


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

LÍGIA DE MEDEIROS NOGUEIRA

**TRÊS PASSEIOS PELOS BOSQUES DE
HOGWARTS: *Os Contos de Beedle, o Bardo* e a teia
da metaficção**



ARARAQUARA – S.P.
2024

LÍGIA DE MEDEIROS NOGUEIRA

**TRÊS PASSEIOS PELOS BOSQUES DE
HOGWARTS: *Os Contos de Beedle, o Bardo* e a teia
da metaficção**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” (UNESP) – da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Aparecido Donizete Rossi

ARARAQUARA – S.P.
2024

N778t Nogueira, Lígia de Medeiros
Três passeios pelos bosques de Hogwarts : os contos de Beedle, o bardo e a teia da metaficção / Lígia de Medeiros Nogueira. --
Araraquara, 2024
106 p. : tabs.

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

1. Literatura. 2. Harry Potter. 3. Os contos de Beedle, o bardo. 4.
Metaficção. 5. Escritores e Leitores. 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.

LÍGIA DE MEDEIROS NOGUEIRA

TRÊS PASSEIOS PELOS BOSQUES DE HOGWARTS: *Os Contos de Beedle, o Bardo* e a teia da metaficção

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” (UNESP) – da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Aparecido Donizete Rossi

Data da defesa: 28/03/2024

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador:

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (UNESP - FCL-CAR)

Membro Titular:

Profª. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre (UFU)

Membro Titular:

Prof. Dr. Stéfano Stainle (UNESP - FCL-CAR - Pós-doc)

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

À minha mãe, minha maior incentivadora, grande companheira e o amor da minha vida. *Eu sei* que você enfrentaria Bellatrix Lestrange por mim.

E aos fãs dessa personagem complexa, ambígua e humana que é Alvo Dumbledore. Sei que, assim como eu, se sentiram órfãos com a morte do grande mestre. Espero que *Os contos de Beedle, o Bardo* tenham preenchido um pouco desse vazio nos seus corações, assim como preencheu no meu.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por todo incentivo, por ter passado suas preciosas e raras horas de lazer assistindo a *Harry Potter* ao meu lado e por sempre me lembrar do amor que sinto por essa saga.

Ao meu orientador, por sua confiança na minha capacidade, por dividir seu conhecimento abismal de maneira tão generosa e por me permitir experimentar o que Harry sentia em suas aulas com Dumbledore.

E a J. K. Rowling, por não ter desistido de publicar *Harry Potter* após tantos “não”. Se não fosse por você, esta dissertação não existiria, e eu não seria quem sou. *Harry Potter* formou meu caráter e me salvou diversas vezes, pois Harry tem sido meu Patrono nos dias mais sombrios. Obrigada, Joanne.

“Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham”

Jorge Luis Borges, *O Aleph* (2008,
p. 148)

RESUMO

O fim da saga *Harry Potter* em 2007, escrita pela britânica Joanne Rowling, mais conhecida como J. K. Rowling, deixou um vazio no coração e na mente dos inúmeros leitores que acompanhavam a história do bruxinho Harry Potter publicada pela primeira vez em 1997. Um ano depois, a autora decidiu presentear os fãs com um pequeno livro azul intitulado *Os Contos de Beedle, o Bardo* (2008), contendo cinco contos de fadas bruxos escritos por Beedle, o Bardo, e cinco comentários correspondentes elaborados por Alvo Dumbledore, personagem da série canônica. A coletânea sem os comentários aparecera previamente em *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (2007), pois um dos contos desempenhara papel relevante no desenvolvimento da trama do último volume. A obra inicia-se com uma introdução de Rowling acerca de sua natureza, e é povoada de notas de rodapé advindas da autora e de Dumbledore, além de ser uma tradução feita por Hermione Granger (outra personagem) a partir do original em runas antigas. Da mesma maneira com que mistura gêneros naturais (não-ficcionais) e artificiais (ficcionais), Rowling mescla conteúdos do universo mágico de *Harry Potter* e fatos de nossa realidade empírica, confundindo as barreiras entre ficção e realidade. Essa conjunção de fatores chamou nossa atenção como pesquisadores de literatura, e por isso decidimos dedicar nossa dissertação à compreensão da transposição desse *spin-off* literário — pois se trata de uma narrativa derivada do heterocosmo ficcional original — para a nossa realidade empírica como uma obra metaficcional. Para isso, nos propusemos a primeiro estabelecer a cultura da convergência como o contexto criador da obra, assim como discutir os conceitos envolvidos nessa criação, como a narrativa transmídia, o hipertexto e o fenômeno *cult*. Em seguida, situamos nosso objeto de reflexão na estética da metaficção, responsável por sua constituição e conteúdo, e, por meio da análise de trechos, identificamos as técnicas metaficcionais manipuladas pela autora. Por fim, debatemos como a junção dessas ferramentas produz o leitor-modelo da obra em questão e influi na sua relação com o universo de *Harry Potter* e com as narrativas de sua própria realidade. Também abordamos como a metaficção significa não o fim dos recursos realistas tradicionais ou do romance, mas uma renovação deles, atendendo às demandas e gostos conscientes e inconscientes do público-leitor. Em suma, chegamos à conclusão de que *Os Contos de Beedle, o Bardo* são tanto um reflexo de seu momento de criação quanto um estímulo aos consumidores do entretenimento produzido na cultura da convergência, atuando ademais em uma via de mão dupla na relação que estabelecem com seus leitores, uma vez que simultaneamente oferecem uma interpretação mais apurada da sociedade, do enredo e das personagens da saga canônica, um conhecimento mais técnico dos recursos ficcionais que os autores costumam manipular e um olhar mais suspeito para as narrativas supostamente verídicas e neutras que a História nos oferece. O leitor torna-se, assim, alguém que aproveita a leitura enquanto investiga-a, reunindo os três papéis que a metaficção lhe concede: leitor, crítico e autor.

Palavras-chave: J. K. Rowling. *Harry Potter. Os Contos de Beedle, o Bardo. Spin-off. Metaficção.*

ABSTRACT

The end of the *Harry Potter* saga in 2007, written by the British writer Joanne Rowling, widely known as J. K. Rowling, left a hole in the hearts and heads of countless readers who had followed the life story of the wizard Harry Potter, published by the first time in 1997. A year after the end, the writer decided to present the fans with a tiny blue book entitled *The Tales of Beedle the Bard* (2008), comprehending five wizard fairy tales written by Beedle the Bard and five correspondent comments elaborated by Albus Dumbledore, a character from the canonical series. The collection without the comments had appeared previously in *Harry Potter and the Deathly Hallows* (2007) because one of the tales played a relevant role in the development of the plot in the last volume. The work starts with an introduction by Rowling concerning its nature, and it is crowded with footnotes signed by the author and by Dumbledore, besides being a translation made by Hermione Granger (another character) from the original in ancient runes. In the same way that she mixes natural (non-fictional) and artificial (fictional) genders, Rowling mix-mingles contents from the magical universe of *Harry Potter* and facts from our empirical reality, confounding the frontiers between fiction and reality. That conjunction of factors called our attention as literature researchers, and as a result, we decided to dedicate our dissertation to the comprehension of the transposition of that literary *spin-off* — since it is a derivative narrative that arises from the original fictional heterocosmo — to our empiric reality as a metafictional work. In order to fulfill our plan, we proposed to first establish the convergence culture as the creator context of the work as well as discuss the concepts involved in that creation, such as the transmedia narrative, the hypertext, and the cult phenomenon. Following, we situated our object of reflection in the metafiction aesthetic, responsible for its constitution and content, and, by the analysis of some excerpts we identified the metafictional techniques manipulated by the author. Finally, we debated how the junction of those tools produces the model-reader of the mentioned work and influences their relationship with *Harry Potter*'s universe and with the narratives from their reality. We also approached how metafiction does not mean the end of the traditional realistic resources or of the novel itself but a renewal of both of them, supplying the demands and conscious and unconscious tastes of the reading public. In a nutshell, we concluded that *The Tales of Beedle the Bard* are both a reflex of their moment of creation and a stimulus to the consumers of the entertainment produced within the convergence culture, acting in addition in a two-way street in the relationship they establish with the readers, once they simultaneously offer a more accurate interpretation of the society, plot, and characters belonging to the canonical saga, a more technical knowledge concerning the fictional resources normally manipulated by fiction authors, and a more suspicious looking to the supposedly truthful and neutral narratives that History offers us. Thus, the reader becomes someone who enjoys the reading while investigating it, reuniting the three roles metafiction grants them: reader, critic, and author.

Keywords: J. K. Rowling. *Harry Potter*. *The Tales of Beedle the Bard*. Spin-off. Metafiction.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Nomenclatura dos textos metaficcionalis.	50
-----------------	--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12-15
1 ADENTRANDO A FLORESTA PROIBIDA: PRIMEIROS PASSOS NO DESBRAVAMENTO DE <i>OS CONTOS DE BEEDLE, O BARDO</i>	16-46
1.1 Como chegamos até aqui	16-28
1.2 O caldeirão fervilhante da cultura da convergência	28-40
1.3 A alquimia de J. K. Rowling	41-46
2 NO COVIL DE ARAGOGUE: A ESTRUTURA ABISMAL DE <i>OS CONTOS DE BEEDLE, O BARDO</i>	47-89
2.1 As teias da metaficção	47-60
2.2 Aragogue e suas descendentes	60-89
2.2.1 Conhecendo as aranhas	60-65
2.2.2 Encarando o abismo nos olhos de Aragogue	65-89
3 VOANDO NO FORD ANGLIA: UMA VISÃO PANORÂMICA DOS TERRENOS DE HOGWARTS	90-96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97-100
REFERÊNCIAS	101-104
ANEXOS	105-106
ANEXO A – Capa de <i>Os Contos de Beedle, o Bardo</i> (2008)	106

INTRODUÇÃO

Após a publicação do último volume da saga *Harry Potter*, da autora britânica J. K. Rowling, *Harry Potter e as Relíquias da Morte (Harry Potter and the Deathly Hallows, 2007)*, leitores ao redor do mundo sentiram-se orfãos. Uma grande história acabara de ser contada, e acabara muito bem, com todos os pontos amarrados e destinos explicados. Ou seja, não havia, ao menos naquele momento, brechas que a autora poderia usar para continuar um enredo tão bem delineado. Contudo, seria difícil de aceitar que nada mais viria daquele universo, especialmente porque, mesmo com a narrativa de Harry Potter encerrada, as possibilidades envolvendo aquele universo mágico eram grandiosas. Por que não ir ao passado e contar a história da Primeira Guerra Bruxa, quando da ascensão de Lord Voldemort? Por que não contar a história desse grande bruxo das trevas? Ou, quem sabe, aprofundar-se nos anos de escola dos pais de Harry, Lilian Evans e Tiago Potter, e na formação do grupo Os Marotos, que contava com Tiago, Sirius Black, Remo Lupin e Pedro Pettigrew? Mas, sem dúvida, uma das maiores esperanças dos leitores era ver uma enciclopédia do mundo de *Harry Potter* publicada, afinal de contas, em 2001, duas obras de caráter semelhante haviam sido lançadas: *Animais Fantásticos e Onde Habitam (Fantastic Beasts and Where to Find Them, 2001)*, um guia acerca de algumas das criaturas mágicas criadas ou emprestadas por Rowling, e *Quadribol Através dos Séculos (Quidditch Throughout the Ages, 2001)*, um manual sobre a história do esporte, suas regras e times. Além delas, guias não-oficiais acerca da série também já haviam sido produzidos, logo, não seria absurdo contar com algo semelhante, porém saído das mãos da própria criadora.

