Harry e Walter White, aqui está a bifurcação das jornadas: ambos os protagonistas são astutos, curiosos, ambiciosos e após o descomunal esforço de equilibrarem-se com suas respectivas sombras, Harry Potter se tornou o herói, pegou o elixir e retornou para casa; já Walter White não olhou para trás, pois desejava o poder.

É a partir desse momento que as coisas se complicam. Como um herói, um personagem-modelo, o protagonista da jornada do herói, torna-se vilão? Há aqui um problema claramente conceitual, e esse é o primeiro ponto de nossa proposição. Em *O herói de Mil Faces* o vilão é o sujeito que não se individualizou, não se tornou sujeito, despersonalizou-se, o indivíduo de personalidade comprometida que não supera os desafios da existência. Para nós, no entanto, o vilão não é assim. O processo de conhecimento de si é o que move o herói, enquanto a individualidade e a *curiosidade* desmedidas é o que movem o vilão. Essa curiosidade, até certo ponto, é uma característica em comum entre os dois arquétipos.

A curiosidade pode ser encontrada em toda a jornada do herói, pois no início é obrigatória e ao final é decisiva. Uma figura bastante popular da literatura fantástica é Bilbo Bolseiro. Protagonista de *O Hobbit* (*The Hobbit*, 1937), primeira narrativa longa de Tolkien, Bilbo “era um hobbit muito bem de vida” (TOLKIEN, 2014, p.3)¹, nos diz o narrador. Bilbo não está em uma condição ameaçadora ou incômoda. Sua vida é boa,

¹ No original: “This hobbit was a very well-to-do hobbit” (TOLKIEN, 2014, p.3)

detém muitas posses e é respeitado em seu meio social. Nesses momentos iniciais da história, o personagem está em um ponto de normalidade, mesmo de monotonia: a casa em que ele mora é herdada do pai, isto é, o lugar em que o hobbit fincou suas raízes e vive sua vida advém de uma herança, uma conquista que não é sua, mas de seus antepassados. E o narrador não adentra a personalidade de Bilbo, antes mantendo-se em comentários superficiais que se concentram no grupo, na comunidade em que o hobbit vive. O protagonista não está acima da média, não há um destaque, pois tanto a casa quanto a personalidade foram herdadas pela família e lapidadas por seus pares. Descrever o *genérico* aqui é descrever também Bilbo Bolseiro.

Um ponto relevante e que destoa do *ethos* construído pelo narrador acerca da comunidade dos hobbits é o que é dito sobre um dos lados da família de Bilbo:

Contava-se com frequência (entre outras famílias) que, há muito tempo, um dos antepassados dos Tûks teria tomado uma esposa fada. Isso, naturalmente, era absurdo, mas havia certamente algo neles que não era inteiramente hobbit, e de tempos em tempos membros do clã Tûk partiam em busca de aventuras. (TOLKIEN, 2014, p.5)²

Em seguida, há um outro trecho que diz:

Por mais que Bilbo, seu único filho, se parecesse e agisse como uma cópia idêntica de seu sólido e confortável pai, era provável que tivesse herdado um pouco da peculiaridade da linhagem dos Tûks, que só esperava pela oportunidade certa para aflorar. Essa oportunidade só veio quando Bilbo Baggins já estava na meia idade, por volta dos cinquenta anos, vivendo no belo buraco-hobbit construído por seu pai, que acabei de descrever a você. Parecia que ele tinha finalmente se estabelecido de forma permanente, a ponto de ficar imóvel. (TOLKIEN, 2014, p.5)³

A questão essencial não reside na discussão sobre como a narrativa de *O Hobbit* acompanha o percurso definido por Joseph Campbell, mas em como há elementos, pistas, que evidenciam uma desarmonia entre luz e sombras. Bilbo Bolseiro está estagnado, o termo utilizado para se referir a ele é “imóvel” (TOLKIEN, 2014, p.5), sendo esse o ponto

²No original: It was often said (in other families) that long time ago one of the Took ancestors must have taken a fairy wife. That was, of course, absurd, but certainly there was still something not entirely hobbitlike about them, and once in a while members of the Took-clan would go and have adventures. (TOLKIEN, 2014, p.4)

³No original: “Still it is probable that Bilbo, her Only son, although he looked and behaved exactly like a second edition of his solid and comfortable father, got something a bit queer in his make-up from the Took side, something that Only waited for a chance to come out. The chance never arrived, until Bilbo Baggins was grown up, being about Fifty Years old or so, and living in the beautiful hobbit-hole built by his Father, which I have just described for you, until he had in fact apparently settled down immovably” (TOLKIEN, 2015, p.5)

de partida para o abalo, para a chegada do arauto e o convite, o chamado à aventura. O narrador torna claro que essa espécie não é afeita à batalha, ao desconhecido, às peripécias, mas, ao mesmo tempo, é revelado que há um lado de Bilbo, também herdado da família, que poderia florescer, isto é, há um aspecto que para aquele coletivo é suprimido – o gosto pela aventura – e considerado como manifestação do proibido, da sombra que *já habita* o herói. Essa é a primeira pista que o leva a cumprir o primeiro ritual no processo de individuação. Por enquanto, Bilbo Bolseiro é a materialização do comum, composto de heranças – tanto materiais quanto de personalidade – e se encontra aparentemente satisfeito com aquilo que o coletivo lhe oferece.

O aparecimento de Gandalf, no parágrafo seguinte, é a chegada do arauto. É importante ressaltar o quão diferente e preocupante a figura do mago parece ao hobbit, pois o arauto que “anuncia a aventura, por conseguinte, costuma ser sombrio, repugnante ou aterrorizador, considerado maléfico pelo mundo” (CAMPBELL, 2007, p.62). O hobbit o convida para contemplar o dia – manter-se na zona de conforto, não ultrapassar as linhas – e Gandalf lhe responde que está “Estou procurando alguém para dividir uma aventura que estou planejando, e é muito difícil encontrar alguém” (TOLKIEN, 2014, p.6)⁴.

Em um primeiro momento, o hobbit nega o convite abruptamente, mas ao saber o nome do homem à sua frente esquece por um momento o desconforto e desaba em descrever, com entusiasmo, todas as histórias que ouvira sobre ele. Apesar da negação ao chamado, há uma curiosidade pelo desconhecido, há um embate entre o ego e o superego, o que é próprio do eu e o que é próprio do coletivo, entre a herança de seu pai e a herança de sua mãe. Ao lembrar as aventuras protagonizadas pelo mago, Bilbo diz: “Minha nossa! A vida costumava ser bem interes... digo, você costumava causar muitos problemas nas redondezas há tempos atrás.” (TOLKIEN, 2014, p.7)⁵, e esse é o primeiro *ato falho* de Bilbo. O segundo, que demonstra o fascínio para com Gandalf – uma figura alta, em longas vestes e barba cinzenta – ocorre quando, ao negar o chamado novamente, convida-o para um chá no dia seguinte. Há um convite. O herói, aqui, apesar de se negar a ir ao encontro do desconhecido – se não propositalmente, pelo estímulo do inconsciente –, convida o desconhecido, o representante das sombras, para sentar-se à sua mesa.

⁴ No original: “I am looking for someone to share in na adventure that I am arranging, and it’s very difficult to find anyone” (TOLKIEN, 2014, p.6)

⁵ No original: “Bless me, life used to be quite inter – I mean, you used to upset thing badly in these parts once upon a time.” (TOLKIEN, 2014, p.7)

Não esqueçamos que o conceito de sombra para Jung não está, em um primeiro momento, relacionado ao que é mal, mas ao que antagoniza os valores estabelecidos pelo coletivo. As aventuras são quase proibidas, absolutamente infames para os hobbits. As sombras, nesse caso, manifestam-se na força, personagens e elementos que movem o herói na direção contrária. Aqui Gandalf não é somente o mentor, mas o arauto, e está decidido a encaminhar o herói rumo àquilo que a cultura e sociedade dos hobbits entende como trevas.

Há uma recepção aos anões e ao mago motivada tanto pelo fascínio quanto pela curiosidade. Durante essa recepção, as histórias e músicas cantadas pelos anões fazem com que o protagonista experimente um sentimento intenso de estar *no* desconhecido, levando-o a se questionar sobre se o que o coletivo tem a lhe oferecer é o suficiente. Como pontuamos, há um embate interno: a elevação aos céus, o equilíbrio entre luz e sombras e o elixir são os resultados de uma jornada, mas não os motivos que levam Bilbo a sair em uma aventura. O herói que se coloca a andar não está procurando o pote de ouro no final do arco-íris, ou a santidade e o Olimpo, mas expandir seus horizontes, saciar sua *curiosidade* e, nesse processo, conseqüentemente, há um embate entre ele e a força antagonica. O caráter obscuro de Bilbo é ressaltado durante uma das falas de Gandalf aos anões:

Se eu digo que ele é um ladrão, ele é um ladrão, ou se tornará um quando chegar a hora. Há muito mais nele do que você imagina, e muito mais do que ele próprio tem consciência. (TOLKIEN, 2014, p.19)⁶

Aqui está nosso ponto fundamental, o elemento que une duas etapas incompletas. A jornada do herói é formada por dezenove etapas na obra de Campbell e, na perspectiva de Vogler, por doze etapas. Mas tanto em uma concepção quanto em outra há um problema. Quando a narrativa se inicia, o protagonista está resignado em seu mundo comum. Em seguida, há o aparecimento do arauto, “figura que aparece subitamente como guia, marcando um novo período, um novo estágio, da biografia” (CAMPBELL, 2007, p.64), que lhe abre os olhos para um novo mundo, revelando-lhe um novo propósito e colocando em xeque seus desejos. A recusa ao chamado é uma negação em abandonar os prazeres da própria carne e a satisfação pessoal; indicia a presença da individualidade, da renovação do próprio “eu”, receio de ter que enfrentar sozinho o ventre da baleia.

⁶ No original: “If I say he is a Burglar, a Burglar he is, or will be when the time comes. There is a lot more in him than you guess, and a deal more than he has any idea of himself.” (TOLKIEN, 2014, p.19)

O sujeito que está apegado aos aspectos materiais e interesses individuais nega-se a aceitar o chamado à aventura. Por outro lado, se a recusa é uma regra, o medo também o é. O herói não quer se envolver e, de repente, ele já está envolvido. A primeira etapa da jornada é o “Mundo Cotidiano”, a segunda é o “Chamado à Aventura”, a terceira é a “Recusa ao Chamado” e, em seguida, ocorre a “Ajuda Sobrenatural” ou, no caso de Vogler, a etapa chamada de “Encontro com o Mentor”. Há uma lacuna entre os passos três e quatro. O herói recusou o chamado, mas o que o fez voltar atrás? Na etapa três, o herói está em reclusão, mas na etapa quatro ele está no desconhecido, e é nesse momento que se encontra com o mentor. O que acontece nesse meio do caminho?

Esse espaço vazio abre margem para o primeiro elemento do Trajeto do Vilão, a *curiosidade*, um elemento que demonstra a pré-disposição do personagem. Todo herói é um vilão em potencial, pois o chamado da aventura é, também, o chamado da sombra. O destino convoca o herói, transmite-lhe o centro da gravidade para uma região desconhecida, que é a linguagem da sombra – no caso de hobbit, o chamado para um empreendimento histórico. A função da sombra é lançar o herói *no* desconhecido.

Até o fim dos seus dias, Bilbo jamais conseguiu se lembrar de como foi parar do lado de fora, sem chapéu, bastão de caminhada, dinheiro, ou qualquer outra coisa que costumava levar consigo quando saía; abandonando o segundo desjejum pela metade e a louça por lavar, jogando as chaves para Gandalf e correndo o mais rápido que seus pés peludos conseguiam pela estrada abaixo, passando pelo grande Moinho, cruzando O Água, sem diminuir o ritmo por mais de uma milha. (TOLKIEN, 2014, p.28-29)⁷

É num piscar de olhos que Bilbo Bolseiro, que havia optado, diante da convocação sombria, por permanecer em sua rotina de satisfação pessoal, vê-se correndo em direção às trevas, por sua própria escolha e vontade, motivado por um sentimento sombrio, desconhecido, que ecoa mais alto e mais forte que o coletivo que o ensinou a *não* ultrapassar os limites.

3.2. As asas de cera *ainda são somente* de cera: a desmedida e a ambição

⁷ No original: “To the end of his days Bilbo could never remember how he found himself outside, without a hat, a walking-stick or any Money, or anything that he usually took When he went out, leaving his second breakfast Half-finished and quite unwashed-up, pushing his Keys into Gandalf’s hands, and running as fast his furry feet could carry him down the lane, past the great Mill, across The Water, and then on for a mile or more.” (TOLKIEN, 2014, p.28-29)

É claro que a curiosidade em si não é o único elemento que implica na queda de um anjo. Mesmo as curiosidades diferem entre heróis e vilões, e a diferença está no que os antigos gregos chamam de *hybris*. O termo tem como referência a deusa *Hybris* e se refere ao excesso, a tudo que passa da medida, ultrapassa o aceitável, desafiando o que é natural e alcançando um patamar proibido. A forma de honrar a essa deusa se distingue das demais. O deus *Apollo*, por exemplo, era cultuado em diversos locais, incluindo o famoso oráculo de *Delfos*, que era considerado um dos centros religiosos mais importantes. Em *Delfos*, os rituais em honra a *Apollo* eram realizados por sacerdotes e sacerdotisas que interpretavam as profecias divinas do deus. Havia festivais específicos de adoração, como no caso do Festival das *Carneias*, que acontecia na ilha de *Delos*. Nesse festival, por exemplo, que durava nove dias, eram realizados sacrifícios de animais para o deus. Não era qualquer um que poderia realizar as cerimônias, pois havia regras, rituais a serem executados. Os deuses maiores exigiam a liturgia, cada um à sua maneira. Não *Hybris*.

Filha da deusa da noite, *Nix*, e da personificação das trevas, *Érebo*, *hybris* pode ser interpretada como uma força que surge das partes mais obscuras e ocultas da psique humana, das emoções e impulsos reprimidos. Ela é a voz que habita o inconsciente, a musa que inspira, primeiro, os aventureiros que desejam desbravar o desconhecido e, mais tarde, favorece os personagens que decidem forjar o próprio caminho, abri-lo, cavá-lo com suas unhas. Pode-se dizer que *Bilbo Bolseiro* ouve a voz suave de *Hybris* a cantar-lhe aos ouvidos e parte da sua toca rumo às trevas, a fim de saciar sua fome pelo que é proibido. Este é o segundo passo: o desejo. A liturgia de *hybris* não é o sacrifício de animais, o consumo de líquidos específicos ou o cântico, mas a ambição, o desejo, o excesso.