Todavia, como é de praxe quando se trata de Rowling, ela nos surpreendeu. Em 2008, depois de um ano de informações esparsas e gotejantes acerca das personagens e lugares da saga, a autora nos presenteou com uma *coletânea comentada de contos de fadas: Os Contos de Beedle, o Bardo (The Tales of Beedle the Bard, 2008)*. A surpresa foi ainda maior porque nós, leitores, já conhecíamos de certa maneira esse livro, pois ele aparecera no sétimo volume da saga, sendo um item deixado por Alvo Dumbledore, diretor da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, e mestre de Harry em sua jornada, a Hermione Granger, a melhor amiga de Harry, após a morte do professor. Da coletânea, temos acesso ao texto integral de “O Conto dos Três Irmãos”, fundamental para a compreensão acerca de parte do plano de Voldemort (conquistar a Varinha das Varinhas e, assim, derrotar Harry Potter de uma vez por todas) e o gatilho de diversas situações interessantes. Contudo, com a publicação da coletânea completa, teríamos acesso a *todos* os contos, lidos anteriormente pela própria Hermione Granger (que

seria, então, responsável pela tradução dos contos, que estavam escritos em runas antigas), e agora comentados pelo falecido Dumbledore, que teria deixado anotações acerca dos textos em seu escritório antes de ser assassinado por Severo Snape em *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* (*Harry Potter and the Half-Blood Prince*, 2005).

Aliadas aos comentários do professor, em formato de ensaios relacionados a cada um dos contos, temos também notas de Alvo e da autora, que elucidam aspectos do universo bruxo que poderiam ser confusos para os leitores trouxas (nós, que não somos bruxos) ou acrescentam informações pertinentes ou simplesmente curiosas a certas passagens. Introduzindo esses textos, temos uma introdução de Rowling, na qual ela explica do que se trata a obra em nosso poder e como ela está organizada, mas sem, em momento algum, contestar a autoria de Beedle, o Bardo, no que tange aos contos, e a de Dumbledore, em relação aos ensaios e notas.

Esse embaralhamento de instâncias ficcionais e reais ocorre por toda a obra, desde os gêneros empregados na coletânea até o conteúdo dos textos. Os contos de fadas, por exemplo, seguem o formato dos contos de fadas de nossa realidade empírica, mas com enredos e personagens que fazem sentido para o mundo bruxo; os comentários de Dumbledore seguem uma estrutura de ensaio, apesar de veicularem um conteúdo ficcional, que, na verdade, vez ou outra apresenta fatos históricos de nosso mundo não-mágico; este mesmo fenômeno aplica-se às notas de rodapé e torna-se ainda mais complexo, visto que Rowling comenta as notas de Dumbledore como se ambos fossem autores dos textos e entidades que compartilham a mesma ontologia.

Tal conjunto de características peculiares atraiu nossa atenção de pesquisadores para a obra, fazendo-nos escolhê-la como nosso objeto de reflexão para esta dissertação. De fato, há três ângulos que pretendemos abordar em nossa pesquisa, para que possamos compreender ao máximo a totalidade desse *spin-off* literário, que leva esse nome por ser uma narrativa derivada de outra narrativa principal, mas em outro suporte, neste caso também literário. Os três ângulos são: contexto de publicação, estética e efeito, com um capítulo dedicado a cada assunto.

O primeiro capítulo tratará do contexto de publicação da coletânea. Em seu primeiro subtópico, abordaremos o universo de *Harry Potter*, desde o primeiro volume até as produções mais atuais, a fim de que fique clara a trajetória desse universo expandido e onde nosso objeto de reflexão se encaixa. No segundo subtópico, discutiremos os conceitos teóricos que embasam todas as produções envolvendo o mundo ficcional de Rowling. O principal conceito é o da cultura da convergência, desenvolvido por Henry Jenkins (2009) com o intuito

de explicar as décadas que nos forneceram entretenimento como *Star Wars*, *Matrix* e *Harry Potter*, além de *reality shows* icônicos como *American Idol* e *Survivor*. Esse *background* contou com uma confluência de mídias que permitiram a expansão das narrativas juntamente com a variação de modos de contar uma história, entrando em um ciclo de retroalimentação com seus consumidores, no qual, ao mesmo tempo em que eram estimulados a desejarem as narrativas transmídias, também demandavam-nas dos autores e produtores.

Por isso, também trabalhamos com a ideia de hipertexto, tal qual debatida por Janet Murray (2003) e Robert Coover (1992). Em suma, temos textos que se conectam a outros, seja através de um *link* em uma página na *web*, seja por meio de intertextualidade, seja pelo compartilhamento de um mesmo universo ficcional no qual todas as narrativas acontecem. Essas conexões entre diversas ficções, especialmente quando são ficções de diferentes proveniências, são parte do que Umberto Eco (1994) chamou de fenômeno *cult*, formado por conceitos como intertextualidade (mencionado acima), paródia e fragmentação. Por fim, assim como todos os caminhos levam a Roma, todos os conceitos com os quais lidaremos na segunda parte do primeiro capítulo levarão ao público-consumidor da cultura da convergência, responsável por juntar as peças do quebra-cabeça do universo ficcional expandido que consome e construir coletiva e colaborativamente a narrativa rizomática que lhe é apresentada. Na terceira e última subseção do primeiro capítulo, aplicaremos as características da cultura da convergência a *Os Contos de Beedle, o Bardo* (2008) a fim de observarmos como J. K. Rowling se utiliza de tais recursos, integral ou parcialmente, e qual o efeito dessas escolhas na construção da coletânea.

Um dos resultados dessa alquimia de forças é a estética da obra, a estética da metaficção, tema do segundo capítulo. Na primeira seção, discutiremos o significado desse termo, aplicado às obras que dedicam seu enredo ao próprio fazer ficcional, sublinhando o fato de serem artificios com o intuito de não somente discutirem a ficção e o trabalho do escritor, mas principalmente chamarem atenção para as barreiras que colocamos entre a ficção e a realidade, muitas vezes mais artificiais do que as histórias que lemos. Nossos principais suportes serão Patricia Waugh (1984) e Linda Hutcheon (1989), que também nos fornecem a nomenclatura dos tipos de narrativas metaficcionais e das técnicas metaficcionais que identificamos no nosso objeto, técnicas, estas, cuja definição será expandida pela presença de outros teóricos, como Gérard Genette (2009), Antoine Compagnon (2010) e o já mencionado Umberto Eco, e que contarão com uma seção própria, a terceira do capítulo dois, dado que utilizaremos a segunda subseção para apresentarmos breves resumos acerca dos contos de fadas de Beedle e dos comentários de Alvo Dumbledore, para que nossos leitores possam

compreender o contexto mais amplo do qual retiraremos algumas citações a serem comentadas como exemplos das seguintes técnicas metaficcionalis: paródia, *Chinese-Box*, *mise-en-abyme*, intertextualidade, ironia intertextual, *mimesis* de processo e paradoxo do leitor. Tanto ao examinarmos a estética da metaficção quanto ao estudarmos as técnicas que a compõem refletiremos, tal qual no primeiro capítulo, acerca do uso que Rowling faz desses conceitos e de seus efeitos na fruição da obra pelos leitores.

Por fim, o terceiro e último capítulo desta dissertação não será dividido em subtópicos, exibindo um único bloco textual. Optamos por esse formato por trabalharmos com ideias que se entrelaçam continuamente, alimentando-se e complementando-se de tal maneira que ficaria repetitivo atacá-las separadamente: o leitor, a realidade empírica e a literatura. Em mais detalhes, desejamos falar no último capítulo acerca do que é esperado do leitor-modelo de uma obra como *Os Contos de Beedle, o Bardo*, de como ele é formado e instruído ao longo da leitura; de como a experiência híbrida de um texto metaficcional como esse pode modificar a perspectiva desse leitor no tange à realidade na qual está inserido, à história e às narrativas que formaram e formam sua vida, uma vez que acaba por abalar as barreiras entre ficção e realidade que há muito são construídas e reforçadas, mas também roídas e desestabilizadas; e de como a literatura, em especial a narrativa em prosa, pode se beneficiar de obras que, ao invés de se curvarem indiscriminadamente às tradições, escolhem manipulá-las, atualizá-las, não se esquecendo nunca de que há um ser pensante do outro lado da página, ávido por ser incluído no universo de tinta e papel.

Afora os teóricos aludidos nos parágrafos acima, como Waugh, Eco e Compagnon, acrescentaremos Alberto Manguel (2017), Cosson & Schwantes (2005), Baudrillard (1991) Ricardo Piglia (1994), os quais nos ajudarão a pensar na atuação do leitor frente à realidade e à literatura e na função da literatura frente os desafios dos leitores contemporâneos. Ao final desta dissertação, esperamos conseguir depreender a totalidade da transposição de *Os Contos de Beedle, o Bardo* para nossa realidade empírica como fenômeno metaficcional, desde sua criação, passando por seu funcionamento estrutural, até seu impacto na relação dos leitores com a realidade e a literatura em geral.

Começemos, então, nossa jornada.

1 ADENTRANDO A FLORESTA PROIBIDA: PRIMEIROS PASSOS NO DESBRAVAMENTO DE *OS CONTOS DE BEEDLE, O BARDO*

1.1 Como chegamos até aqui

À meia-noite do dia 31 de julho, o jovem Harry Potter, completando então onze anos, vê sua vida virar de cabeça para baixo e mudar para melhor. Ele vivera os últimos dez anos com seus tios Petúnia e Walter Dursley e seu primo Duda Dursley em Little Whinging, Surrey, Inglaterra, pois seus pais, Lilian e Tiago Potter – sendo Lilian irmã de Petúnia – foram assassinados pelo bruxo das trevas mais temido de todos os tempos, Lord Voldemort, quando Harry tinha apenas um ano de idade, o que não impedira Voldemort de tentar matá-lo, uma ação que lhe custaria a própria existência física.

Nesse momento, não estamos em Little Whinging, mas em uma cabana ilhada no meio de um mar bravio e tempestuoso, onde Harry e os Dursleys se escondem – contra a vontade do primeiro – de uma horda de corujas obstinadas e tenazes que insistem em entregar ao jovem Potter sua carta de aceite na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, e o motivo dessa fuga é o fato de os Dursleys acharem que essa história de magia é uma grande bobagem. Mais precisamente, estamos no momento em que o meio gigante Rúbeo Hagrid, Guardião das Chaves e das Terras de Hogwarts, está prestes a arrebentar a porta da cabana, contar toda a verdade a Harry – sobre o menino ser um bruxo e sobre a morte de seus pais, dado que os Dursleys sempre lhe disseram que os mesmos haviam falecido em um acidente de carro, e sobre a existência de um mundo mágico – e tirá-lo do ambiente abusivo no qual vivera até então com seus tios, para que ele possa conhecer o universo ao qual pertence verdadeiramente.

Com a chegada de Harry a Hogwarts, dá-se início sua amizade com os jovens bruxos Ronald Weasley e Hermione Granger, assim como uma série de perigos e aventuras que o colocará diversas vezes cara a cara com o assassino de seus pais, Lord Voldemort, e diversos de seus apoiadores, até que, sete anos após a chegada de Hagrid à cabana no meio do mar, os dois se enfrentarão para uma batalha final que culminará na derrota de Voldemort.

Contudo, apesar de duelar por sua vida, a vitória de Harry não é solitária. Ao longo de sua jornada, o garoto (e futuro homem) contará com a ajuda de diversos bruxos e bruxas dispostos não somente a lhe estenderem a mão e lhe ensinarem como o mundo bruxo funciona, mas a se colocarem em risco e se sacrificarem por ele, como os já citados Rúbeo Hagrid, Rony Weasley e Hermione Granger, o professor Severo Snape (professor de Poções em

Hogwarts), seu padrinho Sirius Black e o diretor de Hogwarts, Alvo Dumbledore, o único bruxo que o Lord das Trevas já temeu.

Toda a trajetória de Potter, desde o dia do assassinato de seus pais até o embarque do segundo filho do protagonista para Hogwarts, é brilhantemente narrada pela escritora britânica Joanne (Kathleen)¹ Rowling – mais conhecida como J. K. Rowling – nos sete volumes que compõem a saga *Harry Potter: Harry Potter e a Pedra Filosofal (Harry Potter and the Philosopher's Stone, 1997)*, *Harry Potter e a Câmara Secreta (Harry Potter and the Chamber of Secrets, 1998)*, *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban, 1999)*, *Harry Potter e o Cálice de Fogo (Harry Potter and the Goblet of Fire, 2000)*, *Harry Potter e a Ordem da Fênix (Harry Potter and the Order of the Phoenix, 2003)*, *Harry Potter e o Enigma do Príncipe (Harry Potter and the Half-Blood Prince, 2005)* e *Harry Potter e as Relíquias da Morte (Harry Potter and the Deathly Hallows, 2007)*.

Ao longo de cada obra, acompanhamos o desenvolvimento de Harry como bruxo e ser humano em geral, vemos suas habilidades mágicas se aprimorarem, assim como sua capacidade de amar, perdoar e ter compaixão. Além disso, cada uma das sete narrativas adiciona uma nova camada ao grande mistério que permeia a saga, ao mesmo tempo em que fornece ao leitor pistas que o ajudam a solucionar o enigma: qual a relação entre Harry Potter e Voldemort? Por que Voldemort tentou matar Harry quando este ainda era um bebê?

Para construir a série, Rowling atualiza diversos arquétipos², temas, estruturas e estilos literários consagrados, especialmente aqueles encontrados em obras de língua inglesa. Discutiremos brevemente alguns deles a fim de exemplificarmos e compreendermos o processo de criação da autora. A relação de Harry com Dumbledore espelha muito bem a relação entre o Rei Artur e o mago Merlim, personagens das crônicas arturianas, ambas atualizações dos arquétipos do aprendiz e do mestre, respectivamente.

O tema da ascensão do pobre órfão abusado, criado em um ambiente hostil e violento e posteriormente integrado ao seu lugar de pertencimento, como descrito por Charles Dickens em *Oliver Twist* (1838), pode ser aplicado tanto à trajetória de Voldemort – órfão de mãe, abandonado pelo pai, criado em um orfanato dickensiano, e que somente se sente integrado e completo quando descobre a sociedade bruxa e, mais especificamente, Hogwarts – quanto à

¹ O nome do meio de J. K. Rowling é uma homenagem da mesma à sua avó paterna. Quando da publicação de *Harry Potter*, os editores temiam que os garotos não se interessariam por livros escritos por uma mulher, e por isso pediram a Rowling que usasse duas iniciais e seu sobrenome. Como a autora possui apenas um nome – Joanne –, ela decidiu utilizar o Kathleen de sua avó.

² Tema que se manifesta individualmente, mas cuja mensagem advém do coletivo.

de Potter – órfão de pai e mãe, criado por tios abusivos, que só encontra felicidade e acolhimento no mundo bruxo e seus habitantes.

O percurso de Harry, em específico, encontra ecos na tradição do *Bildungsroman*, o “romance de formação”, que irá “retratar o período de amadurecimento de um jovem protagonista e como ele aprende a lidar com sua interioridade frente às adversidades do mundo” (Francisco, 2019, p. 41). Mais especificamente, trata-se do romance de formação produzido na Inglaterra, que “preserva as escolhas que o protagonista fez na infância, mantendo o indivíduo fiel aos princípios que ele considerava certos antes de ter ido ‘viver no mundo real’” (Francisco, 2019, p. 42). E isto de fato ocorre ao longo da série, pois a todo momento somos avisados de que “são as escolhas dos personagens que mostram a eles seu caráter e de como é importante que essas escolhas sejam preservadas” (Francisco, 2019, p. 43).

Por sua vez, os mistérios secundários que surgem ao longo dos sete volumes da saga e que orbitam o enigma principal e fornecem pistas para resolvê-lo obedecem à estrutura observada nas histórias policiais de Agatha Christie: algo estranho ocorre – uma morte, um atentado, uma fuga, um furto –, normalmente relacionado ao vilão; o trio de amigos Harry, Rony e Hermione colocam suas “massas cinzentas”, como diria Hercule Poirot, para trabalhar e, antes de chegarem à solução (inesperada) do mistério, veem-se em becos sem saída antes de conseguirem chegar à verdade. Vale a pena comentar que, assim como as personagens são surpreendidas pela resolução do enigma, nós, leitores, também nos sentimos embasbacados pela verdade construída por Rowling, contudo, quando reconstituímos os fatos e damos mais atenção às pistas fornecidas pela autora, notamos que a verdade estava ali o tempo todo, algo que também ocorre com os leitores de Agatha Christie.

Outra autora que marca presença na narrativa de Rowling é Jane Austen, mais precisamente um aspecto de seu estilo que, mesmo não tendo sido criado por ela, é sempre relacionado à sua obra e apontado como parte de sua marca registrada: o discurso indireto livre. No discurso indireto livre, temos uma sobreposição de duas situações de enunciação: a da personagem e a do narrador. Além de relatar as palavras das personagens, esse tipo de discurso também transmite os pensamentos da personagem focalizada, criando “um efeito de aproximação empática entre o leitor e o mundo interior da personagem” (Duarte, 2009, s. p.).

Na saga *Harry Potter*, a história é composta “tanto por discurso direto (onde os vários personagens da série revelam suas personalidades através do diálogo com outros) quanto por discurso indireto livre – que evidencia as percepções e emoções de Harry a respeito de seu entorno” (Francisco, 2021, p. 22). Como consequência do uso do discurso indireto livre, “[a] voz do narrador de *Harry Potter*, além de nos mostrar o processo de formação do protagonista,

evidencia as relações que ele constrói com seus pares e com seu arqui-inimigo” (Francisco, 2021, p. 18).

A coexistência da tradição e da atualização ao longo de toda a narrativa dos sete volumes, do que já é consagrado e do que é novidade, é uma das razões do sucesso mundial de *Harry Potter*, pois permite que a saga converse com públicos de diferentes faixas etárias e, especialmente, diferentes experiências literárias. Uma das consequências desse sucesso é a infiltração dessa narrativa em mídias diversas e a expansão da história canônica para o passado e para o futuro, tendo como ponto de referência o período retratado nos sete volumes da série – os anos de formação de Potter desde os 11 aos 17 anos de idade, com um epílogo no último volume que nos fornece um vislumbre de seus 30 anos.

O primeiro passo em direção à transposição dos livros para outra mídia foi a adaptação cinematográfica da saga. Entre os anos de 2001 e 2011, as sete obras foram adaptadas para oito filmes, sendo que a adaptação do último volume, *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (2007), foi dividida em duas partes.

Outros filmes também foram lançados após o término da narrativa principal: estamos falando da franquia *Fantastic Beats and Where to Find Them* (*Animais Fantásticos e Onde Habitam*, 2016-?), cuja história se passa aproximadamente setenta anos antes da jornada do jovem Harry Potter e foca em outro período tenebroso da história bruxa: os anos de ascensão e poder de Gerard Grindelwald, outro bruxo das trevas extremamente temido pela comunidade bruxa. Os três filmes lançados até o momento – *Animais Fantásticos e Onde Habitam* (*Fantastic Beasts and Where to Find Them*, 2016), *Animais Fantásticos: Os Crimes de Grindelwald* (*Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald*, 2018) e *Animais Fantásticos: Os Segredos de Dumbledore* (*Fantastic Beasts: The Secrets of Dumbledore*, 2022) – podem ser chamados de *prequels*, ou prequelas, pois são narrativas que expandem a história canônica em direção ao passado, a eventos que ocorreram antes dos acontecimentos narrados na saga original. Não podemos dizer que tais eventos influenciam o rumo da narrativa da saga original, mas é verdade que podem acrescentar camadas à interpretação dos fãs acerca de determinadas personagens, como é o caso de Alvo Dumbledore, por exemplo, que tem seu passado revelado tanto na franquia quanto em *Harry Potter e as Relíquias da Morte*.

O movimento oposto, em direção ao futuro, a eventos que se passam após o final do último volume de *Harry Potter*, também faz parte da expansão do universo criado por Rowling. Dessa vez, a nova narrativa habita duas mídias, o papel e os palcos. Trata-se do roteiro publicado e da peça encenada *Harry Potter e a Criança Amaldiçoada* (*Harry Potter and the Cursed Child*, 2016), cujo roteiro, na verdade, não foi escrito pela autora, mas por

Jack Thorne, sendo baseado em uma história escrita por Rowling, Thorne e John Tiffany. Nessa situação, temos o que chamamos de *sequel*, ou sequela, como denominado por Henry Jenkins em *A cultura da convergência* (2009), uma história derivada do cânone que expande a narrativa original em direção ao futuro. No roteiro em questão, acompanhamos a jornada do segundo filho de Harry Potter, Alvo Severo Potter, em Hogwarts, e sua dificuldade em lidar com o peso de seu sobrenome, o fato de ser o único membro da família a ir para Sonserina³ e as consequências de se brincar com o tempo⁴.

Há, ainda, um outro formato de expansão operado por J. K. Rowling: a criação de um *website* imersivo. Em 2012, a parceria de longa data entre a autora e a Warner Bros. Entertainment Inc. trouxe à luz o *Pottermore*, um *website* que oferecia conteúdo e imersão, uma vez que o usuário tinha acesso a histórias inéditas acerca do passado de diversas personagens e diversos objetos e lugares da série e podia experimentar certas atividades restritas às personagens da saga, como jogar Quadribol, preparar poções, duelar, arremessar gnomos por cima do muro do jardim d'A Toca⁵ e, talvez a mais desejada, ser selecionado para uma das quatro casas de Hogwarts. Tudo isso acontecia enquanto o usuário transitava eletronicamente pelos sete livros da saga, cuja narrativa foi adaptada a fim de se tornar hipertextual⁶. Porém, se hoje em dia pesquisarmos no Google por *Pottermore*, encontraremos apenas sua nova versão: o *Wizarding World*⁷.