A *hybris* é, literalmente, a desmedida. Na mitologia grega, por exemplo, os deuses têm seus panteões, áreas de atuação e estipulam regras que, sob pacto com *Zeus*, devem ser seguidas por todos os seres. O descumprimento ou o desafio à entidade divina, acarretava consequências devastadoras, como foi o caso da heroína *Aracne*, uma jovem que habitava um pequeno vilarejo e era admirada por suas habilidades de fiar e bordar. Não há uma contextualização sobre o seu passado, mas a narrativa mítica supõe que seu talento era congênito.

Suas habilidades com as mãos na tecitura eram tão potentes quanto o canto de *Orfeu*, todos se juntavam em volta de *Aracne* para vê-la trabalhando, as ninfas se deslocavam da floresta para admirá-la, sua fama cresceu a tal ponto que, um dia,

comparou-se, em sua arte, à própria deusa Atena. É importante pontuar que na mitologia grega, os seres humanos não detinham grandes dons ou vastas habilidades, pelo contrário, eram considerados inferiores, de modo que a auto comparação de Aracne soou como desafio à poderosa Atena que, furiosa, desceu do Olimpo e se encontrou com a jovem. Esse foi o erro de Aracne: ela se desmediu. As habilidades que havia desenvolvido ao longo de sua jornada, tornaram-na, em algum momento, cheia de si, arrogante, no que resultou em sua derrocada. Aracne foi transformada em uma grande aranha e condenada, na imortalidade, a tecer para sempre. Independentemente das consequências de seu ato, se vai ganhar ou perder a disputa, eis, impresso no mito de Aracne para todo o sempre, o princípio da ambição vilanesca.

Outro personagem icônico que se entregou ao excesso foi o filho de Dédalo, Ícaro. O jovem estava decidido a fugir do labirinto que construiu com seu pai para aprisionar o Minotauro, e durante um longo tempo os dois arquitetaram planos de fuga. Em certo momento, decidiram construir asas feitas de cera de abelha e penas de pássaro. Asas prontas, os dois voaram para longe do labirinto, e temos aqui o herói, em todo o seu esplendor solar e aéreo, libertando-se e ultrapassando um novo limiar. Todavia Ícaro havia recebido uma única orientação: não se aproximar do sol. Suas asas não foram feitas para subir para além de um certo limite, e o jovem deveria seguir pelo caminho combinado. Trajeto planejado, seu eu-outro, a voz externa, o coletivo, revelou-lhe o último passo para a conclusão de sua jornada de volta para a casa. No entanto, acometido pela hybris, no desejo de subir para além do autorizado, o que configura também certo traço de arrogância, Ícaro se aproximou demais do sol. A cera de abelha que sustinha suas asas derrete, ele cai e afoga-se no mar Egeu.

Essa é a face da deusa Hybris, aquela que favorece as figuras que são cheias de si, que têm pré-disposição a seguir o caminho das sombras. Enquanto o destino e o coletivo empurram o herói para o caminho que ele deve seguir, o caminho da deusa da desmedida é absolutamente voluntário (MACDOWELL, 1976). Não sendo uma divindade que impõe práticas, regras para adoração ou culto, Hybris incita seus “protegidos” a cumprirem a própria vontade sem se preocuparem com as consequências para outrem. Favorecido pela deusa da desmedida, em vontade própria, o vilão é o que decide seguir por outro caminho, pegar um atalho, quebrar o trajeto estipulado pelo coletivo, destino ou deuses, a fim de obter aquilo que lhe era proibido, seu objeto de desejo desmedido. Na obra de Hesíodo intitulada “O trabalho e os dias”, por exemplo, o autor dá um conselho a Perses: “Ó Perses, ouve a Justiça e não aumentes a desmedida. A desmedida é um mal

para um mortal pobre, e nem o nobre pode carregá-la com facilidade, mas é abatido por seu peso ao deparar-se com Desvaria” (p.85, 2012).

Na perspectiva de Hesíodo, há um contrassenso entre a Justiça e a desmedida. Para o personagem, a justiça é um equilíbrio entre as próprias aspirações e a reciprocidade com seus semelhantes. Esse valor fundamental é o fino limítrofe que separa a humanidade do que é animalesco, pois só é possível alcançar a justiça quando o sujeito segue as normas estabelecidas pelo coletivo. Trata-se de um conceito, inclusive, que não rege apenas o mundo humano, mas equilibra o universo, está ligado ao sobrenatural, à retribuição divina. O indivíduo que pratica a justiça, recebe aquilo que é merecido.

A desmedida, portanto, é a força que contrapõe, desequilibra, desconstrói uma suposta ordem, é pôr-se contra as leis divinas e sociais, é um peso que esmaga os nobres e os plebeus, é desejar o que não está autorizado, querer o que não é supostamente merecido e, conseqüentemente, também é estar à mercê da punição divina. O excesso é uma fome animalesca, o ambicioso está no polo oposto ao da civilidade e justiça, preocupa-se primeiramente com a sua própria satisfação. Há, no entanto, um valor moral estabelecido socialmente tanto na justiça quanto no merecimento, a decisão sobre o que é justo obedece a vontade do coletivo, a régua alheia.

Essa limitação é inadmissível ao vilão, torna-se problemático para o personagem estar submetido, amarrado, às teias sociais, pois não há ninguém que possa bloquear seu caminho ou comandar acima dele; homens, mulheres, deuses, a natureza ou o próprio destino. O vilão trilha sua jornada para se tornar soberano. Se é o coletivo que delimita, permite ou proíbe, ao exercer poder sobre o outro, o vilão se torna mais dono de si. Superar o outro é também liberar as amarras que prendem a si.

Podemos definir o segundo protocolo, portanto, como ambição desmedida. No subcapítulo acerca da curiosidade, foi pontuado que é possível identificar a primeira influência da sombra entre as etapas três e quatro do esquema desenvolvido por Joseph Campbell. O herói recusa o chamado à aventura, mas na etapa seguinte o personagem recebe o auxílio sobrenatural, há uma lacuna entre as etapas. O que motivou o herói a mergulhar no desconhecido? A força motriz dessa transição é a curiosidade, centelha não de luz, mas de sombra. A curiosidade leva à ambição, isso é, ao desejo de possessão: do objeto mágico, do outro, das riquezas, do conhecimento oculto. A cada nova etapa superada pelo eleito, o verdadeiro herói, mais poder é acumulado, novas ferramentas são entregues, aliados se aproximam para auxiliar o protagonista na superação dos desafios e domínio de novas habilidades, os horizontes do personagem que está em seu processo de

subjetivação se expandem, mas não há desvio do caminho principal, o trajeto guiado pelo coletivo. O vilão em formação, no entanto, ao decorrer da gradual expansão de conhecimento e poder, vislumbra outros caminhos possíveis, possibilidades para o uso de suas novas habilidades, atalhos para a conquista da plenitude de seu poder.

É importante ressaltar que o herói, personagem que reflete os ideais coletivos, também detém ambição e a exerce ao decorrer da narrativa. Muitas vezes o primeiro desenrolar da trama ocorre por uma decisão tomada pelo próprio personagem, afinal, “O herói pode agir por vontade própria na realização da aventura” (CAMPBELL, 2007, p.66). No entanto, trata-se de uma ambição controlada, regrada, vigiada pelo olhar externo que julga e limita ou, então, pela própria consciência contaminada com a voz do outro, consciência que não é só sua, mas também ecoa as aspirações e pensamentos do coletivo. A grande questão acerca da ambição é que há, no início, uma ambiguidade. Os caminhos e os atos entre o herói e o vilão em formação são, até certo momento, os mesmos e os dois atendem, no início, à mesma voz, ao chamado das sombras. A cisão entre os dois tipos se torna mais evidente ao decorrer das etapas, pois o herói equilibra as sombras em relação à vontade do coletivo, enquanto seu rival, a figura vilanesca, ao caminhar do trajeto, curva-se cada vez mais para admirar o abismo, ouvir a escuridão.

A intensificação da ambição pode ser identificada entre as etapas três e nove, é nesse interim que o personagem se desenvolve e aprende sobre o mundo ao seu redor, absorve as novidades e se torna cada vez mais ávido por desvendar os segredos que estruturam o novo mundo. A cada nova etapa há uma amplificação do desejo pelo poder. A figura do arauto, por exemplo, é a responsável por adentrá-lo às sombras, mas é logo após, no auxílio sobrenatural, que o mentor, o experiente, poderoso, surge. Eis aí uma das primeiras figuras que estimula as ambições do vilão. O aparecimento do mentor produz a faísca do apetite pelo poder.

Nosso objetivo não é analisar a jornada do herói, tampouco observá-la como um reflexo, espelho, para a jornada do vilão. Há alguns pontos que coincidem e lançaremos mão, conforme necessário, de alguns conceitos que forem produtivos para a reflexão acerca dos protocolos da jornada vilanesca.

Ao recusar o chamado e, depois, ser seduzido pelo desconhecido, o herói se depara com a representação de uma parte importante do poder presente naquele universo. O mentor possui habilidades que o protagonista desconhece e uma vasta experiência nesse novo mundo, o guia demonstra seu poder e se apresenta como o primeiro passo para a elevação espiritual. Trata-se de um indivíduo poderoso que domina o desconhecido e que

ajudará, orientará, o herói a superar suas limitações e expandir suas capacidades para enfrentar o que virá pela frente, para ser detentor de um conhecimento especial. O personagem possui um respeito e admiração pelo seu mentor, a figura que o acolhe, protege-o e ensina sobre as regras do mundo, mas há também uma expectativa coletiva de o herói desenvolver-se, assim como há o anseio do próprio protagonista em igualar-se, em algum momento, ao seu mestre. A intenção do herói, ao vislumbrar seu mentor, portanto, é a de adquirir poder para cumprir seu objetivo; já o vilão enxerga na figura poderosa que o auxilia mais uma etapa a ser superada, um ser que detém a potência que o vilão deseja para si, não para o coletivo. O mentor será um guia que o preparará para seguir o caminho da individualidade.

A chegada do mentor, a iniciação e a entrega do conhecimento proibido, são tropos populares. Sobre a entrega do conhecimento ou objeto mágico no início, é importante ressaltar que não há uma transferência imediata de um poder decisivo para as mãos do herói pelo mentor, o que o herói recebe, em primeiro lugar, é a orientação, o estímulo primário da busca, um fragmento do conhecimento proibido, peça chave para a obtenção da força que derrotará o mau que impera.

Frodo Bolseiro, sobrinho de Bilbo Bolseiro, recebeu pelas mãos do tio o Um Anel. O poderoso mago Gandalf, seu mentor, explica-o sobre o grande perigo que o item oferece. O Um Anel é um artefato extremamente poderoso, senciente, forjado por Sauron, O Senhor do Escuro, um Maiar, um ser que pertence à raça de espíritos angelicais, mas que se corrompeu pela ambição. Ao trair o próprio mestre, Sauron seduziu, matou e arquitetou um plano para dominar todos os seres que habitavam a Terra Média. Sauron forjou vinte anéis e distribuiu dezenove entre os reis anões, humanos e elfos. O único anel que permaneceria com seu criador, o vigésimo artefato, carregaria um pedaço de seu próprio poder, uma parte de si. O Um Anel foi criado para governar os usuários dos outros anéis, os próprios reis das outras raças.

Portanto, Frodo, ao se tornar o portador do Anel, tornou-se detentor de um conhecimento secreto, um artefato de potência incomensurável que, aos poucos, corrói e domina as mentes que decidem concretizar as intenções do querer. No entanto, o herói não se interessa pela utilização desse poder, tampouco em carregar o fardo que o objeto representa.

O Frodo não deseja exercer o poder do anel, pois os heróis não podem utilizar um poder que vai contra o próprio coletivo. Frodo renega o poder do anel como Harry Potter renega o uso egoísta da capa da invisibilidade ou do dinheiro herdado pela família. É

intrínseco ao caráter do herói negar esses símbolos de poder, mas portá-los, assumir a responsabilidade por eles, esvaziar-se do excesso, da desmedida, estar em equilíbrio com a própria sombra. O herói renega o uso, o exercício das forças sombrias, mas reconhece a sua presença e não a exclui. É nisso que se baseia o processo de integração da psique: é impossível destruir as sombras, mas elas devem ser reconhecidas e equilibradas.

O personagem vilanesco segue o caminho do herói em formação – por conveniência ou curiosidade –, mas olha para os lados, observa os atalhos, enxerga possibilidades. Esse tipo de personagem começa seu trajeto de forma inconsciente, mas ao decorrer da jornada, torna-se consciente, até desviar-se dela completamente. Enquanto o herói segue o caminho da subjetivação, o vilão adere ao da contestação.

A questão é que a ambição é descabível ao herói, pois significa cultivar interesses individuais, forjar a própria jornada, conquistar o que deseja por si e para si. Um herói não deve decidir o próprio caminho, mas cumprir a vontade do coletivo, destino, dos deuses. A ambição é o desejar, saciar-se, preencher a própria lacuna, não é apenas no abstrato, mas em concreto, em ato, satisfazer a incontrolável vontade de “mais”. Saciar-se na fome pelo excesso, no entanto, não é permitido ao herói.

O que é que estipula a suficiência da carne se não os próprios sentidos, o próprio corpo? Se há um limite para o consumo, acúmulo, para a saciedade, o personagem não detém o poder da decisão, o corpo portanto não é seu, é de outro. Ser herói é doar-se em corpo e alma a um coletivo e, para isso, é preciso seguir as regras, estar sempre à luz, diante de todos. O herói deve governar do topo da pedra do rei sob castigo de excomungo, expulsão, desonra. O trono do rei, o holofote que recai sobre os ombros do herói, a luz, não é sinal de glória ou de poder, trata-se de um poder limitado pela saciedade alheia. Ser herói é aceitar-se escravo. Estar à luz não é liberdade, antes é sobre ser visível para os olhos que vigiam e punem. Ser vilão é ser dono de si.

A diferença entre as ações do herói e do vilão, no início, são muito tênues. A intenção de cooperar com o bem comum não é o objetivo final do vilão, mas uma consequência dos próprios interesses no início. Vito Corleone agiu como herói e eliminou Fanucci, mas porque este interferia em seus planos e consumia seus lucros. Macbeth agiu como herói e venceu Macdonald, mas também porque o antagonista oferecia ameaça aos seus bens e uma oportunidade de ascensão. Na obra escrita por Mary Shelley, Frankenstein concretizou um feito digno de um deus, no entanto, nenhuma dessas figuras o fizeram pelo bem comum, mas pela própria saciedade.