Conforme a franquia se expandia em direção a parques temáticos, peças de teatro e *prequels* cinematográficas, a Warner Bros. reuniu parte do material enciclopédico do *Pottermore* às informações acerca das novas produções sobre a série, criando, assim, uma plataforma que oferece aos fãs textos acerca dos elementos da narrativa de Rowling, algumas das experiências vivenciadas pelas personagens da saga – a maior inovação do *Wizarding*

³ A Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts é dividida em quatro casas, para as quais os alunos do primeiro ano são selecionados logo que chegam a Hogwarts através de um Chapéu Seletor. As quatro casas são: Grifinória, Corvinal, Lufa-Lufa e Sonserina. Grifinória, considerada a casa dos corajosos e leais, é a casa para a qual os pais de Harry, o próprio Harry, seu filho mais velho (Tiago Sirius Potter), sua filha caçula (Lilian Luna Potter), seus amigos Rony e Hermione, os filhos destes, sua futura esposa Ginevra (Gina) Weasley e todos da família dela foram. Enquanto isso, ao longo dos sete volumes da saga, a casa Sonserina foi considerada um reduto de bruxos das trevas cruéis, arrogantes e perigosos, sendo que o vilão, Voldemort, foi um de seus alunos.

⁴ A personagem em questão utiliza-se de um Vira-tempo, um artefato mágico que permite que seu portador viaje no tempo. A primeira aparição do objeto ocorre em *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*.

⁵ Residência da família Weasley.

⁶ Discutiremos o conceito de “hipertextualidade” na segunda parte deste primeiro capítulo, destinada ao aparato teórico acerca do contexto cultural de ocorrência do *spin-off* literário de interesse.

⁷ O site pode ser acessado em <https://www.wizardingworld.com>. Infelizmente, o *Pottermore* não pode mais ser acessado.

World, nesse quesito, talvez seja a possibilidade de descobrir seu Patrono⁸ –, materiais voltados às produções baseadas em *Harry Potter* e as novidades que podemos esperar.

Apesar de o *website Pottermore* ter sido extinto, as histórias criadas por Rowling e ali armazenadas acerca de aspectos do mundo mágico de *Harry Potter* foram compiladas em três *e-books* disponibilizados para compra na Amazon como parte da coleção *Pottermore Presents: Histórias de Hogwarts: proezas, percalços e passatempos perigosos (Short Stories from Hogwarts of Heroism, Hardship and Dangerous Hobbies, 2016)*; *Histórias de Hogwarts: poder, política e poltergeists petulantes (Short Stories from Hogwarts of Power, Politics and Pesky Poltergeists, 2016)*; e *Hogwarts: Um guia imperfeito e impreciso (Hogwarts: An Incomplete and Unreliable Guide, 2016)*.

Tanto as produções cinematográficas voltadas para os eventos que ocorreram setenta anos antes das aventuras narradas em *Harry Potter* quanto a peça que se volta para a jornada de um dos descendentes de Harry Potter podem ser encaixados em uma mesma categoria: a dos *spin-offs*.

Pesquisando bases de dados acadêmicas, como Google Scholar e JSTOR, não é possível encontrar artigos ou qualquer outro material acadêmico que defina *spin-off* em relação a produções artísticas, apenas textos que conectam a expressão ao mundo corporativo e à criação de empresas. Sendo assim, passamos a pesquisar o termo em dicionários em inglês *online*, e utilizamos aqui as definições que encontramos em dois dicionários respeitados e confiáveis: o *Oxford Learner's Dictionary*, de origem britânica, e o *Merriam-Webster*, de origem americana. O primeiro define *spin-off* como “um livro, filme, programa de televisão, ou objeto que é baseado em um livro, filme ou séries de televisão de grande sucesso”⁹ (Oxford..., *online*, tradução nossa). O segundo dicionário, por sua vez, apresenta duas definições para o termo: “um produto ou efeito colateral ou derivado”¹⁰ e “algo que é imitativo ou derivativo de uma obra, produto ou negócio anterior”¹¹ (Merriam-Webster..., *online*, tradução nossa). Ambas as fontes apresentam conceituações que englobam as produções artísticas discutidas acima, todavia, consideramos que as três definições oferecidas não detalham o suficiente o tipo de fenômeno que discutiremos aqui.

⁸ Um guardião em formato animal, feito de luz, que funciona, no universo de *Harry Potter*, como um escudo entre o conjurador e um Dementador, criatura maligna conhecida por sugar a energia, a felicidade e a alma das pessoas. O Patrono pode ser conjurado por meio do Feitiço do Patrono (Rowling, 2000a).

⁹ Original: “a book, a film, a television programme, or an object that is based on a book, film, or television series that has been very successful”.

¹⁰ Original: “a collateral or derived product of effect”.

¹¹ Original: “something that is imitative or derivative of an earlier work, product, or establishment”.

Sendo assim, a partir das definições elencadas pelos dois dicionários e pela observação empírica de obras artísticas que se encaixam nessa categoria, construímos nossa própria definição de *spin-off*: uma obra (literária, cinematográfica, seriada etc.) que expande o universo ficcional do qual deriva, acrescentando-lhe novas informações e situações ou fornecendo novas interpretações, uma vez que munido de novos conhecimentos acerca da história original, o leitor pode assumir uma perspectiva diferente em uma releitura futura ou enxergar sentidos que antes não eram tão claros. Essa expansão pode ocorrer em diversas direções: para o passado, como o caso da *prequel*, para o futuro, como o caso da *sequel*, ou então, obedecendo ao formato de rizoma, ou seja, não se preocupando com o tempo em que se passa a nova história, mas com a profundidade e a complexidade que ela dará à história original. Isso ocorre, por exemplo, quando os *spin-offs* se preocupam em contar a história de uma personagem específica que aparece na narrativa canônica, mas não é tão desenvolvida nela. Essa nova narrativa pode ir para tempos diferentes e, inclusive, acontecer concomitantemente à história original.

Um adendo deve ser feito antes de continuarmos. A definição de *spin-off* que fornecemos acima e com a qual trabalharemos ao longo de nossa pesquisa diz respeito aos produtos artísticos oficiais, ou seja, às obras produzidas pelos autores da história original, como no caso dos roteiros de *Animais Fantásticos*, que são escritos por J. K. Rowling em parceria com outros roteiristas, e às obras consideradas pelos autores do cânone como oficiais, como o caso da peça *A criança amaldiçoada*, baseada em uma história original de Rowling e sancionada por ela como parte do cânone de *Harry Potter*. Em nossa pesquisa, não nos voltaremos às produções artísticas ficcionais desenvolvidas por fãs, conhecidas como *fanfiction* (literalmente, “ficção de fã”).

Voltemos aos *spin-offs* da saga *Harry Potter*. E confessemos que, apesar de termos mencionado os três filmes e a peça que se encaixam nessa nomenclatura, nenhuma dessas obras é nosso foco nesta pesquisa, tendo sido mencionadas a fim de introduzirmos o leitor no assunto, dado que foram produções de grande porte e muito divulgadas. Nossos interesses de pesquisa recaem, na verdade, em outros *spin-offs* também relacionados à saga *Harry Potter* e oficiais, escritos inteiramente por Rowling, mas de outra natureza material. Estamos falando de três livros lançados durante e após a publicação da série, as três obras que chamaremos a partir de agora de *spin-offs* literários como forma de distingui-los dos outros *spin-offs* já citados. São eles: *Animais Fantásticos e Onde Habitam (Fantastic Beasts and Where to Find Them, 2001)*, *Quadribol Através dos Séculos (Quidditch Throughout the Ages, 2001)* e *Os Contos de Beedle, o Bardo (The Tales of Beedle the Bard, 2008)*.

Consideramos as três publicações como *spin-offs* pelos seguintes motivos: primeiro, como demonstraremos a seguir, as três obras, antes de terem sido publicadas, foram citadas durante a saga original, logo, são elementos existentes na história original e posteriormente desenvolvidos individualmente; e segundo, os três materiais possuem uma relação rizomática¹² com o cânone, o que significa dizer que ampliam o universo ficcional de *Harry Potter* em termos de profundidade e complexidade, oferecendo novas informações acerca da história narrada e do mundo mágico criado nos sete volumes, permitindo, assim, que os leitores expandam seu conhecimento acerca do cosmo elaborado por Rowling e também assumam novas perspectivas interpretativas em leituras e releituras futuras.

Entretanto, ainda que os *spin-offs* literários compartilhem essas características definidoras com os *spin-offs* cinematográficos e dramático, o fato de serem obras literárias não é seu único diferencial. Há elementos ainda mais fascinantes e nevrálgicos que os colocam como um caso único em termos de expansão de universo ficcional: o fato de os três serem manipulados pelas personagens da saga, sua materialidade quando publicados pela autora e, no caso de *Os Contos de Beedle, o Bardo* (2008), a função que exerce no desenrolar da trama de *Harry Potter*. Vejamos rapidamente como essas condições se materializam nos dois primeiros *spin-offs*, a título de exemplificação, para então passarmos ao nosso objeto específico de reflexão e análise, a coletânea de Beedle, o bardo.

Animais Fantásticos e Onde Habitam (2001) é uma enciclopédia de criaturas fantásticas (um bestiário) escrita pelo magizoologista¹³ Newt Scamander¹⁴ e requisitada na lista de materiais para Hogwarts enviada aos alunos do primeiro ano, como vemos em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (Rowling, 2000b, p. 53). Nessa obra, acessamos o nome científico e popular da criatura mágica, seus hábitos, *habitat*, propriedades mágicas, possíveis encontros com trouxas¹⁵ e sua periculosidade de acordo com uma classificação criada pelo Departamento para Regulamentação e Controle das Criaturas Mágicas, um departamento do Ministério da Magia, órgão que governa o mundo bruxo e equivalente ao parlamento britânico. *Quadribol Através dos Séculos* (2001), por sua vez, é a história do esporte Quadribol escrita

¹² Como ficará claro quando tratarmos de cada *spin-off* literário separadamente, dentro da cronologia do universo ficcional de *Harry Potter*, a existência das três obras data de antes dos acontecimentos da saga original, logo, poderiam ser considerados *prequels*; entretanto, devido à natureza de seu conteúdo e ao seu papel na narrativa original, essa classificação dentro da categoria de *spin-off* não se aplica e nem é relevante.

¹³ Magizoologista, no universo de Rowling, é um bruxo que se dedica a pesquisar criaturas mágicas, algo semelhante a um Zoólogo ou Biólogo, em termos não-mágicos.

¹⁴ A personagem Newt Scamander, posteriormente, se tornará protagonista da franquia cinematográfica *Animais Fantásticos e Onde Habitam*, e algumas das criaturas vistas em seu bestiário aparecerão nos filmes; contudo, os roteiros escritos por Rowling para os filmes não se baseiam na obra literária, dado que não se trata de um romance, mas somente de verbetes que descrevem os animais.