O personagem Victor Frankenstein, por exemplo, muda-se para Ingolstadt a fim de expandir seus horizontes e adquirir mais conhecimento. Ele busca, ao chegar, por um mentor. O primeiro guia encontrado por Frankenstein foi o Sr. Krempe,

um sujeito agradável, mas profundamente mergulhado nos mistérios de sua ciência. Fez-me várias perguntas sobre meus progressos no estudo dos diferentes ramos da filosofia natural. Respondi com displicência; e, em parte por desdém, mencionei os nomes de meus alquimistas como sendo os principais autores que estudara. O professor olhou-me incrédulo: ‘De fato empenhaste teu tempo’, perguntou, ‘a estudar tais bobagens?’ (SHELLEY, 2015, p.116-117)

Para o herói tudo é novo. Ao adentrar o novo mundo, suas habilidades antes consideradas inúteis, tornam-se úteis. O mentor, como pontuado, é a figura que auxiliará o herói em sua elevação, ensinando-o a utilizar melhor suas habilidades naturais e a desenvolver ferramentas novas. O vilão, no entanto, já está iniciado em sua arte, já passou pelo processo de subjetivação. Não se trata de um personagem vazio de conteúdo, disposto a esvaziar-se do conhecimento mundano para reaprender pelo coletivo, renascer enquanto figura sociocultural. O jovem estudioso detém uma curiosidade avassaladora, mas não está perdido, não está a procura de um lugar para si, não busca a individuação, Frankenstein deseja poder, conhecimento e não estará limitado ao que é ético ou moral, ele aprenderá e absorverá tudo o quanto for possível.

Uma das marcas da ambição desmedida, portanto, é o desdém pela decisão e filtro do coletivo. Frankenstein também reconhece que está abaixo do Sr. Krempe, há uma relação hierárquica que deve ser respeitada, o professor representa o conhecimento formal, o que é respeitável e incentivado pelo coletivo. Ao ser repreendido pela natureza dos estudos de Victor Frankenstein, no entanto, este reluta em aceitar Krempe como seu guia, recusa-o, assume-se independente em sua busca por conhecimento e poder. É em outro professor, o colega do Sr. Krempe, Sr. Waldman, que Frankenstein encontra apoio e orientação. Sr Waldman, o químico, está para Victor Frankenstein como Horácio Slughorn, o mestre das poções, está para Tom Riddle. Os quatro personagens, entre si, compartilham a fascinação pelo conhecimento e, ambiciosos – não tanto quanto Victor Frankenstein e Tom Riddle – estimulam o aprofundamento nas águas obscuras do oculto.

Com o estímulo do mestre das poções, do (al)químico, os sussurros das sombras seduzem pelo caminho da curiosidade. Nascida a curiosidade, a ambição aos poucos toma forma, intensifica-se, cobre o céu de verão como nuvens que preveem a tempestade. Raios, trovões, relâmpagos, poder. Como exposto no subcapítulo anterior, foi o

personagem referido como Sr. Waldman que orientou Victor Frankenstein à busca do conhecimento.

Desse dia em diante, a filosofia natural, e em particular a química, no sentido mais abrangente do termo, tornou-se praticamente minha única ocupação. Lia com paixão aquelas obras, tão repletas de gênio e perspicácia, que os pesquisadores modernos haviam escrito sobre esses temas. Frequentava as conferências e dedicava-me ao convívio dos homens de ciência da universidade. (SHELLEY, 2015, p.122).

Ao decorrer dos estudos o protagonista consultava periodicamente seu mentor, frequentava as conferências da faculdade, ouvia os acadêmicos, discutia com os seus pares sobre ciências, constituía-se pela voz alheia. Há uma sugestão de integração do coletivo ao decorrer de um possível processo de individuação, mas não. A presença de Frankenstein nos círculos acadêmicos justificava-se no desejo de conquistar mais informações, conhecimentos. Ávido por consumir mais, aos poucos o personagem se afasta do convívio social e mergulha nos estudos,

Por empenhar tanto, pode-se facilmente deduzir que eu progredia rápido. De fato, minha devoção causava espanto aos colegas e, aos mestres, minha competência. (...) Passaram-se assim dois anos, ao longo dos quais não voltei a Genebra, comprometido que estava, de coração e alma, com a perseguição a algumas descobertas que esperava fazer. (SHELLEY, 2015, p.122 – 123)

E em seguida, Victor Frankenstein escreve,

eu, que continuamente buscava alcançar um único objetivo e somente dele me ocupava, progredia tão veloz que, ao fim de dois anos, tinha feito certas descobertas para o aperfeiçoamento de alguns instrumentos químicos que me renderam estima e admiração na universidade. Quando cheguei a esse ponto e já conhecia tanto quanto era possível extrair das aulas de qualquer um dos professores de Ingolstadt, e minha presença ali deixara de contribuir para meu aprimoramento, pensei em voltar para minha família e minha terra natal. (SHELLEY, 2015, p.123)

Victor Frankenstein frequentou todas as aulas sobre química e filosofia natural da universidade de Ingolstadt, assistiu a todas as conferências, devorou os livros sugeridos por seus mestres. Ele estudou, sofreu, modificou-se, transformou-se. O Frankenstein que havia chegado há meses não era o mesmo personagem que agora estava ali, noites a fio imerso na busca pelo conhecimento, em sua labuta intelectual pelas obras dos cientistas clássicos. Com o tempo, o doutor se afasta dos círculos acadêmicos por perceber que não havia mais nada que aquele lugar, aquelas pessoas, pudessem lhe oferecer. Victor

Frankenstein se tornou respeitado, poderoso em seu meio, detentor de um conhecimento equiparável ao dos seus mentores, afinal,

Progredia tão veloz que, ao fim de dois anos, tinha feito certas descobertas para o aperfeiçoamento de alguns instrumentos químicos que me renderam estima e admiração na universidade. Quando cheguei a esse ponto e já conhecia tanto da teoria e da prática da filosofia natural quanto era possível extrair das aulas de qualquer um dos professores de Ingolstadt, e minha presença ali deixara de contribuir para meu aprimoramento, pensei em voltar para minha família e minha terra natal. (SHELLEY, 2015, p.123)

O doutor, cego pela ambição desmedida, tranca-se em seu laboratório particular e ali permanece, em um autoexílio, realizando seus experimentos, desenvolvendo suas poções; selecionando palavras, quantificando substância, munido de todas as ferramentas que a superfície poderia lhe oferecer. É neste ponto que a narrativa se complica.

Os dois professores, Waldman e Krempe, lecionam juntos, apresentam suas conferências em dupla, os dois são os idealizadores da mesma matéria lecionada na Universidade de Ingolstadt, são os dois núcleos gêmeos, advindos da mesma fênix; a horcrux e o basilisco, o veneno e o antídoto. Enquanto o professor Krempe descredibiliza os estudos de Victor Frankenstein, o Sr. Waldman, pelo saber científico, pela sofisticação teórica idealizada na labuta intelectual, apoia e orienta o protagonista nos aprofundamentos que o jovem deseja realizar. Frankenstein, no entanto, não está interessado na teoria, mas nos fins práticos de seus experimentos, então após anos de estudos, peripécias, trabalhos, aulas, o doutor se dá conta de que não há mais nada a aprender, a jornada do herói se tornou prolixa, infrutífera, pois o elixir havia sido conquistado: devidamente graduado e apto a atuar na medicina, tornou-se de fato um cientista, havia chegado à conquista da recompensa pelo esforço e sacrifício que fez ao longo do caminho.

Victor Frankenstein reflete se talvez não fosse hora de voltar para casa. O retorno com o elixir é a fase final da jornada do herói, na qual ele retorna ao mundo ordinário, a vida cotidiana, com o prêmio em mãos. O objetivo do retorno é trazer o elixir de volta para auxiliar os outros, transformando a vida das pessoas ou auxiliando em questões que não poderia enfrentar antes de sua jornada. No entanto, ao revirar seus estudos, Frankenstein escreve que

Um dos fenômenos que de maneira mais peculiar chamavam-me a atenção era a estrutura do corpo humano; na verdade, de qualquer animal imbuído de vida. De onde, eu frequentemente me perguntava, vinha o princípio vital? Era uma

pergunta ousada, desde sempre considerada um mistério; no entanto, quantas coisas não há que ficamos a um passo de descobrir, não fossem a covardia e o desleixo que inibem nossas investigações? Revolvendo tais circunstâncias no pensamento, decidi dali em diante dedicar-me mais particularmente àqueles ramos da filosofia natural relacionados com a fisiologia. Não estivesse eu animado quase que por um entusiasmo sobrenatural, aplicar-me a tal pesquisa teria sido desconfortante, quase intolerável. (SHELLEY, 2015, p.124)

Ao invés de retornar com o elixir para compartilhar com seu povo, o coletivo, cumprir a profecia e satisfazer os deuses, como seria esperado na jornada do herói tradicional, Frankenstein se torna obcecado pelo elixir conquistado, o poder em suas mãos, o conhecimento adquirido. O jovem é obcecado pela ideia de imortalidade e, como servo de hybris, estimulado pela curiosidade e ambição desmedida, percebe que talvez seja possível dominar o poder antinatural.

Minha imaginação não era afetada em nada pela escuridão; e, para mim, um cemitério não assava de um receptáculo de corpos destituídos de vida, os quais, de morada do vigor e da beleza, haviam se tornado comida para vermes. Agora eu era levado a examinar a causa e o progresso dessa deterioração, e obrigado a passar dias e noites em câmaras mortuárias e necrotérios. Minha atenção se concentrava em todos aqueles detalhes mais insuportáveis à suscetibilidade dos sentimentos humanos. (SHELLEY, 2015, p.124)

O doutor continua,

Via a delicada forma do homem degradar-se e se perder; assistia à deterioração da morte que sucedia à face florescente da vida; via o verme tornar-se gerdeiro das maravilhas de um olho ou de um cérebro. Detive-me a examinar todas as minúcias de causa e efeito, conforme ilustradas na passagem da vida à morte e da morte à vida, até que, do meio daquela escuridão, fez-se uma luz repentina sobre mim – uma luz tão brilhante e assombrosa, e no entanto tão simples, que, ao mesmo tempo que zozno com a possibilidade que ali se abria, surpreendi-me com o fato de que, entre tantos homens de gênio cujas pesquisas dedicavam-se à mesma ciência, apenas eu estivesse destinado à descoberta de segredo tão extraordinário (SHELLEY, 2015, p.124)

O vilão utiliza o elixir para satisfazer suas ambições, é nisto que se baseia o respectivo protocolo. O herói não volta para casa, as sombras sopram-lhe os ouvidos, seduzo-o, impele-o a continuar em frente. No entanto, não há “em frente”, pois entre as etapas nove e dez, o retorno com o elixir, há um beco sem saída. O herói deve retornar. O vilão, no entanto, munido do poder conquistado, abre caminho pela mata fechada, viela escura; derruba paredes, destrói janelas, abre espaço pelo caminho sombrio. O doutor se tranca por mais de dois anos em sua residência e continua a experimentar, ignorando as implicações éticas e morais de suas ações. Ele não usa o conhecimento para ajudar as

peças, mas sim satisfazer sua própria ambição e curiosidade. Para o desagrado de Joseph Campbell, o vilão, nessa etapa da jornada, não é o indivíduo da submissão auto conquistada, mas da individualidade titânica que, pela ambição desmedida, estabelece o exílio autoimposto.

Frankenstein não compartilha das superstições populares, não se atemoriza com o sobrenatural, atropela a ética e estabelece como objetivo primário conquistar o conhecimento e poder oculto que nenhum outro possui. Como Lorde Voldemort, Victor Frankenstein se afasta da universidade, dos colegas, família, ninguém sabe onde o doutor está. Em suas peripécias sombrias, observando os cadáveres em decomposição, Frankenstein descreve com prazer a ação do verme sobre a carne, contempla os corpos em deterioração, admira não o processo de *matar*, mas da ação do tempo sobre os mortais. O personagem se entrega à obsessão pelo conhecimento que reside nas sombras e, em sua trajetória, quase faz do necrotério sua residência e do abrir das covas do cemitério um lazer noturno. Frankenstein renega às crenças referentes aos mortos e cadáveres e esvai-se qualquer sentimento humano que poderia desviá-lo de sua ambição desmedida. Remorso ou medo é para fracos, a morte é para fracos, a imortalidade é para os deuses, para Victor Frankenstein.

O vilão cumpre a jornada do herói por conveniência, paralelamente desenvolve os outros elementos despertados pela curiosidade e, após, some, esconde-se do mundo. Desaparece porque vai atrás do aprofundamento daquele outro caminho que descobriu, o da ambição. Esse caminho, no entanto, só pode ser trilhado sozinho; não há objeto mágico, amigos, aliados, é um caminho a ser trilhado de modo individual e, por isso, é errático, torto e perigoso. Trata-se de um segundo novo mundo, uma nova iniciação, um novo rito de passagem, um trajeto que não é constituído por conhecimentos formais, mas aleatórios, randômicos, inesperados.

O caminho da ambição é labiríntico e oblíquo, e a recompensa para os que sobrevivem é um poder que não pode ser dividido, por isso não se aceita companhias. O personagem que adentra ao submundo à procura do poder oculto, deve fazê-lo sozinho, se alguém está em companhia do vilão, este alguém deve morrer. Vito Corleone, Victor Frankenstein, Sauron, Lorde Voldemort, o vilão não aceita nada menos que a suprema singularidade, tornar-se único, de poder incontestável. No caminho da ambição, o conhecimento é especial, é tão único quanto o seu portador.

3.3. Já que não posso ser amante, provo-me vilão: o poder e a natureza

Em 1931 a empresa Universal Pictures produziu, juntamente com o produtor Carl Lammle Jr., uma obra cinematográfica baseada no livro *Frankenstein ou Prometeu moderno* (SHELLEY, 1818). O filme se tornou icônico por representar de forma dramática e extravagante o procedimento que deu vida à criatura. A cena é muito bem representada: tempestade ensurdecadora, ventos aterrorizantes; Victor Frankenstein e seus auxiliares correm pelo laboratório ajustando a maca na qual repousa o experimento do doutor. Entre gritos, Frankenstein puxa uma alavanca especial que eleva o corpo em direção a uma espaçosa claraboia. O intuito do cientista é expor a criatura à descarga elétrica, o último ingrediente de sua receita divina, ato final que marcaria a etapa derradeira: o momento de exercer seu poder, soprando às narinas daquele corpo remendado o sopro da vida, enchendo-lhe os pulmões, acordando-o de seu sono eterno, tornando-se um deus.

O cadáver é atingido pelo raio. Por um breve momento o clarão invade o laboratório pela claraboia e cobre em um fino véu luminoso as engrenagens, os parafusos, balões volumétricos, as pinças, bisturis, aventais. Ciência e natureza se tocam, humanidade e divindade confundem-se. O corpo da criatura desce, mexe-se. Victor Frankenstein declara: “Está vivo!”. O abrir de olhos da criatura é a concretização da singularidade de Frankenstein: o topo foi alcançado, apoteose. Não há ninguém que tenha dominado o caminho que o vilão dominou, não há outro que compartilhe com ele o podium, não há outro que o faça companhia. No filme há telespectadores que, a convite do doutor, assistem horrorizados todo o espetáculo.

A mesma cena na obra literária, no entanto, é absolutamente distinta da representada na produção cinematográfica: não há extravagância, clarões, testemunhas. A cena é melancólica. De acordo com Frankenstein, era uma “noite lúgubre de novembro” (SHELLEY, 2015, p.132). A chuva tamborilava na janela, uma vela iluminava debilmente o laboratório e não havia ninguém além de Victor Frankenstein e a criatura, personificação de sua ambição desmedida. Na obra literária, não havia testemunhas da apoteose de Frankenstein, estavam presentes somente ele e sua criatura; o homem e seu reflexo divino; o artista e sua arte; o vilão e Hybris. O poder cobra seu preço e a solidão é um deles.

O poder vilanesco, nosso terceiro protocolo, se dá quando o personagem retorna de seu exílio, mas não para oferecer o elixir e ajudar o povo, antes para dominar, exercer

sua potência, demonstrar seu poder e até acumular mais. A presença de um poder tão absoluto é a primeira problemática da ausência de uma teoria acerca da jornada do vilão, pois é o exercício do poder titânico vilanesco que funda a jornada do herói, afinal, o herói deve afastar-se de casa, adentrar um novo mundo, aprender novas regras, adquirir conhecimento, viver peripécias, conquistar aliados, superar a imprevisibilidade e apertar a mão amiga do destino, natureza, deuses. O herói deve morrer e renascer para ser o receptáculo de um poder titânico. O destino do herói: destronar o vilão.

A questão, portanto, é que há um trono e alguém está sentado nele. Se o herói deve conquistar um poder que está entre o limite do natural e antinatural para vencer seu inimigo, é porque o inimigo já detém um poder equivalente ou superior. Um tipo de poder que está fora das leis, das regras, do alcance o herói, feroz o suficiente para (re)torcer o curso da natureza, ameaçar o destino. A necessidade do nascimento de um herói é consequência da existência de um poder como o do vilão e não é possível ser detentor de tal poder sem ter percorrido um caminho tão árduo, custoso e intenso quanto o do herói.

Portanto, retomemos o trajeto: o personagem recebe um chamado, dá ouvidos às sombras, e movido pela curiosidade mergulha no desconhecido. O novo mundo se abre com infinitas possibilidades; a curiosidade aliada à individualidade titânica desvia os olhos do herói, a ambição é inevitável, nasce o desejo de manifestar a autonomia vilanesca pela potência de seu poder, isso é, (dis)torcer a natureza ao bel prazer. O caminho selecionado pelo destino é ignorado, o personagem toma as próprias decisões e escolhe outro caminho. Enquanto o herói se molda a partir das questões socioculturais e percorre o caminho de individuação, a figura vilanesca já é em si, trata-se de um solipsista, alguém que se basta e detém a certeza da própria persona antes sequer de receber o chamado à aventura. O vilão não está à procura de um trajeto para se tornar ele mesmo – como o é com o herói –, mas está traçando o caminho do herói pela imposição social, por conveniência e somente até onde for vantajoso. O vilão é o maior interessado na individuação e não se limita em seu processo de crescimento.

E é no caminho obscuro que essa figura domina o poder que o herói jamais dominará, pois não lhe é (ao herói) permitido pelo coletivo. O vilão conquista seu poder na labuta noturna, torturando e abrindo animais vivos como Victor Frankenstein; obtendo e dominando os conhecimentos sombrios e feitiços obscuros como Lorde Voldemort; silenciando, comprando e executando rivais e aliados como Vito Corleone ou até assassinando seu próprio rei, Macbeth.

Ao decorrer do trajeto – primeiro do herói e depois da ambição – o vilão constrói seus mecanismos de poder, ferramentas utilizadas para exercer sua singularidade e, também, que refletem sua divindade. O primeiro mecanismo é a força bruta, manifesta-se na potência física ou mágica; o segundo mecanismo é o *discurso* e o terceiro é a *sedução*, os três mecanismos se complementam, atuam juntos na dominação. Esta última, a sedução, está relacionada também à vitalidade, juventude, a conservação do corpo. E todo poder exercido pelos mecanismos objetivam ultrapassar o que é *natural*, atingir a um novo patamar.

Ao retornar do caminho sombrio, onde alcançou o status quase de divindade, o vilão percebe que o poder provoca admiração ou medo nas pessoas. O medo é sentido pela maior parte, pelos que temem o desconhecido e as sombras, mas também há os que sentem admiração e se identificam, tornando-se seguidores, assecclas.

Sobre os seguidores e admiradores, é importante pontuar que o vilão não possui amigos. Como pontuado no decorrer da pesquisa, a jornada do vilão exige a solidão. Trata-se de um caminho difícil, tortuoso, que não permite companhia. Não há testemunhas, registros, a trajetória não é documentada, qualquer um que tente acompanhar o vilão perderá a vida. O único registro sobre a origem, o passado ou parte do trajeto do vilão será em fragmentos, memórias, como as reunidas por Dumbledore sobre Tom Riddle ou as de Van Helsing sobre Drácula. A ausência de registros faz parte do poder do vilão, potencializa os mecanismos de poder ao cobrir a figura vilanesca com uma espécie de aura mitológica, lendária, na imaginação popular. As extensões do poder do vilão se tornam uma incógnita e o simples mencionar do nome – *você-sabe-quem* – passa a provocar calafrios.

Solitário e lendário, o vilão é uma persona que se basta, não aceita ajuda, não faz amigos, mas conquista seguidores. Lorde Voldemort, por exemplo, mesmo quando era conhecido por Tom Riddle não possuía amigos, mas servos, assim como Sauron não tem companheiros e sim guerreiros, devotos, dispostos a matar e morrer pelo líder. Os aliados, portanto, na realidade, não são aliados, mas ferramentas que serão descartadas quando não possuírem serventia, quando não puderem oferecer conhecimento ou cumprir a função de “mecanismo de poder”.

A questão é: se está visível aos seguidores que os sentimentos de admiração e respeito não são recíprocos por parte do líder e, também, que os servos em algum momento serão descartados, por que ainda permanecem leais? O poder conquistado pelo vilão ultrapassa o delimitado, interfere no que é natural, (re)torce desde o que o cerca e

até onde as extensões de seu domínio permitem, para que tudo e todos se adequem ao seu desejo tirano. O vilão não faz uso somente da potência mágica, do bélico ou do conhecimento (al)químico antinatural, o vilão conquista – e esse é o melhor termo – a fidelidade e fé cega de seus acólitos e seguidores, porque um dos mecanismos vilanescos é exercido pela *palavra*, o poder do *discurso*.

A palavra reflete e refrata o indivíduo, intermedia a relação entre as pessoas e o mundo, compõe não nosso corpo físico, palpável, mas nossos corpos *simbólicos*. A linguagem é a matéria-prima da cultura, molda nossa compreensão da realidade e constitui as bases, o fundamento, da nossa subjetividade. Reconhecemo-nos na e pela palavra, é fonte de poder, sensualidade e estranhamento, pois metaforiza o que é fato e torna concreto, dimensionável, o que é abstrato.

Nessa perspectiva, a palavra é a espada mais afiada que um ser pode empunhar, e sua lâmina fere e subjuga o corpo e a mente. Como um martelo que forja o aço, a palavra molda a identidade individual e coletiva, estabelecendo limites, fronteiras e possibilidades. Mas assim como o aço pode ser corrompido e envergado, a palavra também pode ser corrompida, alterada e usada para manipular e dominar. O poder do discurso reside na habilidade de mudar o significado das palavras, de criar realidades. O vilão, nesse sentido, é um mestre em manipular a palavra, transformando-a em uma arma mortal. Na obra *O prazer do texto* (1987), por exemplo, Barthes argumenta que a palavra não é apenas um veículo para transmitir ideias, mas sim um elemento que pode ser desfrutado em si, independente do significado literal. A palavra tem materialidade, textura, ritmo, som, e a simples enunciação pode produzir prazer sensorial. Se, portanto, a palavra é matéria-prima capaz de provocar a epiderme e compor o mundo simbólico do sujeito, torná-la um mecanismo de poder é dominar corpo, alma e mente.

O vilão, pelo discurso, distorce as significações naturais dos termos com a finalidade, por exemplo, de promover uma falsa sensação de importância ou afeição na vítima. A potência conquistada no caminho sombrio confere ao vilão a habilidade de interferir nas regras que regem o mundo tanto físico quanto simbólico. O vilão altera a natureza das palavras, os significados comuns, gera ambiguidade, utiliza-se das múltiplas significações. Esse é o poder-texto.

Drácula, por exemplo, faz um *convite* a Jonathan Harker, apresenta-se como *anfitrião*, dirige-se a Harker como um *convidado*, um *hóspede* no castelo, quando na verdade é um escravo, não há opções ou poder de escolha, Drácula é soberano, está em seus domínios e por um longo tempo manipula as percepções de Jonathan Harker para

que este acredite que o conde é um indivíduo confiável. A hospitalidade do vampiro não objetivava o conforto do *hóspede*, mas a submissão e fragilidade da *vítima*. Mesmo com habilidades sobrenaturais que estão além da compreensão mundana – transfiguração, força e velocidade, entre outros – o principal poder exercido pelo vilão Conde Drácula foi a *sedução* pelo *discurso*. O mesmo poder é exercido também, por exemplo, por Vito Corleone, uma das figuras principais da obra *Poderoso Chefão* (1969), escrito pelo autor Mario Puzo. Em uma cena icônica, o personagem Amerigo Bonasera, durante o casamento da filha de Corleone, procura-o para pedir ajuda. De acordo com as tradições sicilianas, um homem não pode negar a concessão de um favor a um *amigo* no dia do casamento da filha, seja o pedido qual for.

No primeiro capítulo, a obra contextualiza a importância de Corleone para as pessoas de seu círculo,

Nessa manhã de sábado, os amigos de Don Corleone afluíram de Nova York para prestar-lhe sua homenagem. Traziam envelopes de cor creme recheados de dinheiro como presente de casamento; nada de cheques. Dentro de cada envelope havia um cartão identificando o doador e a medida de seu respeito pelo Padrinho. Respeito esse verdadeiramente conquistado (PUZO, 1996, p.15)

Don Vito Corleone é um vilão icônico; muitos o temem e outros o admiram. Ninguém conhece verdadeiramente seus negócios ou entende a vastidão de seu poder e influência, mas sabem que há poucas coisas que o padrinho não conseguiria realizar. O padrinho é uma incógnita, seu passado é desconhecido e seu ímpeto é cruel. E é por enxergarem em Corleone tamanho poder que muitos recorrem a ele por ajuda,

Don Vito Corleone era um homem a quem todo mundo recorria em busca de auxílio, e quem o fizesse jamais ficava desapontado. Ele não fazia promessas ocas, nem apresentava a desculpa covarde de que as suas mãos estavam amarradas por forças mais poderosas no mundo do que ele mesmo. Não era preciso que ele fosse amigo da pessoa, nem mesmo era importante que a pessoa não tivesse meios com que pagar-lhe o favor recebido. Apenas uma coisa era necessária. Que a pessoa, *a própria pessoa*, proclamasse sua amizade. (PUZO, 1996, p.15, grifo do autor)

Fortuna, mansão, carros de luxo, Vito Corleone detém tudo o que a riqueza pode oferecer, os bens materiais não chamam a sua atenção, portanto, o pagamento pelo seu favor não pode ser quitado financeiramente. O preço pelo auxílio é a declaração do que o narrador nomeia como *amizade*. Diante da declaração,

[...] não importava quão pobre ou impotente fosse o suplicante. Don Corleone se encarregaria entusiasticamente de resolver-lhe os problemas. E não permitiria que coisa alguma impedisse a solução do infortúnio desse indivíduo. Sua recompensa? A amizade, o respeitoso título de ‘Don’ e, às vezes, a saudação mais carinhosa de ‘padrinho’. E talvez, apenas para mostrar respeito, nunca a título de proveito próprio, algum presente humilde – um galão de vinho feito em casa, ou um cesto de *taralles* apimentados feitos especialmente para honrar sua mesa de Natal. Compreendia-se, era apenas uma questão de cortesia, proclamar que o indivíduo estava em dívida para com ele e que tinha o direito de convocar a pessoa, a qualquer momento, para saldar a dívida por meio de algum pequeno serviço. (PUZO, 1996, p.15)

O pagamento pelo *favor* é professar a fé em Vito Corleone, é a adoração constante, os bolos, os pães caseiros, os maços de notas. A festa de casamento, o narrador explica, é um presente coletivo, pois cada *amigo*, ou seja, cada um que deve a Corleone, assume a responsabilidade por um setor da festividade, Vito Corleone não paga por absolutamente nada no casamento de sua filha. O pagamento ao padrinho pelo auxílio suplicado é o próprio suor, sangue, tempo e fé do *amigo*. Ao passo que o padrinho realiza os desejos, exige a servidão, o ininterrupto agrado. Don Vito Corleone é um deus e as dívidas de seus acólitos não podem ser pagas por eles, pois o que um mortal poderia oferecer a um deus? O termo utilizado pelo siciliano é *amizade*, mas a relação é de dependência, há uma hierarquia e um ritual, uma liturgia, que deve ser obedecida e que caracteriza essa singular relação que Don Vito Corleone nomeia de *amizade*. A palavra perde, portanto, seu sentido original e o vilão altera a natureza do termo e modifica a significação, transvestindo-se, diante do olhar do outro, como um *pai*. Vito é um deus cruel que exige um altar abastado. Para os *amigos*? Um líder bondoso.

A sedução e o poder de oratória ludibria, conquista, domina. O vilão constrói em seus seguidores, admiradores ou interlocutores uma falsa sensação de fidelidade. Eis a força do discurso para a distorção das palavras, pois a referida fidelidade não é recíproca, trata-se de uma armadilha, conquista o interlocutor e o domina. Sabemos, portanto, que o vilão domina a palavra, mas é importante pontuar que o exercício desse mecanismo de poder é pelo *diálogo*, o *conversar*.

Os gregos enxergavam o domínio da retórica um exercício de perspicácia, inteligência. A retórica para o vilão é essencial, pois é a arte, habilidade, de se apoderar do outro sem a pulsão do corpo ou submissão física. Os vilões também desenvolvem esse mecanismo para exercer poder. Não se trata somente de mentir, mas seduzir, modificar-se *verbalmente* diante do outro, ocultar-se entre as significações e penetrar a mente, o coração e a alma do interlocutor. O poder conquistado no caminho da ambição não

distorce somente a realidade palpável, a matéria, os corpos físicos, mas o texto e, conseqüentemente, as percepções.