¹⁵ No original: *muggle*. Termo criado por Rowling para designar todo aquele que não é bruxo.

pelo especialista no assunto Kennilworthy Whisp, sendo o Quadribol um esporte semelhante ao futebol brasileiro, mas jogado no ar, com os bruxos montados em vassouras, e com três bolas: uma goles, a qual eles usam para marcarem gols; dois balaços, que são arremessados pelos batedores de um time contra os jogadores do outro time, e um pomo-de-ouro, que, ao ser capturado, garante cento e cinquenta pontos ao time que o capturou, o que resulta no encerramento da partida e, geralmente, na vitória de tal time. A obra aparece uma única vez na saga, quando tanto Harry quanto Hermione decidem consultá-la após o protagonista ser selecionado para o time de quadribol de Grifinória, sua casa em Hogwarts (Rowling, 2000b).

Como deve ter ficado evidente, ambas as obras não possuem relevância considerável para o enredo da saga, e o que nos chamou a atenção foi sua materialidade quando republicadas em 2018. Além de sustentar que os livros foram publicados por seus autores ficcionais – as personagens da série *Harry Potter* –, Rowling também incluiu prefácios escritos por personagens que, ao mesmo tempo em que explicam a natureza da obra, como é típico de prefácios, para os leitores bruxos, também conversam com os leitores trouxas, a fim de familiarizá-los com a natureza dos textos. No caso da enciclopédia, o prefácio foi escrito por Scamander, e no caso da história do quadribol, por Alvo Dumbledore. O conteúdo das obras também é interessante, uma vez que dialogam com gêneros de nosso cotidiano: o bestiário medieval e a história de um esporte, respectivamente. Entretanto, esses aspectos que saltam aos olhos nessas duas produções são mais complexos e ainda mais explorados em *Os contos de Beedle, o Bardo* (2008), coletânea da qual trataremos a partir de agora e objeto de reflexão de nossa pesquisa. Antes, um adendo. Dado que não houve acréscimos ou retiradas na estrutura e conteúdo da coletânea entre suas edições de 2008 e 2018, trabalharemos com a primeira edição.

A primeira e única aparição de *Os Contos de Beedle, o Bardo* (2008) na saga original se dá em seu último volume, *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (2007). No volume anterior, *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* (2005), a personagem Alvo Dumbledore, diretor de Hogwarts e mentor de Potter em sua busca para derrotar Lord Voldemort, fora assassinada, e nos primeiros capítulos do último tomo temos a leitura do testamento de Dumbledore, que deixara alguns de seus pertences a Hermione, Rony e Harry. A coletânea de Beedle é a herança de Hermione: ““Para a sra. Hermione Granger, deixo meu exemplar de *Os contos de Beedle, o bardo*, na esperança de que ela o ache divertido e instrutivo”” (Rowling, 2007, p. 102). Em um primeiro momento, nenhum dos três compreende o porquê de Dumbledore ter legado à Hermione uma coletânea de contos de fadas infantis que as mães bruxas costumam ler para seus filhos e filhas na hora de dormir, como Rony explica:

Todas as histórias tradicionais para crianças são supostamente de Beedle [...]. *O poço da sorte... O mago e o coração saltitante... Babbitty, a coelha, e o toco que cacarejava...* [...] é o que contavam para a gente, [...] e todas essas histórias antigas são do Beedle. (Rowling, 2007, p. 110)

Com o desenrolar da história, o surgimento de novas informações e após Hermione ter lido e relido cada um dos contos diversas vezes, descobrimos que Dumbledore lhe legou essa obra na esperança de que ela – e, por meio dela, os outros dois – prestassem atenção ao último conto, “O conto dos três irmãos”, que trata de três bruxos que enganaram a Morte e, por isso, foram recompensados por ela com três presentes: uma varinha que sempre vencida os duelos para seu detentor – a Varinha das Varinhas –, uma pedra que permitia ao dono trazer da morte quem ele desejasse – a Pedra da Ressurreição – e uma capa de invisibilidade – a Capa de Invisibilidade da própria Morte. A lenda derivada do conto dava ao conjunto dos três itens o nome de *Relíquias da Morte* e pregava que aquele que os possuísse se tornaria Senhor da Morte, e, portanto, imortal. Como fica claro no decorrer da história, para Voldemort apenas uma relíquia interessava: a Varinha das Varinhas, aquela que o faria derrotar Harry Potter e qualquer um que se colocasse em seu caminho. A importância do conto no esclarecimento de parte relevante do plano d’Aquele-que-não-deve-ser-nomeado¹⁶ é sublinhada pelo fato de contarmos com a versão integral do conto em *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (2007) a fim de que os leitores também possam acessar as mesmas pistas e informações que guiaram o trio de amigos em suas descobertas. O enredo desse e dos demais contos da coletânea serão comentados na segunda parte do segundo capítulo desta dissertação.

Um ano após a publicação do último volume da saga, os fãs puderam acessar os outros quatro contos que compõem a coletânea: “O Bruxo e o Caldeirão Saltitante” (“*The Wizard and the Hopping Pot*”), “A Fonte da Sorte” (“*The Fountain of Fair Fortune*”), “O Coração Peludo do Mago” (“*The Warlock’s Hairy Heart*”) e “Babbitty, a Coelha, e seu Toco Gargalhante” (“*Babbitty Rabbity and her Cackling Stump*”). Porém, antes disso, no final de 2007, uma edição limitada de sete exemplares, cada um escrito à mão e ilustrado por J. K. Rowling, cujas capas eram incrustadas de ouro e pedras preciosas, foi produzida e leiloada a fim de que os lucros obtidos fossem doados ao Children’s High Level Group, uma instituição beneficente voltada para crianças que advêm de lares pobres e disfuncionais. Somente em 2008 a obra chegou às mãos do público geral – tanto na Inglaterra quanto aqui no Brasil, em

¹⁶ Voldemort é chamado de “Você-sabe-quem” e “Aquele-que-não-deve-ser-nomeado” por aqueles que têm medo de dizer seu nome.

uma edição simples – sem ouro e pedras caras, porém, ainda preciosa: um pequeno livro azul, com ilustrações delicadas na capa que remetem a elementos das histórias contidas nele e desenhos de ramos, flores e folhas que muito se assemelham a capas de coletâneas de contos de fadas¹⁷ (ver anexo A).

A publicação desse *spin-off* literário causou um furor muito maior do que a publicação de *Animais Fantásticos e Onde Habitam* (2001) e *Quadribol Através dos Séculos* (2001), sendo o mais conhecido dos três até os dias atuais, e podemos supor algumas razões para isso: primeiro, o fato de a saga ter sido finalizada há um ano deixara diversos fãs-leitores de *Harry Potter* sentindo-se órfãos, logo, o surgimento de *mais* uma história relacionada ao cânone significava o não rompimento total com aquele universo; segundo, o fato de a curiosidade dos leitores de *Harry Potter* ter sido aguçada pela versão integral de um dos contos da coletânea, e justamente daquele conto tão essencial para o desfecho da série; terceiro, a possibilidade de ter acesso a um material que transita entre o nosso universo e o universo ficcional criado por Rowling, uma vez que se trata de contos de fadas *bruxos*, ou seja, um gênero que conhecemos, mas uma cultura ainda por desvendar; quarto, a possibilidade de que a leitura dos quatro contos ainda desconhecidos revelassem segredos acerca do microcosmo bruxo, tal qual “O conto dos três irmãos” revelara parte dos planos de Voldemort, colocando os leitores na pele de Potter e seus amigos; quinto, o acesso ao imaginário coletivo bruxo que os contos de fadas de Beedle fornecem, tal qual nossos contos de fadas, enquanto que a enciclopédia e a história do Quadribol veiculam conhecimentos mais pontuais e específicos; e sexto, o fato de cada conto ser comentado por Alvo Dumbledore. Dumbledore fora assassinado em *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* (2005). Ter acesso às suas palavras é, para os leitores, uma forma de estarem próximos de uma personagem tão querida e continuarem a aproveitar a sabedoria que guiara Harry em sua jornada.

Os ensaios de Dumbledore são apenas um dos elementos de *Os Contos de Beedle, o Bardo* que nos chamam a atenção e despertam os questionamentos que serão discutidos ao longo desta dissertação. Vejamos, pois, quais outros elementos compõem essa obra e incitam nossas reflexões, a começar pela folha de rosto. Logo abaixo do título, lemos “Traduzidos das runas originais por Hermione Granger”, uma vez que o exemplar legado a Hermione por Dumbledore estava escrito em runas antigas, e é a tradução desse exemplar que chega às mãos das comunidades bruxa e trouxa. Isso nos é explicado na “Introdução”, escrita por J. K. Rowling. Ali, a autora discorre acerca das semelhanças e diferenças entre nossos contos de

¹⁷ A capa da edição britânica e a capa da edição brasileira são idênticas, com a única diferença de que a primeira é uma capa dura, e a segunda, uma brochura.

fadas e os contos de fadas escritos para crianças bruxas, de quem foi Beedle, o Bardo, de como os ensaios de Dumbledore chegaram às mãos dela e de alguns detalhes referentes aos comentários do diretor sobre “O conto dos três irmãos”. Logo em seguida, Rowling faz uma “Observação sobre as notas de rodapé”, na qual explica a existência de notas escritas por ela nos ensaios do diretor de Hogwarts. E então, finalmente, entramos nos contos em si.

A partir desse momento, temos um padrão: cada conto é seguido pela seção “Comentários de Alvo Dumbledore”, um ensaio escrito pelo diretor que pode incluir uma contextualização histórica do conto em questão, versões posteriores da história, recepção do conto na comunidade bruxa (censuras, adaptações, banimentos), episódios da história bruxa – e mesmo da história trouxa – relacionados aos assuntos que ele discute, lendas derivadas do conto, elementos do universo bruxo, opiniões acerca da história e experiências pessoais de Dumbledore conectadas aos contos. A sequência de contos é a seguinte: “O Bruxo e o Caldeirão Saltitante”, “A Fonte da Sorte”, “O Coração Peludo do Mago”, “Babbitty, a Coelha, e seu Toco Gargalhante” e “O Conto dos Três Irmãos”. As notas de rodapé de Rowling e do próprio Dumbledore se restringem à seção de comentários. Normalmente, as notas do bruxo acrescentam informações ao texto principal, ao passo que as notas da autora se dedicam a explicar termos do universo bruxo que podem não ser conhecidos do leitor, especialmente se ele não estiver tão familiarizado com *Harry Potter*.

Tanto a estrutura da obra quanto seu conteúdo despertam nossa curiosidade de pesquisadores de literatura, assim como sua posição no contexto cultural em que está inserida e as possíveis repercussões de sua publicação para a literatura. Para começar, a manutenção de Beedle como o autor dos contos, tal qual aparece em *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (2007), e a inserção de duas personagens conhecidas na confecção da obra – Hermione Granger como tradutora e Alvo Dumbledore como comentador – já nos indica que estamos lidando com uma peça moldada na estética da metaficção, a ficção que discute e expõe, implícita ou explicitamente, as convenções empregadas no fazer ficcional. A partir dessa pista, passamos a questionar e investigar quais outras engrenagens metaficcionais foram colocadas em movimento por Rowling, tanto na construção da estrutura que sustenta a coletânea quanto no enredo das histórias e textos críticos – pois não nos deixemos enganar: ainda que Rowling coloque Dumbledore como um comentador e seus textos sejam considerados por ela como ensaios, ou seja, ainda que espalhe um verniz de não ficção sobre os comentários de Dumbledore, eles continuam a ser ficcionais. E então, quando damos um passo para trás, emergimos do labirinto engendrado pela autora e tentamos integrar a obra ao meio cultural em que pertence, percebemos que esse movimento também merece nossa atenção, uma vez que a

ocorrência desse *spin-off* literário se alimenta de desejos e demandas do seu público-alvo ao mesmo tempo que lhes oferece uma experiência ainda inédita. Esse tipo de renovação nos coloca de volta no caminho da metaficção, uma vez que ela “oferece inovação e familiaridade por meio da reestruturação e extenuação individuais das convenções familiares” (Waugh, 1984, p. 12, tradução nossa, grifo nosso) e parece ser uma das saídas atuais para se evitar o colapso da ficção, justamente por colocá-la em evidência, discuti-la e, por conseguinte, inová-la e impedi-la de se tornar obsoleta e cair no ostracismo.

Justamente por nos estimular a ponderar e discutir os aspectos literários e culturais acima, escolhemos o *spin-off* literário *Os Contos de Beedle, o Bardo* (2008) como nosso ponto de partida para as reflexões e críticas que tencionarão responder aos questionamentos relacionados ao contexto cultural em que a obra se insere, à sua caracterização e ineditismo frente a produções semelhantes e temporalmente próximas dentro desse contexto cultural, aos mecanismos literários empregados pela autora a fim de se criar o material que temos em mão e ao efeito que tal peça artística exerce sobre seus leitores, sobre a literatura e a ficção no geral. Por ser nosso ponto de partida, e não nosso objeto de análise, não temos a intenção de analisar minuciosamente a introdução de Rowling, cada um dos contos de Beedle e comentários de Dumbledore, mas sim de usar certos aspectos dos textos para exemplificarmos nossas discussões, especialmente quando tratarmos da caracterização da obra a partir de seu contexto de ocorrência e das técnicas metaficcionais utilizadas pela autora na construção do *spin-off*. De maneira geral, podemos adiantar que todos os contos e “Comentários”, a Introdução e boa parte das notas de rodapé – tanto de Rowling quanto de Dumbledore – serão mencionados em algum momento ao longo de nossas discussões.

1.2 O caldeirão fervilhante da cultura da convergência

O estudioso da comunicação Henry Jenkins, ao escrever a obra *Cultura da Convergência* (2009), que se tornaria um dos pilares do estudo de mídias, entretenimento e interação entre espectador e produto artístico, mobiliza três conceitos principais para definir a produção cultural que temos experienciado desde as últimas décadas do século XX até a primeira década do século XXI (dado que a primeira edição do livro é publicada em 2006), justamente o período em que J. K. Rowling publicou grande parte da saga *Harry Potter* e os dois primeiros *spin-offs* literários – a enciclopédia de criaturas mágicas e a história do Quadribol. Os três conceitos são: convergência dos meios de comunicação, cultura participativa e inteligência coletiva.

Por convergência [dos meios de comunicação], refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (Jenkins, 2009, p. 29)

Dessa definição de Jenkins, podemos extrair duas expressões que nos interessam e sobre as quais ainda falaremos: “múltiplas plataformas de mídia” e “públicos dos meios de comunicação”. Ambas são fundidas e correlacionadas pelo próprio autor na seguinte afirmação: “A circulação de conteúdos – por meio de diferentes sistemas de mídia [...] – depende fortemente da participação ativa dos consumidores”, assim como os próprios “consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos” (Jenkins, 2009, p. 29-30).

A “cultura participativa”, por sua vez, uma ideia ainda pouco solidificada em termos de escrita e/ou produção de uma obra ficcional, diz respeito a não mais se considerar “produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados”, mas “como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo” (Jenkins, 2009, p. 30). Esses participantes são os responsáveis por operarem a convergência de mídias e conteúdos produzidos acerca de assuntos variados, contudo, essa convergência não ocorre por meio de aparelhos tecnológicos, mas antes,

dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros. Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana (Jenkins, 2009, p. 30).

Em uma tentativa de sintetizarmos as definições que Jenkins oferece para os três aspectos essenciais do entretenimento das últimas décadas e conectá-los à cultura da convergência que ele discute em sua obra, podemos dizer que a cultura da convergência se define por um espraiamento de conteúdos relacionados a um mesmo assunto por mídias materiais e meios de comunicação diversos, cuja produção reside não somente nos detentores dos direitos de criação e divulgação desse conteúdo, mas também nas mãos de seus consumidores, que, por sua vez, usarão suas próprias mentes para conectarem essa profusão de informações e conhecimentos, criando mitologias próprias que, ao serem compartilhadas com os outros consumidores e se conectarem às mitologias também criadas por estes, formarão uma imagem com maiores chances de dar conta da totalidade da produção artística

em questão, chances essas muito maiores do que aquelas enfrentadas por indivíduos que tentam apreender isoladamente o produto cultural que estão usufruindo.

Temos falado em produtos de arte, produtos artísticos, produto cultural etc., ou seja, termos genéricos que se referem às peças artísticas produzidas na cultura da convergência; contudo, convém que sejamos mais específicos e sinalizemos quais tipos de fonte de entretenimento Jenkins, principalmente, discute e analisa ao elaborar acerca das características que definem o momento cultural em debate. Primeiramente, estamos falando de produtos amplamente distribuídos e divulgados. Dentro dessa categoria, encontramos franquias cinematográficas – como a trilogia de filmes *Matrix*¹⁸, produzida entre 1999 e 2003, e a série *Star Wars*, à época, com 6 filmes lançados –, séries literárias e suas adaptações – *Harry Potter* –, *reality shows* – como *Survivor* e *American Idol* – e fotos e vídeos políticos, especialmente paródias de produtos advindos de campanhas eleitorais. Narrativas literárias acabam não sendo o foco de Jenkins, mas o são quando voltamos nossos olhos para Janet H. Murray, pesquisadora estadunidense dedicada às narrativas cibernéticas, citada por Jenkins e autora de *Hamlet no Holodeck: O futuro da narrativa no ciberespaço* (2003). Nessa obra, Murray utiliza-se de seu vasto conhecimento acadêmico acerca de literatura, em especial dos romances ingleses do século XIX, para compreender como as narrativas cibernéticas dos jogos eletrônicos e as narrativas hipertextuais de diversos *websites* usufruem das estratégias literárias empregadas pelos contadores de história da literatura universal, como Charlotte Brontë e Homero, por exemplo.

O que mais nos chama a atenção quando nos deparamos com os objetos de análise acima (*Matrix*, *Star Wars*, *Harry Potter*) é o fato de praticamente todos eles assumirem o que podemos chamar de *estrutura rizomática*, “[c]ada passo fundado no que veio antes, enquanto novos pontos de acesso [são] oferecidos” (Jenkins, 2009, p. 137). Em outras palavras, temos uma narrativa canônica, que pode ser formada por produções fílmicas ou literárias, que posteriormente se espalha para novos tempos e novas mídias, sem que isso signifique uma mera repetição da história contada originalmente, mas também sem que as premissas estabelecidas por esse cânone sejam abandonadas – na verdade, mesmo adaptações cinematográficas de obras literárias não podem ser consideradas repetições, mesmo quando muito fiéis, dado que sempre alteram, para melhor ou para pior, algum aspecto da história original. O que temos, de fato, é uma ramificação que vai ao passado a fim de construir uma base para a narrativa principal, ou para o futuro com vistas a desenvolvê-la, ou se dedica a

¹⁸ À época da publicação de *Cultura da Convergência* (2009), *Matrix* ainda era uma trilogia. Porém, no ano de 2021, um quarto filme foi lançado.

uma linha argumentativa secundária, mas que pode contribuir para um entendimento mais amplo de um universo ficcional. Em termos técnicos e próprios da cultura da convergência, o que observamos é a expansão de um universo ficcional por meio de narrativas transmidiáticas.

Primeiramente, devemos definir a expressão “expansão de universo ficcional”, que inclusive usamos anteriormente. De acordo com Fernández-Fígares & García,

O conceito de *universo expandido* se populariza na cultura popular em relação à uma propriedade singular dos universos ficcionais próprios das narrativas *contínuas* [...], que precisam ser *autoconscientes* e que tendem à *completude*. Uma saga ou narração *contínua* [...] implica uma possibilidade infinita de desenhos e entrelaçamentos, que levaria a numerosas prequelas [*prequels*], sequelas [*sequels*], *spin-offs*, *reboots*¹⁹ [...], por meio de novos formatos fruto da “remediação” transmidiática. (2017, p. 9-10, tradução nossa)

Logo, a expansão de um universo ficcional configura a produção de novos conteúdos relacionados a esse universo ficcional, que expandam a história original e, conseqüentemente, o conhecimento dos fãs acerca desse microcosmo. Como dito pelas autoras acima, esse movimento de espraiamento está diretamente relacionado aos novos formatos de mídia, uma vez que as novas histórias demandam novos recipientes, novas estruturas nas quais sejam contidas e apresentadas. Dessa maneira, o que acaba ocorrendo é uma multiplicidade tanto de narrativas ligadas a um cânone original quanto de mídias utilizadas para contar essas histórias. Assim, um único universo ficcional em expansão pode apresentar diversas *narrativas transmidiáticas* que contêm, cada uma, um enredo completo.

Porém, uma nova mídia não supõe que haja necessariamente um novo meio físico. A historiadora Lisa Gitelman, ao discutir meios de comunicação, nos “oferece um modelo de mídia que trabalha em dois níveis: no primeiro, um meio é uma tecnologia que permite a comunicação; no segundo, um meio é um conjunto de ‘protocolos’ associados ou práticas sociais e culturais que cresceram em torno dessa tecnologia” (Gitelman *apud* Jenkins, 2009, p. 41).

Pensando no universo ficcional literário de *Harry Potter*, interesse de nossa pesquisa, e mais precisamente em *Os Contos de Beedle, o Bardo*, ponto de partida para as nossas reflexões, podemos considerar que os sete volumes do cânone mais a coletânea são uma tecnologia específica que permite a comunicação, o livro. Contudo, os sete livros originais e o *spin-off* apresentam protocolos diferentes, dado que os primeiros pertencem ao gênero

¹⁹ *Reboot*, ou sua tradução “reinício”, é uma versão completamente nova de um filme ou série já existente, que não considera o que foi apresentado anteriormente. Trata-se, de fato, de um recomeço, com novas personagens, histórias, informações etc.

literário romance, com todas as suas estratégias narrativas próprias e subversões delas, enquanto o segundo é uma amálgama de contos de fadas, ensaios e notas de rodapé, sendo que cada um desses gêneros possui seus próprios parâmetros que, por sua vez, também são manipulados por Rowling de acordo com essas especificidades. Por conseguinte, eles comunicarão coisas diferentes, apresentarão as informações à sua própria maneira e se conectarão com os leitores de formas variadas. Assim, ainda que os contos de Beedle tenham sido publicados no mesmo meio físico que a saga do menino Potter – papel e, atualmente, *e-books* –, as mídias são, em termos de estrutura narrativa, diversas, e por isso alteram o tom do conteúdo que veiculam. Todavia, quando colocadas juntas, todas as narrativas, em seus múltiplos suportes e estruturas, criadas em torno daquele universo e dele derivadas, formam um sistema, um todo que é maior do que suas partes, suas histórias individuais. Justamente, um universo habitado por suas galáxias.