Voldemort, por exemplo, intitulou seus asseclas de “Death Eaters”, isso é, aqueles que não possuem a fraqueza da mortalidade, recusam-se à submissão à morte, antes se alimentam dela. Trata-se de uma subversão, pois o alimento é o que mantém vivo, suste, renova, torna mais poderoso. Alimentar-se da morte é tornar-se vivo a partir daquilo que finda sua existência carnal, é a presença que se alimenta da ausência, os antagônicos que se devoram. Lorde Voldemort subverte a natureza e altera as significações. A morte, para Voldemort, é símbolo de poder e continuidade.

Se Ferdinand Saussure confia na relação paradigmática e sintagmática, se a Filosofia da Linguagem confia na palavra enquanto aquilo que nomeia o mundo, dá materialidade, forma e sentido ao abstrato, o vilão é a figura que retira as referências comuns e faz da própria palavra sua magia, fonte suprema da alquimia, meio de exercer seu poder sobre a matéria. Tom Riddle exerce seu poder do *discurso* ao seduzir e prometer à Helena Ravenclaw, por exemplo, que destruiria o medalhão, desejo de Helena. Ele não mentiu, de fato o destruiu, modificou-o, distorceu. Aquele não era mais o Diadema de Rowena. Pertenceu à Rowena, foi roubado por Helena, conquistado por Tom Riddle. O artefato portador de sabedoria, agora detinha também em si parte da alma de Lorde Voldemort. O diadema é um artefato sábio, arrogante, camuflado na noite, detentor de escuridão, materialização de um excesso profano, agora é o diadema de Hybris.

Esse também é o poder, por exemplo, do Um Anel, um objeto de extremo poder criado pelo vilão Sauron em Senhor dos Anéis. Frodo Bolseiro, ao discutir com Gandalf sobre o anel, oferece-o,

É claro que quero destruí-lo! – gritou Frodo. – Ou, bem..., fazer com que ele seja destruído. Não sou talhado para buscas perigosas. Gostaria de nunca ter visto o Anel! Por que veio a mim? Por que fui escolhido?

— Perguntas desse tipo não se podem responder – disse Gandalf. – Pode ter certeza de que não foi por méritos que outros não tenham: pelo menos não por poder ou sabedoria. Mas você foi escolhido, e, portanto, deve usar toda força, coração e esperteza que tiver.

— Mas tenho tão pouco dessas coisas! Você é sábio e poderoso. Você não fiaria com o Anel?

— Não! – gritou Gandalf, levantando-se de repente. – Com esse poder eu teria um poder grande e terrível demais. E comigo o Anel ganharia uma força ainda maior e mais fatal. – Seus olhos brilharam e seu rosto se acendeu como se estivesse iluminado por dentro. – Não me tente! Pois eu não quero ficar como o próprio Senhor do Escuro. Mas o caminho do Anel até meu coração é através da piedade, piedade pela fraqueza e pelo desejo de ter forças para fazer o bem. Não me tente! Não ouse tomá-lo, nem mesmo para mantê-lo a salvo, sem uso. O desejo de controlá-lo seria grande demais para minhas forças. E vou precisar delas. Grandes perigos me esperam.” (TOLKIEN, 2000, p.63)

Quando Frodo oferece o Um Anel ao Gandalf, o mago fica aterrorizado, implora para não ser tentado – implora para Frodo ou ao anel? –, Gandalf se afasta e, ao pedir para não ser tentado, nega-se a entrar em um diálogo com o próprio anel.

Ora, o artefato criado por Sauron não funciona como a magia *imperius*, não domina a mente e a esmaga, forçando-a a se dobrar à vontade do mais poderoso. O que O Um Anel faz é dialogar. É trocar palavra, é o domínio pelo texto. E Gandalf diz que O Um Anel – objeto forjado por um Lorde Sombrio que assassina, pulveriza seus inimigos – o tentará pela piedade em fazer o bem. Por que o temor em fazer o bem? Eis a distorção. Afinal, não é sobre fazer o “bem”. O poder do anel, reflexo de seu senhor, Sauron, o vilão, é corromper. Por trás da força de corrupção, há a sedução; por trás da sedução, há a curiosidade e a ambição.

Aquele que se corrompe é seduzido, senta-se para dialogar com a serpente, Satã, e pelo texto, palavra, retórica, cria-se uma curiosidade obscura, um desejo desmedido, até ser conquistado e aprisionado. De acordo com o Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier, o anel se apresenta como símbolo da “relação dialética amor-escravo” (CHEVALIER, 2015, p.53). Quem se arrisca a trocar palavra com o vilão é distorcido textualmente, submete-se às novas significações, e, em uma relação dialética, torna-se amante e escravo do texto.

A troca de palavra com o vilão exige liturgia, pois se trata também de um ritual fatal. Don Vito Corleone, ao entrar em um impasse com um adversário ou desafeto, faz um *convite* – o convite pode ou não ser aceito – para sentar-se e dialogar.

— Diga a Fanucci que lhe pagarei o dinheiro aqui em minha casa às nove horas da noite. Vou ter de dar a ele um copo de vinho e falar, argumentar com ele para aceitar uma quantia menor.

— Você não vai ter muita sorte. Fanucci nunca recua.

— Vou argumentar com ele — retrucou Vito Corleone.

Isso se tornaria uma frase famosa nos anos vindouros. Tornar-se-ia o matraquear de advertência antes de um ataque mortal. Quando Corleone se tornou um Don e pedia aos adversários para se sentarem e argumentarem com ele, eles compreendiam que era a última oportunidade para resolverem uma questão sem derramamento de sangue e assassinato. (PUZO, 1996, p.199)

Os que são *convidados* a se sentar à mesa do Don entendem o que significa *conversar*, trocar palavra com o vilão: caso você não sucumba textualmente e tente resistir aos mecanismos de poder do *discurso* e da *sedução*, morrerá pela força bruta.

É possível pensar sobre a palavra e a distorção da natureza exercida pelo vilão, também, a partir do conceito de *traço* desenvolvido ao longo de algumas obras como *A Escritura e a Diferença* (1967), pelo filósofo Jacques Derrida. Derrida argumenta que todo signo linguístico é composto não apenas de presença, mas também de ausência, e que essa ausência é fundamental para a sua significação. O traço seria uma espécie de "marca" ou "vestígio" da presença e da ausência, intrínsecas ao signo linguístico, a qual evidencia não só o que tal palavra/signo é, mas também o que ele não é. O traço seria a marca da diferença, da distinção entre presença e ausência, fatores transgressivos que constituem, ao mesmo tempo, uma significação.

A palavra, o texto, a arte, enfim, são compostos por “traços”, sinais, que marcam presenças e ausências, singularidades e transgressões, os centros de gravidade se modificam dependendo de quem lê, quando lê, como lê. Portanto, torna-se impossível existir algo como “essência” ou estrutura fixa de algo tão contraditório. A jornada do vilão também tem essa característica. Uma vez transgressora, carrega um caráter destabilizador, os limites do linear, da simples relação sintagmática e paradigmática, não são suficientes. O vilão, como um bom desconstrutivista, é instável, detentor de múltiplas facetas, interpretações, significados.

A premissa da presente pesquisa é a de que todo vilão começa como herói, o que revela um problema conceitual em si, pois mesmo enquanto herói, também é vilão. Enquanto texto, ser-texto, criatura-texto, o vilão se permite seguir, mas não obedecer ao óbvio das tradições do herói, seu rosto está presente entre as mil faces do herói – o vilão cumpre a jornada do herói até certo ponto, pois todo vilão começou herói – ao mesmo tempo em que não está, porque, enfim, não é herói, mas começa como um. O primeiro protocolo, a curiosidade – característica que o vilão compartilha com o herói –, pode ser abordada como um traço presente na narrativa, mas ao mesmo tempo marcado pela ausência, afinal, não podemos ter acesso plenamente aos motivos e desejos do vilão. Só vislumbramos mais tarde suas reais ambições camufladas, apagadas, fantasiadas de *desinteresse*.

Essa é a importância do herói. A principal característica que compõe o herói não é a coragem, força, velocidade, inteligência, mas a resiliência, a resistência, não só do corpo, mas da mente. O vilão altera os polos, as estruturas basilares, é um desconstrutivista que altera a natureza exercendo sua força-mágica, força-física, força-texto, e o herói deve restaurar a ordem, estabilização, a tradição que foi desconstruída e distorcida. O herói deve restaurar os prédios das cidades demolidas, a vida nos locais que

as sombras imperam e a impressão de *estabilização* nas significações das palavras. O herói representa o que é tradicional.

Em relação ao mecanismo de poder *sedução*, como pontuamos, há também uma problemática sobre o corpo – que, com a beleza, exerce sedução –, ele é a *casca* que armazena a potência almejada. Para ser possível conquistar um poder que supera a natureza, faz-se necessário conquistar também um receptáculo que suporte tamanha carga, um corpo que não esteja submetido às leis naturais. A beleza também é um atributo divino, pois a representação estética influencia na construção do imaginário vilanesco.

Lúcifer, antes de ser expulso do céu, é descrito como um dos seres mais belos. Lorde Voldemort, em sua juventude, é descrito também como um belo rapaz. O corpo resistente e a bela estética corporal são alvos da ambição. Sauron, antes de perder o corpo, por exemplo, era uma forma divina, um Maiar, detentor de uma beleza incomparável, somente comparável à beleza dos elfos. Drácula também, ao se dirigir para Londres, modifica suas feições, torna-se belo e sedutor para os padrões vitorianos. Recuperar a juventude, voltar a ser jovem, é alvo da ambição por compor uma forma de exercer poder. A ideia de uso da beleza para exercer o poder sobre o outro é de satã, trata-se de um mecanismo de poder satânico.

Na tal noite lúgubre de novembro, quando a criatura de Frankenstein abre os olhos, o doutor se desespera e foge. Ao contemplar a monstruosidade que havia lapidado, Frankenstein lamenta,

Como descrever minhas emoções diante de tal catástrofe ou dar aqui contornos àquele infeliz que, com tanto sofrimento e cuidado, eu lograra criar? Os membros eram proporcionais e os traços que eu escolhera para ele eram belos. Belos! – Meus Deus! Sua pele amarelada mal dava conta de encobrir o mecanismo de músculos e artérias debaixo dela; seu cabelo escorrido era de um preto lustroso; os dentes, de um branco perolado. Tais características luxuriantes, porém, apenas tornavam mais horrendo o contraste com o rosto enrugado, os lábios negros e retos e os olhos aquosos, os quais pareciam quase da mesma cor branco-acinzentada das órbitas em que encaixavam. (SHELLEY, 2015, p.132)

A curiosidade guiou Frankenstein à ambição desmedida, a representação do poder divino, no entanto, encontrava-se refletida na estética funesta da criatura. Victor Frankenstein choca-se em confusão: um ato divino não deveria representar uma estética equivalente? O corpo simboliza, em sua corporeidade, o *status* alcançado. O corpo deve ser proporcional, belo, resistente e, por consequência, imortal. A primeira derrota factual de Lorde Voldemort foi noite em que o feitiço da morte lançado no bebê Potter

ricocheteou e destruiu o *corpo*. A juventude, a beleza, o corpo perfeito, foi perdido. Mesmo que houvesse sido refeito por magia negra – diga-se de passagem, um corpo mais resistente e potente –, a beleza e a juventude haviam sido destruídas.

Voldemort manteve a juventude no diário, lugar onde se guarda as verdades de si, os pensamentos íntimos. A juventude é uma forma de poder, portanto é esperado que uma das horcruxes guardasse um fragmento de Riddle sendo representado em toda sua jovialidade. Eis também um dos motivos que a capa de invisibilidade não foi uma das opções para a imortalidade de Voldemort: quando se usa, foge da morte, mas não deixa de envelhecer. Voldemort não quer só enganar a morte, ele quer interromper o curso natural da vida. Quer permanecer eternamente jovem. No entanto, ao tentar matar Harry Potter, o *avada kedrava* ricocheteia contra si e destrói seu corpo, um revés muito grande para alguém como Lord Voldemort.

Perder o corpo perfeito, o reflexo de sua singularidade, de um homem que se tornou deus, é uma derrota. A primeira derrota factual. Tom Riddle perde tudo o que valoriza: o corpo, a juventude, mobilidade. No quarto livro, *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (2007), Voldemort adquire o corpo pelas magias das trevas, é um corpo que não está envelhecido, mas não é exatamente jovem. É artificial, feito a partir de magia das trevas.

O novo corpo, inclusive, possui algumas diferenças. Os olhos vermelhos, as narinas parecidas com a das cobras e as feições viperinas. Mas, ainda assim, não é um corpo envelhecido, como é o de Dumbledore. O poder de manter a juventude e a potência do corpo é também uma busca do vilão, uma forma de exercer poder, pois os vilões almejam a estética corporal bela, aspiram por refletir em sua corporeidade a própria divindade.

4. A JORNADA DO LORDE ÀS TREVAS

Entre as sombras do mundo bruxo, uma figura se ergue altiva. Seu nome ecoa em temor pelos corredores de Hogwarts e seus atos marcam rastros de dor e destruição. A personificação do solipsismo. Seu olhar gélido espreita as oportunidades, sua mente calcula e traça os planos, caminhos, atalhos. Poder titânico, fome insaciável, conquistou seu título de lorde e tomou a escuridão, o caminho das trevas, como seu reino. Lorde Voldemort é um dos vilões mais icônicos da literatura contemporânea, tem sido objeto de

análises críticas e acadêmicas que se dedicam a examinar suas motivações, ações e sua representação na saga. Ao longo dos sete livros escritos por J.K. Rowling, Voldemort é apresentado como um bruxo poderoso e implacável, cuja ambição e crueldade o levam a cometer atrocidades a fim de subjugar o mundo mágico. A figura de Lorde Voldemort foi referenciada de maneira fragmentária no decorrer da pesquisa, mais detidamente nas discussões acerca dos protocolos ficcionais. Foi abordado sobre a individualidade de Tom Riddle, a ambição, o discurso, o corpo.

O intuito do presente capítulo é oferecer uma breve análise do personagem Lorde Voldemort com base nos protocolos ficcionais estabelecidos no capítulo anterior. Como supracitado, o objetivo não é esgotar o tema – sequer seria possível –, mas suscitar reflexões acerca da composição de uma jornada vilanesca.

4.1 Os fragmentos de Tom Riddle, o problema da memória

Antes de refletir acerca dos três protocolos, é importante expor um caráter fundamental sobre o vilão: o segredo de sua origem é, também, parte de seu poder. Sabe-se tudo sobre Harry Potter, o menino que sobreviveu. Na primeira obra da saga, *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997), as primeiras páginas do capítulo inicial contextualizam a primeira vitória do mundo bruxo sobre Lorde Voldemort. As comemorações pelo sumiço do senhor das trevas são tão extravagantes no mundo mágico que até mesmo o Sr. Dursley, tio do protagonista, enquanto atravessa as multidões a caminho do trabalho, ouve sussurros e cochichos com a palavra “Potter”. Com alguns meses de vida, Harry já era a criança mais famosa do mundo bruxo, todos conheciam sua história, seu nome e os feitos dos seus pais, sua história era encoberta somente ao próprio protagonista que estaria escondido dos olhos do universo mágico até completar a idade de entrar na escola de magia e bruxaria de Hogwarts.