Há alguns parágrafos, dissemos que duas expressões advindas da definição de Henry Jenkins de “cultura da convergência” nos interessavam. A primeira, “múltiplas plataformas de mídia”, relaciona-se ao que discutimos acima acerca das narrativas transmídias. Antes de tratarmos da segunda, “públicos dos meios de comunicação”, gostaríamos de tratar de mais dois conceitos que se conectam muito bem à cultura da convergência, às narrativas transmídias e à cultura participativa: o hipertexto e o fenômeno *cult*. Começemos pelo primeiro.

Em termos gerais, um hipertexto é definido como “um conjunto de documentos de qualquer tipo [...] conectados uns aos outros por links” (Murray, 2003, p. 64), ou seja, temos uma “ligação de elementos separados [fisicamente, mas relacionados tematicamente] da mídia uns com os outros para criar uma trilha de associação pessoal” (Packer; Jordan *apud* Castells, 2003, s. p.). Em outras palavras, o termo “hipertexto” define “a escrita feita em um espaço não-linear ou não-sequencial, tornada possível por um computador” (Coover, 1992, s.p., tradução nossa).

Um dos exemplos fornecidos por Murray (2003) são as narrativas eletrônicas nas quais é necessário clicar em um link fornecido pelo autor para acessarmos mais informações sobre a história, irmos para o passado ou para o futuro, vermos diferentes perspectivas sobre uma mesma cena etc. No caso das narrativas eletrônicas, as que mais se utilizam de hipertexto, a linearidade é quase abolida, uma vez que o leitor cria seu caminho ramificado por meio dos links, podendo se perder em meio à teia narrativa sem necessariamente avançar em termos

temporais.²⁰ Logo, quando falamos em hipertexto, a “tradicional linha temporal narrativa desaparece em uma paisagem geográfica ou um labirinto sem saída, com inícios, meios e finais excluídos do texto no monitor” (Coover, 1992, s.p., tradução nossa).

Essa exclusão acontece porque, no caso do hipertexto, tanto os leitores quanto os escritores estão tão preocupados com a estrutura quanto com a escritura do texto, uma vez que as formas narrativas, antes escondidas nas obras impressas, são colocadas em evidência nesse formato (Coover, 1992). O elemento narrativo em maior destaque nas narrativas hipertextuais é o labirinto de conexões entre as personagens, suas histórias pessoais e suas linhas temporais, o tipo de exercício que costuma ficar relegado ao autor, somente, enquanto este cria sua obra, uma vez que, ao lê-la, o leitor encontra exposto e (quase sempre) claro como e quando aquelas figuras se relacionam.

Apesar de uma história construída dessa maneira nos parecer perturbadora e desconfortável, dado que coloca em cheque determinados valores típicos dos romances tradicionais, “como unidade, integridade, coerência, visão [e] voz” (Coover, 1992, s.p., tradução nossa), ela também conversa com quem somos e com nossas vidas, pois “agora vivemos em um universo que misteriosamente se parece com O Jardim de Veredas que se Bifurcam²¹” (Coover, 1993, s.p., tradução nossa). Isso, porém, não significa um abandono completo dos valores mencionados, pois eles conversam com sentimentos e atitudes primordiais do ser humano, como a luta, o questionamento, o comprometimento, o amor, a perda e o luto (Coover, 1993).

Um exemplo de narrativa hipertextual relacionada ao nosso tema é a já mencionada adaptação dos sete volumes de *Harry Potter* para o falecido portal *Pottermore*. Ali, era possível clicar em determinados objetos e personagens e conhecer sua história através de uma caixa de texto na tela, ou se movimentar entre os diversos capítulos disponíveis, especialmente se o usuário necessitasse de um item presente em um capítulo anterior para concluir uma atividade no capítulo atual — havia também certa interatividade, portanto.

Entretanto, nosso objeto de reflexão não foi elaborado no meio eletrônico, mas pensado para ser disponibilizado em papel (ou em formato tradicional, quando pensamos em *e-books*). Isso não o torna menos hipertextual, haja vista que a própria Janet Murray também discute as obras literárias de formato físico, impresso, tradicional, e como elas se apropriam da hipertextualidade. De acordo com a autora, “[o]bras literárias são hipertextuais nas

²⁰ Um dos exemplos de narrativa eletrônica hipertextual que podem ser explorados por nossos leitores é *Victory Garden*, de Stuart Moulthrop, disponível em <http://www.eastgate.com/VG/VGStart.html>, a fim de que o conceito de hipertexto fique mais claro.

²¹ Conto do escritor argentino Jorge Luís Borges.

referências que fazem entre si” (Murray, 2003, p. 65), como o que ocorre com o escritor norte-americano da primeira metade do século XX, William Faulkner, por exemplo, “cujos romances e contos se somavam para retratar a vida e a época de uma cidade ficcional do Mississippi [o condado de Yoknapatawpha]” (Jenkins, 2009, p. 164-165). Ademais, não há uma maneira única de se produzir um hipertexto. De fato, a “cada incursão ao hiperespaço, algo novo é adicionado ao ofício, as órbitas se expandem, o manual técnico se amplia” (Coover, 1993, s.p., tradução nossa). Quando falamos em hipertexto literário, o hiperespaço deixa de ser o meio virtual e passa a ser a prática em si, a utilização dessa (des)estrutura narrativa.

Da mesma maneira que Faulkner cria para as personagens de sua história um passado, um contexto para suas ações, um *background* familiar que nos permite compreender suas escolhas, Rowling também elabora um pano de fundo muito bem engendrado para seu universo bruxo, mas em graus diferentes. Enquanto *Animais fantásticos e Onde Habitam* e *Quadribol Através dos Séculos* nos fornecem mais detalhes acerca de assuntos específicos da sociedade bruxa e tornam os leitores grandes conhecedores da mitologia erigida pela autora, *Os Contos de Beedle, o Bardo* acrescentam outra camada a esse microcosmo ficcional, uma vez que nos permitem acessar o imaginário coletivo dos bruxos por conta dos contos de fadas e a história bruxa por meio das notas e comentários de Alvo Dumbledore, que também expandem a visão que temos de personagens e lugares mencionados nos sete volumes da saga, já que alguns deles são recuperados na coletânea. Portanto, o que Rowling faz é criar uma rede de textos – romances, enciclopédia, história, contos de fadas, ensaios etc. – que conversam entre si com o propósito de ampliar o universo ficcional onde habitam e, conseqüentemente, alimentar o conhecimento (muitas vezes enciclopédico) dos leitores e sua compreensão acerca da construção narrativa, da criação do mundo bruxo e da trajetória das personagens.

No que tange às obras literárias hipertextuais, o essencial é que elas possuam elementos que remetam umas às outras. A enciclopédia de animais mágicos apresenta diversas criaturas referidas ao longo dos sete volumes canônicos; a história do Quadribol discorre acerca do esporte mais comentado ao longo de *Harry Potter*, além de citar nomes de times e jogadores que também são referenciados na saga; e a coletânea, o mais hipertextual dos três *spin-offs* – como ficará claro tanto na terceira parte deste capítulo quanto no capítulo seguinte –, oferece aos leitores inúmeros temas, lugares, personagens, objetos, lendas que aparecem de alguma maneira na série literária oficial, além de trazer para seu texto um dos *spin-offs* literários, a enciclopédia de criaturas, de modo que se tem um *spin-off* que também

referência outro *spin-off*. No caso das obras hipertextuais eletrônicas, as conexões ocorrem dentro delas mesmas, remetem a elementos da narrativa que está se desenrolando ali por meio de *links* que, como já explicamos, adicionam informações ao texto. Porém, se existe algo em comum entre esses dois tipos de narrativas hipertextuais, é o leitor. Na verdade, o leitor e seu desejo de participar ativamente da construção da história.

Janet Murray nos diz que “os formatos lineares como romances, peças de teatro e histórias de ficção têm se tornado mais multiformes e *participativos*” (Murray, 2003, p. 61, grifo nosso), o que significa que essas obras de formato tradicional – e aqui usamos esse adjetivo em oposição ao formato eletrônico de alguns hipertextos – têm demandado mais dos leitores, mais precisamente, de sua capacidade de correlacionar as referências cruzadas existentes em tantos textos e meios diversos, como Manuel Castells nos explica:

Nossas mentes – não nossas máquinas – processam cultura, com base em nossa existência. [...]. Portanto, [...] o hipertexto está dentro de nós, ou antes, está em nossa capacidade interior de recombinar e atribuir sentido dentro de nossas mentes a todos os componentes do hipertexto que estão distribuídos em muitas diferentes esferas de expressão cultural. (Castells, 2003, s. p.)

Assim como as irmãs Wachowski, criadoras da franquia de ficção científica *Matrix*, depositaram nos fãs desse universo a fé de que eles seriam capazes de conectar as diferentes narrativas interligadas espalhadas por inúmeras mídias a fim de formarem o grande quadro que dava conta da história de *Matrix* (Jenkins, 2009), Rowling espalha suas referências ao universo de *Harry Potter* e ao nosso universo real com a esperança de que os leitores das aventuras do jovem bruxo articulem todas as pistas que montam o quebra-cabeça não somente da saga em si, mas de todo o cosmos envolvendo a sociedade bruxa construído pela autora. Essa postura é típica do público dos meios de comunicação da cultura da convergência, que estimula uma participação mais ativa desses consumidores, mas ainda não está no momento de tratarmos da cultura participativa que produz – e é produzida por – esse público, como prometemos anteriormente que faríamos. Antes, falaremos de mais um conceito que compõe a rede de ideias que caracterizam a cultura atual e nos ajudará a compreender como *Os Contos de Beedle, o Bardo* se inserem nesse caldeirão cultural fervilhante: o fenômeno *cult*.

Quem melhor descreve e discute esse fenômeno que já produziu obras cinematográficas como *Casablanca* (1942) e *The Rocky Horror Picture Show* (1975) é Umberto Eco. Para começar, Eco afirma que esse tipo de obra, normalmente adorada pelos fãs,

[d]eve prover um universo completamente guarnecido, para que os fãs possam citar personagens e episódios como se eles fossem aspectos do mundo privado dos fãs, um universo sobre qual seja possível elaborar *quizzes* e jogar trívia, para que os adeptos desse mundo reconheçam, por meio uns dos outros, uma *expertise* compartilhada. (Eco, 1986, p. 196, tradução nossa, grifos nossos)

Em suma, para que uma obra comece a ser considerada *cult*, seus fãs devem tratá-la como algo de seu próprio universo, um assunto familiar, e suas personagens devem ser vistas como alguém da família e/ou amigos de longa data. Além disso, esse universo deve estar muito bem detalhado, estruturado, embasado, a fim de que sua constituição possa ser explorada *ad infinitum* por esses fãs tão dedicados. Levando-se em consideração a conhecida paixão que os fãs da saga *Harry Potter* não cansam de demonstrar e a habilidade incontestável de Rowling em elaborar um microcosmo ficcional que conta com a árvore genealógica de inúmeras personagens²², podemos afirmar tranquilamente que esses requisitos de Eco são cumpridos pela série. Mas e quanto à coletânea?