É a partir daí, a carta de Hogwarts, que o leitor passa a acompanhar o crescimento e as transformações do personagem, com acesso aos pensamentos, diálogos e atos realizados ao decorrer da jornada. Não há nada encoberto, não há segredos acerca de Harry Potter, não há um passado sombrio que compromete o caráter do personagem. Harry é um livro aberto, pois além de ser uma característica importante para o reconhecimento entre leitor e personagem, é como um herói deve ser. Sem segredos. E

quando um herói apresenta um fato encoberto pelo passado, exorciza-o. Harry Potter, portanto, é introduzido ao mundo bruxo de mãos dadas com o leitor.

Uma vez em sintonia, leitor e obra complementam-se, os medos e as dúvidas do protagonista se tornam também os medos e as dúvidas do leitor, posicionamo-nos diante da obra de arte e ao passo que a (re)significamos, ela também nos altera. A jornada do protagonista, torna-se a jornada do leitor. Tornamo-nos herói, o quarto integrante do grupo destinado a salvar o mundo bruxo. A questão é que, como supracitado, para que o reconhecimento entre leitor e personagem aconteça em uma jornada, o que é encoberto deve ser descoberto. No início, meio ou fim, tudo o que é secreto se escancara, as sombras devem ser purificadas, pois a escuridão é incontrolável e perigosa, e sendo uma mácula, torna-se uma trava para o desenvolvimento do sujeito da submissão autoconquistada. Enquanto, portanto, a jornada do herói é conhecida por todos, comentada, reconhecida, o caminho que ascendeu a figura vilanesca é desconhecido, não é de conhecimento popular, é um desvio de rota. A história do vilão é apagada e, conseqüentemente, difícil de ser rastreada. Na obra de J.K. Rowling, Lorde Voldemort é uma figura de face distorcida, de vozes múltiplas, que espreita o protagonista nas sombras e se personifica no desconhecido. A história do Lorde das Trevas é apresentada por meio de memórias, lembranças de vários personagens que vislumbraram pequenas peças da jornada do vilão.

A fragmentação da própria história é uma característica importante do vilão, pois parte do poder de Voldemort é a ausência de explicação sobre quem ele é, o que se tornou e como adquiriu tanto poder. Para traçar um paralelo ilustrativo, na obra *Drácula* (1897), de Bram Stoker, o personagem Jonathan Harker, desconhecendo os detalhes sombrios do cliente que o contratou, torna-se hóspede do castelo do anfitrião, Conde Drácula. Apesar de não entender para onde estava indo, ele percebe os hábitos incomuns das pessoas que habitam a região da Transilvânia, e quando ele diz a uma senhora para onde está indo, ela demonstra uma preocupação aterrorizadora,

[...] a velha senhora subiu até meu quarto e disse de modo histérico, ‘O senhor precisa ir? Oh, jovem senhor, precisa mesmo ir?’. Ela se encontrava em um estado tão alterado que parecia ter perdido a noção de quanto alemão conhecia, e misturava as palavras com outras de alguma língua que não me era familiar. Só consegui compreendê-la ao fazer-lhe algumas perguntas. Quando eu lhe disse que precisava realmente ir, e que estava comprometido com importantes negócios, ela me perguntou novamente: “O senhor sabe que dia é hoje?”. Eu lhe respondi que era quatro de maio. Ela balançou a cabeça enquanto repetia:
— Oh, sim! Eu sei disso! Eu sei disso... mas o senhor sabe que dia é hoje?
Ao dizer-lhe que não compreendia, ela prosseguiu:

— É a véspera do dia de São Jorge. O senhor sabe que nesta noite, quando o relógio bater meia-noite, todas as coisas más do mundo terão pleno domínio? O senhor sabe para onde está indo e para o que está indo? (STOKER, 2014, p.21 – p.22)

Os moradores da região que testemunharam os acontecimentos misteriosos envolvendo Conde Drácula, demonstram sua perspectiva sobre a figura que habita o castelo. A mulher que interpela Harker é uma anciã que não traz uma apresentação científica, descritiva ou histórica calcada na observação de Drácula, mas supersticiosa, estimulada pelo medo, terror. A superstição sombria acerca do vampiro é reforçada pela religiosidade, a mulher é detentora de um conhecimento sobre o vilão: o Conde é profano, temido pelos que respeitam os mortos e as leis naturais, um ser que oferece perigo, uma distorção da natureza. O ponto de vista do personagem é no tocante à fé, isso é, na crença do sobrenatural, no invisível, num elemento que é ao mesmo individual e coletivo, que representa a relação dos mortais com o que é imortal, de Drácula e as testemunhas de seu poder.

É ela que entrega ao cético Harker o crucifixo, o símbolo da morte de Cristo, que rivaliza metaforicamente com o vampiro, o ser que renegou à morte e habita entre os dois mundos, aquém das regras. A anciã entende os perigos de se aproximar do castelo, sua memória carrega os registros neutralizados e apagados por Drácula e ela oferece de bom grado a Harker, entregando-lhe um fragmento de seu conhecimento, um mosaico, uma parte de um poder necessário para vencer o vilão.

Jonathan Harker chega ao castelo e se instala. Com o passar dos dias, Harker percebe que ele não é hóspede, mas prisioneiro. O protagonista, em suas cartas, testemunha e descreve, com horror, os mistérios e os assombros que circundam o castelo. Apesar dos contratemplos, sobrevive às investidas de Drácula e reúne um grupo dedicado a exterminar o vampiro. No entanto, apesar do ânimo e determinação, os personagens temem o conde por não possuírem qualquer informação sobre sua origem, fraqueza, história. Não há nada palpável, o vilão aparentemente não possui falhas e seu poder está além da razoabilidade. Conde Drácula, diante do grupo, é habitante do campo infinito da imaginação, tudo sobre o vilão é suposição, obscuro, lendário. É o personagem Van Helsing que, apesar de ser conhecido em muitas produções como um “caçador de monstros”, tem sua origem na obra de Bram Stoker e assume o papel de mentor do grupo. A primeira arma oferecida por Helsing é seu conhecimento acerca do vilão,

Então, acho que seria bom que eu lhes contasse algo sobre o tipo de inimigo com que vamos lidar. Eu darei a conhecer a vocês algo da história deste

homem, que foi averiguado por mim. Assim, poderemos discutir como vamos agir, e então tomarmos as medidas necessárias de acordo com isso. Existem seres a que chamamos de vampiros, alguns de nós já tiveram provas de sua existência. (STOKER, 2014, p.179)

O primeiro passo para destruir Drácula não é o rastreio, os rituais ou as táticas de guerrilha, a arma principal é o desvelar da origem e o descobrir – na acepção do verbo, retirar o véu – o desconhecido, tornando-o visível. Em um trecho seguinte, o estudioso diz ao grupo que

Tudo de que vamos tratar se refere a tradições e superstições. Essas coisas, a princípio, não parecem muito, quando se trata de uma questão de vida ou morte, ou ainda mais do que vida ou morte. Mesmo assim, devemos ficar satisfeitos. Em primeiro lugar porque precisamos, pois nenhum outro meio está ao nosso dispor. Em segundo lugar, porque por trás dessas coisas, tradição e superstição, encontra-se todo o resto. (STOKER, 2014, p.180 – 181)

Van Helsing, com base em estudos antropológicos e com o auxílio de colegas acadêmicos, reúne uma vastidão de dados sobre as criaturas vampíricas e, mais especificamente, sobre Drácula. Apesar da pesquisa científica, os dados reunidos sobre o vilão não são consistentes, são sobrenaturais, ritualísticos, supersticiosos e incertos. Apesar das informações surreais trazidas pelo professor, ele esclarece que não há outro meio a disposição e que apesar de fantásticos, os relatos acerca dos vampiros e de Conde Drácula são verdadeiros e até científicos. A ciência e a religião fundem-se, as linhas limítrofes entre os terços e os tubos de ensaio se tornam tênues. O natural e o antinatural, o visível e o invisível, o científico e a superstição, o sagrado e o profano, as certezas e as incertezas, as aparentes dualidades encaixam-se como quebra-cabeças para representar a jornada do vilão, pois o vilão é, antes de tudo, herói e vilão. Ele caminha entre os vivos estando morto e vivo, morto-vivo, trouxa e mágico, mestiço. O conhecimento necessário para vencer o vilão, portanto, apresenta um caráter ambíguo, místico e lendário, mas é extremamente necessário para a vitória.

Lorde Voldemort, assim como Conde Drácula, ao adquirir poder, dedicou-se a apagar todos os vestígios de sua existência anterior ao ritual de batismo, ao antigo eu. Quando se graduou na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, Riddle decidiu rastrear a própria origem. Ao descobrir que era mestiço, renegou o sangue que corria em suas veias, descobriu o paradeiro do pai e o assassinou. Imóveis, pessoas e documentos, tudo foi consumido pelo fogo. Para Tom Riddle o passado estava apagado e, acima de tudo,

corrigido: o único “Tom” que existiria seria bruxo. Não só “um” bruxo, mas “o” maior de todos os tempos, tudo o que houvera antes deveria ser destruído. Dumbledore, no entanto, realizou uma longa jornada para recolher memórias de pessoas que haviam testemunhado. Tudo o que havia sobre Riddle não estava registrado em papéis, mas na memória coletiva.

Em certo momento, Harry pergunta ao seu mentor

— Senhor – perguntou Harry hesitante –, o que vai me contar tem a ver com a profecia? Vai me ajudar a... sobreviver?

— Muita relação com a profecia — respondeu Dumbledore, displicentemente, como se Harry tivesse lhe perguntado que tempo faria no dia seguinte -, e tenho esperanças de que o ajude a sobreviver.” (ROWNLING, 2015, p.145)

A memória é parte de um sujeito, armazenamento de marcas que fazem parte da constituição de um indivíduo. A memória pode ser apagada, modificada, manipulada. O que era documento, foi apagado. Quem estava vivo, foi assassinado. O que confirma a existência de Voldemort são as marcas que ele deixou, físicas e psicológicas. Dumbledore realiza a jornada de recolhimento das memórias das pessoas que detinham informações sobre Tom Riddle, e todo material recolhido era bastante difuso. As informações eram desconstruídas, dotadas de grandes lacunas. Para quem vive no mundo bruxo, não há exatidão sobre a origem desse personagem porque o desconhecido faz parte da caracterização do vilão. Sem documentos ou registros oficiais que comprovem sua existência ou suas ações, o vilão se torna uma espécie de lenda ou mito, ampliando seu poder simbólico e seu impacto sobre a imaginação do público. Cada sujeito que conheceu ou testemunhou um episódio isolado da jornada do vilão, detém uma perspectiva única e subjetiva sobre ele, o que pode levar a versões conflitantes ou incompletas de sua história.

Há, também, uma diferença sobre a abordagem de Lorde Voldemort e Alvo Dumbledore em relação à memória. Enquanto Voldemort busca a dominação e o controle sobre as memórias e pensamentos das pessoas, usando a violência e a tortura, Dumbledore usa a persuasão e a empatia para convencer as pessoas a compartilharem suas memórias voluntariamente. Eis, novamente presente, a relação entre a responsabilidade e o poder: Voldemort exerce o poder conquistado, Dumbledore exerce o poder adquirido.

Dumbledore, como Van Helsing, monta o quebra-cabeça do que é possível e preenche as lacunas com as próprias conclusões. É disso que a jornada do vilão, para os olhos alheios, é composta: lacunas. Não é permitido saber o caminho que ele seguiu, pois é um trajeto proibido, não há testemunhas, o caminho é solitário e tortuoso. E, ao mesmo tempo, é como nas religiões antigas: saber o nome do demônio dá poder ao conjurador.

Conhecimento é poder. O vilão quer apagar o próprio nome, rebatiza-se, apaga-se para se tornar sombra, dúvida, medo.

4.2. Osso, carne e sangue, o nascimento de Lorde Voldemort

O mundo está quieto, calmo. Harry Potter reside no armário de vassouras dos tios, segue a rotina de demandas, abusos e ordens extravagantes dos familiares, mas não há ameaças que coloquem em xeque a integridade dos indivíduos. Claro, estar calmo não significa que as coisas estão bem para o herói, mas que há um status quo, status de normalidade, uma rotina. Harry foi deixado à soleira dos seus tios, os Dursley, para que ficasse fora dos perigos do mundo bruxo até os onze anos de idade. Apesar de uma carta ter sido deixada recheada de explicações sobre quem é o bebê no cesto, o que houve, quem são seus pais e o que aconteceria quando ele atingisse a idade certa, Válder e Petúnia Dursley nunca contaram a Harry a verdade.

Em um fatídico dia, no entanto, os ventos assoviam de forma estranha e a brisa traz o caos, o esfacelamento da monotonia. As corujas em polvorosas, dúzias e dúzias de cartas, o arauto Rúbeo Hagrid bate à porta, o Beco Diagonal, o auxílio na compra de material, os amigos Rony Weasley e Hermione Granger, Alvo Dumbledore recepciona os novos e antigos alunos em mais um ano letivo, Hogwarts. O mundo para Harry Potter transforma-se completamente e, maravilhado, o protagonista começa a sua aventura de coração aberto, sem planos, cálculos, estratégias, pronto para o que vier.

Essa breve análise, focada nos três protocolos, no entanto, não é sobre Harry Potter, mas sobre o homem que fez a marca em sua testa: Tom Riddle, Lord Voldemort. Ele cresceu sob condições muito próximas a de Harry Potter: Órfão, solitário e residente de um orfanato inglês desde o nascimento. Tom Riddle é definido pela diretora da instituição, Sra. Cole, como “um garoto engraçado” (ROWLING, 2015, p.194). Riddle não era igual às outras crianças e sabia disso, sentia-se apátrida, alguém sem lar, um indivíduo a quem faltava a conexão com o mundo e sentimento de pertencimento, via-se como um habitante de lugar-nenhum. Ao não se reconhecer parte de um todo, de um grupo, as regras também não eram respeitadas. Conforme a passagem do tempo, a dominação e influência de Riddle às outras crianças cresce. O bruxo vai adequando o exercício de seu poder e autoridade à liturgia do orfanato, pois a Sra Cole, os funcionários, não eram desrespeitados, mas não sabiam sobre as ações do menino. Ninguém consegue flagrar os atos questionáveis, mas os sussurros sobre a crueldade do jovem bruxo ecoam

pelos corredores. Riddle entende que faz parte de uma hierarquia, mas não acata às ordens, age pelas sombras e domina as outras crianças, machucando-as, manipulando-as, assassinando seus animais de estimação e roubando seus pertences como troféus, materialização de sua autoridade.

A partir das memórias de Dumbledore é possível identificar que, desde cedo, Voldemort já apresentava predisposições à vilania. Alvo Dumbledore é comunicado sobre uma criança que possui dons sobrenaturais, o bruxo sabe que essa criança tem sangue mágico nas veias e, ao visitá-la no orfanato, revela sua ascendência bruxa.

— Hogwarts — continuou Dumbledore, como se não tivesse ouvido as últimas palavras do garoto — é uma escola para pessoas com talentos especiais...

— Eu não sou louco!

— Sei que não é. Hogwarts não é uma escola para loucos. É uma escola de magia.

Fez-se silêncio. Riddle congelara, seu rosto vazio de expressão, mas o olhar correndo de um olho de Dumbledore para o outro, como se tentasse apanhar um deles mentindo.

— Magia? — repetiu num sussurro.

— Exato.

— É... é magia, o que eu sei fazer?

— Que é que você sabe fazer?

— Muita coisa — sussurrou. Um rubor de excitação subiu do seu pescoço para as faces encovadas; parecia febril. — Sei fazer as coisas se mexerem sem eu tocar nelas. Sei fazer os bichos me obedecerem sem treinamento. Sei fazer coisas ruins acontecerem a quem me aborrece. Sei fazer as pessoas sentirem dor, se quiser.

Suas pernas tremiam, ele se adiantou cambaleando e tornou a se sentar na cama, olhando para as mãos, a cabeça baixa como se rezasse.

— Eu sabia que era diferente — murmurou para os seus dedos trêmulos. — Sabia que era especial. Sempre soube que havia alguma coisa.

— Bem, você estava certo — disse Dumbledore, que já não sorria, mas observava Riddle com atenção. — Você é um bruxo.

— O senhor também é bruxo?

— Sou.

— Prove — replicou Riddle imediatamente, no mesmo tom de comando que usara quando dissera ‘fale a verdade’.

Dumbledore ergueu as sobrancelhas.

— Se, como imagino, você estiver aceitando a vaga em Hogwarts...

— Claro que estou!

— Então, vai se dirigir a mim, chamando-me de ‘professor’ ou de ‘senhor’.

As feições de Riddle endureceram por um instante fugaz antes que ele respondesse, em um tom irreconhecivelmente educado:

— Desculpe, senhor. Eu diz dizer: por favor, professor, pode me mostrar...?”
(ROWNLING, 2015, p.196 - 197)

A descrença de Riddle dura poucos segundos. Apesar da magnitude da notícia — *você é um bruxo* — o personagem aceita como se o fantástico, o antinatural, fosse a explicação óbvia para seus talentos. O mundo lógico e prático dos trouxas não fazia jus à

importância que Tom Riddle dava a si. Apesar de não entender a origem de seus poderes, Tom está ciente de seu dom. A habilidade que detém não é descoberta a partir do mentor, Riddle já utilizava a magia que, apesar de instintiva e parcialmente adormecida, era extremamente precisa e potente. O menino sabia exatamente como utilizar seus talentos bruxos à sua satisfação, para dominar a mente das pessoas, fazê-las sentir dor e cumprir desejos. Este é o primeiro encontro entre Alvo Dumbledore e Lord Voldemort e, diante do convite do velho bruxo, o menino não se amedronta, não questiona sobre o que lhe é oferecido ou o universo mágico, o que há instantaneamente é a *curiosidade* e a *ambição*. Tom Riddle aceita ao chamado da aventura, atende prontamente às sombras sem hesitar.

O jovem bruxo, uma vez *rei* de seu domínio, está diante de um limiar: o orfanato é seu reino e Riddle dobra-o, distorce-o como quer. Dumbledore, no entanto, é um estranho, um estrangeiro e, a princípio, não poderia deter mais poder que o próprio rei. De forma calculada, Tom Riddle decide testar a hierarquia em que está posicionado e verbaliza sua autoridade a Dumbledore: “prove”. Como pontuado no capítulo sobre o poder, o indivíduo é constituído pela palavra, reconhece-se por ela, posiciona-se, materializa suas emoções, angústias e desejos pela palavra. É também pela palavra que a mágica é conjurada, os signos materializam e catalisam o poder que os bruxos carregam, é um ingrediente fantástico, parte ritualística do sobrenatural, deve ser selecionada, podada e mensurada com cuidado para não desbalancear o preparo da poção-verbal. No mundo bruxo, a palavra não somente dá forma inteligível ao abstrato, mas manifesta magicamente a intenção do conjurador. A troca de palavras altera o mundo, pode distorcer a natureza, infligir dor, dominar a mente. Aquilo que o bruxo não pode fazer, não deve falar. A palavra não representa somente as intenções, materialização e reflexo da psiquê do indivíduo, mas também equivale a seu poder.

Ao dar ordem a Dumbledore, ele tenta exercer o próprio poder, sem sucesso. Riddle é desafiado por aquela figura misteriosa, o arauto está em sua porta e detém uma potência que ele não domina, mas, agora, passa a desejar. Alvo Dumbledore não se curva à vontade de Riddle e o instrui: “vai se dirigir a mim, chamando-me de ‘professor’ ou ‘senhor’” (ROWLING, 2015, p.197). O mais novo pode ou não o aceitar como seu mentor, mas a liturgia ao mais velho, sábio, poderoso, deverá ser obedecida ao chamá-lo de “senhor”. Riddle reconhece que o homem a sua frente não é comum, está em outro nível, detém um poder e autoridade que Riddle não entende. O semblante de Tom se modifica e, de forma educada, refaz seu pedido de respeitosa. Dumbledore é que submete o jovem bruxo à sua vontade, mostrando-o que, no mundo trouxa, Riddle detém

poder, mas no mundo bruxo, ele não possui qualquer graduação, é um território desconhecido, um novo patamar de domínio.

Diante do convite para integrar o corpo discente de Hogwarts, o rapaz, na posição de herói, não renega ao chamado. Ao contrário do anti-herói, o vilão respeita os rituais de iniciação e às liturgias, pois as graduações são importantes para a potencialização do próprio poder. Há, portanto, uma jornada que deve ser cumprida – por necessidade, no caso do herói; por conveniência, no caso do vilão – para a ascensão. Diante das revelações, demonstrações e convite de Dumbledore, um mundo de possibilidades se abre para Tom Riddle e a ambição se manifesta.

É importante pontuar que, como mencionado no início da análise, em algum momento do trajeto o herói deve purificar seus segredos para continuar trilhando o caminho. Dumbledore, como arauto, demonstra seu poder revelando os segredos, pecados, de Tom Riddle. Com um aceno de varinha, o armário pessoal de Riddle entra em uma aparente combustão,

Riddle olhou do móvel para Dumbledore. — Acho que tem alguma coisa querendo sair do seu guarda-roupa.
De fato, ouvia-se alguma coisa chocalhando baixinho. Pela primeira vez, Riddle pareceu amedrontado.
— Abra a porta — ordenou Dumbledore.
Riddle hesitou, mas atravessou o quarto e escancarou a prota do armário. Na prateleira mais alta, acima de um trilho com umas poucas roupas, uma caixinha sacudia e chocalhava como se contivesse ratinhos frenéticos.
— Tire-a daí — disse Dumbledore.
Riddle apanhou a caixa trepidante. Pareceu nervoso.
— Tem alguma coisa nessa caixa que você não deveria ter? — perguntou Dumbledore.
Riddle lançou a Dumbledore um olhar demorado, penetrante e astuto.
— Suponho que sim, senhor — disse finalmente com uma voz inexpressiva.
— Abra-a.
Riddle tirou a tampa e virou o conteúdo em cima da cama, sem olhar. Harry, que esperara alguma coisa mais excitante, viu uma confusão de pequenos objetos comuns: um ioiô, um dedal de prata e uma gaita de boca oxidada. Uma vez fora da caixa, eles pararam de tremer e mexer sobre os cobertores finos.
— Você os devolverá aos donos com suas desculpas — disse Dumbledore calmamente, tornando a guardar varinha no paletó. — Saberei se fez isso. — E alertou: - Em Hogwarts, não toleramos roubos.
Riddle não pareceu sequer remotamente envergonhado; continuou a encarar Dumbledore com um olhar frio e avaliador. Por fim, disse com uma voz monótona:
— Sim, senhor. (ROWLING, 2015, p.198-199)

A voz monótona é consequência da ação automatizada e calculada de Riddle. Não houve questionamento, contraposição, desculpas ou invenções, Riddle não se envergonhava dos atos que cometera, os objetos o orgulhava, eram itens que não

representavam valor financeiro para seus donos ou para o bruxo, mas sentimentais. O que estava naquela pequena caixa simbolizava o que Tom Riddle conquistou de outro e incorporou a si. Apesar de ainda não conhecer as extensões dos seus poderes e o feitiço horcrux, os objetos tomados carregavam e refletiam a crueldade e o desejo de domínio, não detinham a alma, mas o ímpeto. Tom Riddle é um rei que não almeja uma coroa, o que valida simbolicamente seu poder são os pedaços, em seu armário, de seus súditos.

A cena ocorre na obra *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* (2005), o leitor conhece Lorde Voldemort. Sabe-se que ele é cruel, impiedoso, arrogante e não aceitaria receber ordens, uma vez que o intuito dele é acumular poder suficiente para sequer a própria natureza ter controle sobre ele. No entanto, naquele momento, consciente de sua fragilidade perante Dumbledore, Riddle decide atuar, comportar-se como previsto, curvar-se diante de seu mentor, pois o menino sabia que para entrar nesse novo mundo, deveria usar todas as armas que a disposição, incluindo a persuasão, o carisma e a dissimulação.

Alvo Dumbledore deu uma nova chance a Tom Riddle. Ao devolver os objetos e, aparentemente, purificar-se simbolicamente com os pecados cometidos no orfanato, o jovem bruxo estava apto para iniciar uma nova vida, morrer como o homem do passado, tornar-se o herói que está destinado a ser. Tom Riddle abraça e é abraçado pelas sombras para iniciar a jornada do herói. Antes de poder iniciar o ano letivo, no entanto, seria necessário comprar algumas coisas e preparar os materiais,

Era impossível saber o que ele estava pensando; manteve o rosto impassível ao tornar a guardar os objetos roubados na caixa de papelão. Quando terminou, virou-se para Dumbledore e disse com atrevimento:

— Não tenho dinheiro.

— Isto é facilmente remediável — disse Dumbledore, tirando uma bolsa de couro do bolso — Há um fundo em Hogwarts para os que precisam de ajuda para comprar livros e vestes. Você talvez tenha de comprar alguns livros de feitiços e outras coisas de segunda mão, mas...

— Onde se compram livros de feitiços? — interrompeu-o Riddle, que tinha apanhado a pesada bolsa de dinheiro sem agradecer, e agora examinava um maciço galeão de ouro.

— No Beco Diagonal. Trouxe sua lista de livros e materiais escolares. Posso ajudá-lo a encontrar tudo...

— O senhor vai me acompanhar? — perguntou Riddle erguendo a cabeça.

— Certamente, se você...

— Não preciso do senhor — retrucou Riddle. — Estou acostumado a fazer tudo sozinho. Ando por toda a Londres desacompanhado. Como se chega a esse Beco Diagonal... senhor? — acrescentou ele, ao surpreender o olhar de Dumbledore. (ROWLING, 2015, p.199)

Como exposto, a curiosidade desmedida começa a se desenvolver no encontro entre o mentor e o herói, Alvo Dumbledore e Tom Riddle. Geralmente, ao adentrar o novo mundo e avistar as infinitas possibilidades, o herói se sente perdido, portanto, o mentor o ensina, guia, explica sobre os passos seguintes. Pontuamos nos capítulos anteriores dessa pesquisa que o vilão não está interessado no processo de individuação. Ao aflorar a curiosidade e a ambição no novo mundo, o personagem vilanesco apresenta uma individualidade titânica, uma subjetivação precoce. O vilão já é em si. Não está à procura de um trajeto para se tornar ele mesmo, como é o herói.

A cartilha está sendo obedecida pela imposição do destino ou social, ideológica – como quando Tom Riddle aquiesce Dumbledore no orfanato; Victor Frankenstein assiste às aulas e cumpre os trabalhos do professor Krempe; Vito Corleone obedece às ordens de Fanucci –, mas durante o trajeto, algo o desperta para uma direção diferente do que foi apresentado ou imposto. O vilão tem consciência de que ele é diferente dos outros, como os exemplos supracitados. Riddle reconhecia a própria singularidade mesmo antes de ter consciência de sua ascendência bruxa.

Após a conversa com Dumbledore, o professor entrega uma lista de materiais e orientações que deveriam ser seguidas pelo menino para que ele se adequasse e organizasse para o primeiro período letivo. Harry Potter também recebeu a mesma lista, mas como nunca tivera contato com o mundo bruxo, teve Rúbeo Hagrid como guia. Tom Riddle, no entanto, revela novos traços de sua personalidade titânica, solipsista: recusa o mentor, pois a função do arauto é orientar os perdidos e o vilão não está perdido. Na realidade, o menino revela que conhece toda a Londres, ou seja, não é ignorante sobre o lugar que está, conhece as vias populares e remotas, as vielas e as avenidas. No entanto, apesar de conhecer toda a Londres, ele nunca ouviu falar no Beco Diagonal, será mais um lugar para adicionar aos seus arquivos. Apesar de Dumbledore se oferecer para acompanhar o rapaz, Riddle deixa claro: “não preciso do senhor” (ROWLING, 2015, p.199). O véu do primeiro limiar, o ritual de iniciação, Lorde Voldemort, Tom Riddle, cruzará sozinho.

O fato de o herói negar ao seu mentor é problemático, pois outra função do guia é direcioná-lo para o caminho do *coletivo*, o herói buscará seu espaço na humanidade, seu papel, sua função, mas a função imposta e decidida pela comunidade. Ao negar a figura que introduz a vontade do coletivo ao herói, nega-se o próprio coletivo. Tom Riddle não está interessado em suprir as necessidades alheias. Natureza, destino, coletivo, para o vilão, não importam, sua individualidade orienta as próprias escolhas e o trajeto do herói

será trilhado enquanto for benéfico. Nosso objetivo é demonstrar como Riddle adere à jornada do herói, decide segui-la, é chamado pelas sombras, curiosidade, e demonstra desde o início uma personalidade solipsista.

Ao iniciar a jornada, o herói adquire poder e muitas portas se abrem, mas a individualidade titânica desmanchará o filtro do coletivo, o vilão, enquanto se desenvolve, olhará para todas as direções a procura de oportunidades e atalhos para a potencialização do próprio poder. Tom Riddle, quando adentra os portões de Hogwarts, não está limitado pelo que é moral ou ético: herbologia, transmutação, defesa contra as artes das trevas, enfim, todas as disciplinas serão cumpridas, dominadas, devoradas. O personagem estava dedicado a aprender e absorver todos os feitiços e conhecimentos que Hogwarts tinha a oferecer sobre o mundo bruxo. Riddle se torna monitor – ambição, posição de dominância do outro, representação da ordem –, torna-se querido pelos professores e alcança um grande prestígio no colégio. Ele é respeitado e admirado pelos alunos mais novos e mais velhos, ascende-se como um líder.

No entanto, como todo vilão, Tom Riddle era portador de uma curiosidade desmedida e, aliada com sua personalidade titânica, ele não se satisfaz com o conhecimento comum. A questão é que mesmo que se tornasse o aluno número um no colégio de Hogwarts, ainda sim existiriam outros alunos tão bons ou melhores que ele, pois dominar o conhecimento que é selecionado, podado, por alguém, demonstra que há um limite que deve ser obedecido. O ministério e os professores delimitaram as apostilas, as aulas são de acesso a qualquer, portanto, por mais seletivo grupo que um bruxo se encontre, ainda haverá outros iguais a ele. Dominar o que é delimitado e oferecido é o mínimo, o básico, medíocre. Tom Riddle não é o bruxo da autoridade recebida, mas quem exerce o poder tomado e, no afã de cruzar os limites definidos pelo coletivo, torna-se ávido frequentador da seção reservada, um espaço proibido, de conhecimento sombrio, impuro.

É importante ressaltar que o trio Harry Potter, Hermione Granger e Rony Weasley também buscaram conhecimentos – entenda-se “poderes” – proibidos, mas a lacuna de ausência da individualidade titânica, do solipsismo, da ambição desmedida, é ocupada pela responsabilidade de portar o poder proibido. É por não querer o anel que Frodo o recebe; por não desejar a varinha das varinhas que Harry Potter a domina; é por não se importar com o caminho estabelecido pela natureza, destino, deuses ou coletivo que Tom Riddle adentra a seção reservada. A curiosidade pelo conhecimento do mundo mágico floresce da ambição de se tornar o bruxo mais poderoso de todos os tempos, portanto,

Riddle, dentre os trouxas, tornou-se o maior, mas dentre os bruxos, sabia que havia muito o que conquistar.

É desse ímpeto egocêntrico que se intensificam a curiosidade e a ambição por sua origem; Tom Riddle já ouvira, principalmente como aluno da casa sonserina, que os chamados “sangue-puros” gozavam de maior prestígio dentre os bruxos, um status difundido pelo próprio fundador da casa de Riddle, Salazar Slytherin. Portanto, o bruxo decide buscar sobre seu passado. Alvo Dumbledore, sobre Voldemort, explica a Harry Potter que

Aqueles que consegui convencer a falar me contaram que Riddle tinha obsessão por sua ascendência. O que, naturalmente, é compreensível; tinha sido criado em um orfanato e naturalmente queria saber como fora parar lá. Parece que procurou em vão algum vestígio de Tom Riddle pai nos brasões da sala de troféus, nas listas de monitores nos antigos registros da escola, e até mesmo em livros de história bruxa. Por fim, foi forçado a aceitar que seu pai jamais pusera os pés em Hogwarts. Creio ter sido então que ele abandonou o seu nome para sempre, assumiu a identidade de Lorde Voldemort e começou a investigar a família de sua desprezada mãe – a mulher que, você lembrará, ele achava que não podia ser bruxa porque sucumbira à vergonhosa fraqueza humana da morte.

Sua única pista era o nome ‘Servolo’, que, segundo soubera pelos que dirigiam o orfanato, era o nome do pai de sua mãe. Finalmente, depois de penosas pesquisas em velhos livros famílias bruxas, ele descobriu a existência do ramo sobrevivente da família Slytherin. No verão de seu décimo sexto aniversário, saiu do orfanato ao qual retornava todo ano e foi procurar seus parentes Gaunt. (ROWLING, 2015, p.262 – 263).

A curiosidade e ambição caminham juntas. A curiosidade excessiva é a fome voraz de desbravar o desconhecido sem se importar com os limites estabelecidos, descobrir o encoberto gera a ambição, a ânsia pelo poder. Diante de todas as oportunidades e possibilidades, a curiosidade de Riddle pelo mundo bruxo gera o desejo desesperado de se tornar o melhor, maior, único. A ambição desmedida de Riddle se foca primeiro em desvendar suas origens. Riddle descobre que é bruxo via família da mãe e que a família Gaunt é bastante tradicional, sendo ele mesmo, Tom Riddle, herdeiro de sonserina, linhagem nobre, e é nesse momento que as ambições do jovem começam a se direcionar para o poder, um poder representado por uma família de puro sangue descendente de um dos fundadores de Hogwarts. Um poder, também, extremamente sofisticado, profundo, representado pela magia e conhecimento das artes das trevas.

No decorrer da narrativa, é dito que Tom Riddle adquiriu todo conhecimento oferecido em Hogwarts e, dentre eles, sobre as lendas. O jovem sabia que um dos fundadores da casa Sonserina também era um ofidioglota, isso é, falava a língua das

cobras. O senso de importância do jovem bruxo cresceu quando soube de seu ancestral. No segundo livro da saga, *Harry Potter e a Câmara Secreta* (1998) Tom Riddle explica os motivos que o fizeram abrir a câmara secreta: cumprir seu propósito, sua tarefa, como herdeiro de Salazar Slytherin. Tom Riddle aprende tudo o que Hogwarts tem a oferecer, alcança até mesmo os conhecimentos secretos das seções reservadas e, no decorrer dos ávidos estudos, assimila que *poder* é dominar o que ninguém conhece, lançar-se ao desconhecido, atender ao chamado das sombras.

Outros alunos em Hogwarts poderiam masterizar os feitiços ensinados pelos professores, os segredos escondidos na área lacrada da biblioteca, mas só haveria um herdeiro de Salazar. Abrir a câmara é confirmar seu valor, reafirmar seu poder. No sangue de Riddle há sangue bruxo e sangue trouxa, Tom Riddle é mestiço, mas a câmara é seu ritual de ascensão, o rapaz deve aceitar as sombras, não se equilibrar com ela, mas render-se ao seu domínio e expansão.

O dicionário de símbolos explica que “em todo ritual de iniciação apresenta-se uma prova, que é a passagem por uma câmara secreta” (CHEVALIER, 2015, p.171) e, mais a frente, explicita que a câmara secreta “simboliza o **local da morte** do velho homem e **do nascimento** do homem novo” (CHEVALIER, 2015, p.171). As obras não esclarecem a cronologia de alguns dos atos de Tom Riddle, sabe-se que a primeira horcrux foi criada aos dezesseis anos, durante a época da libertação do basilisco, mesma época que Tom Riddle adota a alcunha de Lorde Voldemort. O diário carrega uma parte da alma do vilão e de acordo com o universo criado pela autora J. K. Rowling, para criar uma horcrux, um filactério, um *cofre* para armazenar uma parte da alma, faz-se necessário cometer um *assassinato*, quebrantar a alguma com um ato que é considerado *contra* a natureza.

A curiosidade pelo poder levou o jovem Riddle devorar todo o conhecimento disponível, aproximar-se dos professores, potencializar seu poder até onde seria possível. É nas histórias antigas sobre os fundadores de Hogwarts que Tom Riddle se reconhece, a havia esperança de que o pequeno órfão, abandonado pelo pai e deixado para trás pela mãe, morador de um casebre que funciona como orfanato, fosse talvez um herdeiro de uma das figuras mais icônicas do mundo bruxo. Ao abrir a câmara, provou-se digno. Ritual, liturgia, a câmara representa a transformação, local em o velho homem morre para o novo ressurgir. Local em que Tom Riddle morre e nasce Lorde Voldemort.

E este seria o prêmio, a herança do pai para o filho, de um ancestral para sua geração futura: o basilisco. O basilisco simboliza “o poder real, que fulmina todos aqueles que lhe faltam ao respeito (CHEVALIER, 2015, p.123) e “para a psicanálise, uma imagem

do inconsciente, temível para aquele que o ignora e dominando quem não o conhece, até a desintegração e a morte da personalidade” (CHEVALIER, 2015, p.123). Tom Riddle, enquanto vilão, dá valor aos rituais, acredita no processo de individuação, a diferença é o processo é consciente, direcionado, filtrado pelas próprias vontades.

O basilisco simbolicamente representa uma ameaça àqueles que não empenharam uma considerável força para reconhecer a sombra, individualizar-se. O vilão tem consciência de sua sombra. Somente o vilão pode dominar o basilisco. A criatura se torna um dos mecanismos de poder de Voldemort: a força bruta, poder mágico, o poder que fulmina os que lhe suplicam sem declarar a *amizade*, sem professor sua fé ao vilão. Tom Riddle não domina as ruas de Nova Iorque, mas os corredores de Hogwarts; não é detentor de armas de fogo ilegais, mas é versado nas mais sofisticadas artes das trevas; Tom Riddle não é um Don, mas um Lorde.

Há outros momentos-chave importantes para a análise de Lorde Voldemort como, por exemplo, o assassinato do próprio pai. Riddle nada poderia fazer contra o sangue mestiço que lhe corria as veias, mas abandonaria de uma vez por todas o nome herdado pelo pai. Tom Riddle utiliza seu poder para destruir a figura paterna, eliminá-lo. Voldemort se interessa pelo conhecimento proibido, a força titânica, a partir da ambição desmedida (*Hybris*) também porque não quer se igualar, deseja ser único, singular. O bruxo deseja superar aquilo que a vida lhe deu: uma mãe bruxa e um pai trouxa. Tom Riddle deseja superar o pai dentro de si, mesmo que o pai esteja morto. Com o poder que detém, deseja apagar o passado, os registros, mesmo que a natureza não permita tão façanha.

O presente capítulo buscou, de forma breve, ilustrar mais detidamente alguns pontos específicos dos protocolos ficcionais, há muitos pontos importantes no desenvolvimento de Lorde Voldemort como, por exemplo, a caça pelas relíquias dos fundadores de Hogwarts e a criação das horcruxes. No entanto, limitados pelo tempo e objetivos de análise, a produção acadêmica e as análises dos muitos elementos que restaram continuarão nas produções subsequentes.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um ciclo se encerra. O intento da presente dissertação é problematizar a ausência de reflexões acerca de uma possível *jornada do vilão*. Como pontuamos no decorrer do trabalho, o caminho da ambição é solitário, não há testemunhas ou rastros para serem seguidos. É tarefa do pesquisador, cientista, no entanto, dispor-se à procura das respostas difíceis, mesmo que isso signifique adentrar o caminho sombrio pelo qual o vilão mergulhou. A partir do levantamento dos principais teóricos e conceitos sobre a composição da jornada do herói, buscamos hipóteses que ajudassem a pavimentar uma futura *jornada do vilão*. O que trazemos é uma discussão inicial, não almejamos propor uma teoria do vilão, pois um trabalho de tamanha complexidade demandaria tempo e aprofundamento. Dentro dos limites, a pesquisa atingiu seu objetivo de forma satisfatória ao questionar e problematizar a escassez de reflexões sobre um trajeto vilanesco e, também, ao propor uma resposta à essa demanda. Temos consciência que haja problemas nos levantamentos, mas diante da questão, sentimo-nos na necessidade de elaborar a presente reflexão.

O que foi percebido é que há uma grande fortuna crítica sobre anti-herói e herói, mas os vilões são comumente apresentados como reflexos distorcidos, inacabados e defeituosos do herói. A figura vilanesca, nas concepções modernas, não detém autonomia teórica, mas vive pela conveniência do enaltecimento do *escolhido pelos deuses* em seu processo de individuação. Pela ausência de materialidade, portanto, partimos da jornada do herói e encontramos alguns vestígios promissores sobre o desenvolvimento da figura vilanesca. Entre as etapas três e quatro da jornada formulada por Joseph Campbell, encontramos a *curiosidade*, o primeiro do que nós chamamos de *protocolo ficcional*, um conceito desenvolvido pelo semiólogo Umberto Eco. Entre a etapa nove e dez, a volta do herói com o elixir, percebemos o segundo protocolo, a *ambição*. A partir do segundo protocolo, o vilão desvirtua das ordens do coletivo e adentra às sombras à procura do terceiro protocolo: *poder*. Esses são os três protocolos ficcionais que selecionamos para pensar sobre uma possível e futura *jornada do vilão*.

Num segundo momento da dissertação, concentramos nossos esforços na discussão e teorização dos protocolos ficcionais. Refletimos sobre cada um – *curiosidade*, *ambição* e *poder* – a partir de personagens como Drácula, Frankenstein, Walter White,

Bilbo Bolseiro, Frodo Bolseiro, Lorde Voldemort, entre outros, a fim de verificar não só na teoria, mas na prática, a validade das hipóteses levantadas. Por fim, encontramos um terreno fértil para o vilão, entendemos que os protocolos são absolutamente promissores e funcionam como o início de possibilidades de análise da figura vilanesca.

Para o último capítulo, detivemo-nos na figura de Lorde Voldemort, a fim de ilustrar o trajeto do vilão. O vilão icônico da obra Harry Potter apresenta todas as características que buscamos em uma possível jornada do herói; o chamado à aventura, a individualidade titânica e subjetividade precoce; a curiosidade excessiva, a ambição desmedida e o desvio do caminho definido pelo coletivo. O vilão é focado em si, não aceita ordens, é essencialmente um membro da sonserina – a casa dos ambiciosos.

Como exposto no início da pesquisa e parte introdutória das conclusões finais, as análises são breves e a discussão presente nessa pesquisa é inicial, mas os frutos são absolutamente positivos e estão se mostrando produtivos. A jornada do vilão existe, é fato e está em desenvolvimento, pois as investigações não se findarão, haverá novas produções acadêmica. Pesquisadores são como os vilões, movidos pela curiosidade voraz de alcançar um limite ainda não desbravado.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. Trad. (russo) Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix pensamento, 2007.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 28 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- JUNG, Carl. Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- _____. *Símbolos da transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- _____. *O desenvolvimento da personalidade*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os Arquétipos Literários*. 3 ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.
- PUZO, Mario. *O poderoso chefão*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e o Enigma do Príncipe*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.
- SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Macbeth*. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016.
- SHELLEY, Mary. 1797-1851. *Frankenstein ou O Prometeu moderno / Mary Shelley*; tradução de Christian Schwartz. 1a ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

STADEN, Hans. *Duas Viagens ao Brasil*. São Paulo/Belo Horizonte, Editora da Universidade de São Paulo/Itatiaia, 1974.

STOKER, Bram. *Drácula*. São Paulo: Editora Landmark, 2012.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *The Hobbit or there and back again*. New York: Harper Collins, 2014.

_____. *O senhor dos anéis: a sociedade do anel*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Trad. Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.