Para essa obra específica, há um outro critério elencado por Eco que lhe cai muito bem. De acordo com o pesquisador italiano, a obra *cult* é feita para ser citada porque é feita “de citações, arquétipos²³, alusões, referências retiradas de uma série de obras anteriores” (Jenkins, 2009, p. 140), o que suscita “um tipo de emoção intensa, acompanhada de uma vaga sensação de *déjà-vu* que todos desejam experimentar mais uma vez” (Eco, 1986, p. 200).

Ora, deixamos claro, na primeira parte deste capítulo, algumas das referências literárias – temáticas e estruturais – que encontramos em *Harry Potter* relacionadas a diversas obras da literatura. Nos contos de Beedle, o Bardo e nos ensaios de Alvo Dumbledore nos deparamos com a mesma situação. Podemos aludir por alto – dado que trataremos da paródia desse gênero no segundo capítulo – à forma dos contos de fadas de nosso universo que é reproduzida por Rowling, assim como à subversão por parte da autora de alguns dos temas recorrentes nesse tipo de narrativa. Há, também, as alusões de Dumbledore a episódios da história bruxa e da história trouxa: como um vislumbre do que ainda será discutido em nossa pesquisa, Dumbledore reúne uma bruxa de seu universo ficcional, Lisette de Lapin, ao rei britânico Henrique VI, por exemplo. O formato dos ensaios do diretor de Hogwarts, por sua vez, não pode deixar de nos remeter ao estilo inconfundível de um estudioso que temos citado: Umberto Eco. E, por fim, alguns dos tópicos abordados por Rowling nos contos de Beedle e

²² Essa informação e outros exemplos do detalhamento desse universo ficcional podem ser encontrados no documentário *J. K. Rowling: A Year in the Life* (2007), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ij97LWo017s>.

²³ Aqui, a palavra “arquétipos” não possui conotações míticas ou psicanalíticas, dizendo respeito apenas a situações narrativas frequentes, citadas por diversos textos (Eco, 1986).

nos ensaios se conectam a episódios da saga original, permitindo aos leitores lançar novos olhares a velhos acontecimentos.

Uma última particularidade dos produtos *cult* elencada por Eco também pode ser aplicada ao nosso objeto de reflexão: “Acredito que a vida extratextual e intratextual das personagens coincide com fenômenos *cult*” (Eco, 1994, p. 133). Essa vida, que Eco adjetiva como “extratextual” e “intratextual”, diz respeito à migração de uma personagem de uma obra ficcional para outra, o que lhe permite adquirir cidadania no mundo real e se libertar da história que a criou (Eco, 1994), vivendo novas aventuras e se movimentando pelo mundo tal qual um ser não ficcional – como nós – faria. Quando voltamos para *Os Contos de Beedle, o Bardo*, vemos que a bruxa Hermione Granger, uma das melhores amigas de Harry Potter, tornou-se a tradutora da obra que temos em mãos e que o diretor de Hogwarts, falecido na trama da saga original quando da publicação da coletânea para o público trouxe, assumiu o papel de ensaísta.

Por fim, é possível identificarmos uma conexão entre esse fenômeno e a cultura participativa – nossa próxima discussão – que integra a cultura da convergência, vivenciada pelos “públicos dos meios de comunicação”, expressão destacada por nós alhures por ser não apenas fundamental na construção da cultura da convergência, mas também por estar ligada à coletânea de Beedle – ou, mais especificamente, aos leitores dela –, como veremos em breve. Quem elucida tal conexão é Henry Jenkins, na seguinte afirmativa acerca do caráter enciclopédico e referencial de uma obra *cult*:

Camadas sobre camadas de referências catalisam e sustentam nossa epistemofilia; as lacunas e os excessos proporcionam oportunidades para as muitas e diferentes comunidades de conhecimento [...] mostrarem sua expertise, escarafuncharem suas bibliotecas e conectarem suas mentes a um texto que promete um poço sem fundo de segredos. (Jenkins, 2009, p. 141)

O sujeito dessa citação, o ator das ações descritas por Jenkins, são as *comunidades de conhecimento*, ou seja, os grupos de consumidores que se reúnem ao redor de determinada produção artística – filmes, séries, livros, *reality shows* etc. – não somente com o intuito de consumirem o produto, mas, principalmente, de investigarem a narrativa (ficcional ou não, como no caso dos *reality shows*) que lhes é apresentada a fim de descobrirem informações que não são oferecidas abertamente ao público mais passivo, de fazerem conexões entre os produtos de um mesmo universo para compreenderem-no melhor e, talvez o principal, de se sentirem parte da *criação* daquele microcosmo e daquela história, sempre compartilhando entre si as descobertas e discussões seja por fóruns, grupos virtuais em redes sociais, ou

eventos presenciais e *online*. Uma obra *cult* oferece justamente essa oportunidade ao seu apreciador: suas mil referências a outros textos, suas personagens migratórias e sua construção minuciosa e detalhada permitem que o público imerja na história ao invés de simplesmente observá-la, e desbrave-a não com o intuito de colonizá-la e roubá-la de seu autor original, mas de se tornar o colaborador desse criador e, talvez o mais significativo, seu confidente e detentor de grandes segredos.

E assim chegamos, finalmente, ao último tópico que integra a rede de conceitos que temos construído com a intenção de explicarmos o contexto cultural e estético em que *Os Contos de Beedle, o Bardo* se insere e, posteriormente, compreendermos como a obra absorve as características desse meio ao mesmo tempo em que o transpassa: a cultura participativa, adotada pelo que Jenkins (2009) chama de “públicos dos meios de comunicação”. De fato, o autor faz mais do que nomeá-los: na citação que já arrolamos, Henry Jenkins diz que o comportamento desse público é migratório, uma vez que uma de suas metas é buscar experiências de entretenimento onde quer que elas estejam (Jenkins, 2009). Esse lugar que as experiências habitam são as diversas mídias – os diversos suportes – que dão corpo às histórias produzidas na cultura da convergência. Os consumidores ativos – ou seja, aqueles que vão além de apenas ler ou assistir o que lhes é proposto – da produção artística atual não se satisfazem mais com uma simples ida ao cinema ou à livraria uma vez por ano, quando o novo filme ou volume de sua saga favorita é lançado, ou com o episódio semanal de seu *reality show* favorito na TV a cabo. Também não lhes basta compartilhar suas teorias e previsões acerca dessas narrativas com seus amigos mais chegados: “[o]s consumidores mais envolvidos vão atrás de dados em múltiplos meios, esquadrinhando cada texto à procura de revelações de seu universo” (Jenkins, 2009, p. 138) para, em seguida, comunicar esse novo conhecimento aos seus companheiros da comunidade criada em torno da obra em questão, geralmente uma comunidade virtual que abrange aficionados de todas as partes do mundo, idades e profissões.

Pelas afirmações que fizemos acima, podemos depreender que os dois traços definidores do público que consome as narrativas transmidiáticas produzidas pela cultura da convergência e que, por conta de seu comportamento, transformam-na em uma cultura participativa, são o caráter “caçador e coletor” de informações, pois esse tipo de consumidor tem “prazer em rastrear os antecedentes de personagens e pontos de enredos, fazendo conexões entre diferentes textos dentro da mesma franquia” (Jenkins, 2009, p. 184), e sua inteligência coletiva, “a soma total de informações retidas individualmente pelos membros do grupo e que podem ser acessadas em resposta a uma pergunta específica” (Jenkins, 2009, p.

57), pergunta essa advinda de outro(s) membro(s) do grupo. A relação que esse consumidor estabelece com a cultura em que está inserido é do tipo “retroalimentação”, uma vez que sua ânsia por novos materiais acerca da franquia que ama estimula os autores e produtores a liberarem novas obras e, ao mesmo tempo, esse aspecto labiríntico, multifacetado e multimídia dos universos ficcionais atrai aqueles que já se interessam por esse tipo de narrativa, os quais acabam enredados por esses rizomas narrativos infundáveis.

Esses aficionados exibem um perfil específico e são selecionados pelas próprias obras que consomem. Não basta que as produções estejam à disposição e que os fãs se mostrem interessados ou minimamente engajados: “[e]ssas experiências supõem uma *sofisticação* por parte da audiência, uma ânsia para transpor e reagrupar os elementos de uma história, bem como a *habilidade* para ter em mente múltiplas versões alternativas de um mesmo universo ficcional” (Murray, 2003, p. 52, grifos nossos).

Tais sofisticação e habilidade precisam existir em determinada medida na audiência descrita para que ela se interesse pela multiplicidade de histórias conectadas à sua série de preferência e se mantenha fiel e operante em seu trabalho de conectar todas as informações disponíveis, afinal, “qualquer um pode ler, mas nem todo mundo possui métodos sofisticados de organização” (Coover, 1992, s.p., tradução nossa). Contudo, se essa *quest* fosse totalmente solitária e individualista, não teríamos razão para chamarmos essa cultura que rodeia a audiência de “participativa”. É absolutamente imprescindível que esse público esteja mais que disposto — na verdade, sedento — para embarcar com o autor na elaboração desse cosmos narrativo, pois o adjetivo “participativo” não diz respeito apenas à colaboração entre os membros do *fandom*²⁴ de uma franquia, mas também à cooperação entre o autor da história e seus fãs.

Essa parceria pode se dar de maneiras diferentes. No caso de *Matrix*, por exemplo, as irmãs Wachowski distribuíram os diversos textos que compunham a macronarrativa da série em inúmeras mídias – *sites*, *graphic novels*, filmes, *webséries*, jogos etc. – na esperança de que os fãs mais *hardcore* se dedicassem de corpo e alma à empreitada de decifrar todas as pistas. Atualmente, histórias escritas por fãs da franquia *Star Wars* em formato romanesco estão sendo incorporadas pelos produtores ao cânone da série. O caso de *Os Contos de Beedle, o Bardo* é um pouco diferente dessas situações. De fato, totalmente diferente de *Star Wars*, mas de alguma maneira próximo de *Matrix*. Apesar de apoiar a produção independente dos fãs, Rowling nunca as colocou sob o guarda-chuva do cânone, mas isso não significa que a autora não estenda a mão à sua audiência, especialmente se for para espalhar deliciosas

²⁴ *Fandom* é o termo em inglês que designa um grupo de fãs de determinada coisa.

migalhas de pão rumo ao castelo de Hogwarts. Mas como ela faz isso é assunto para o próximo e último tópico deste capítulo.

Nesta segunda parte do primeiro capítulo, voltamos nossa atenção ao entorno de *Os Contos de Beedle, o Bardo*, ou seja, ao momento cultural em que a obra foi publicada, a fim de que compreendêssemos as forças e desejos que colocaram Rowling e sua história em movimento. Para isso, discutimos tanto o contexto macro em que a coletânea está inserida – a cultura da convergência – quanto os recursos e tendências que caracterizam e estimulam o entretenimento produzido e seus consumidores, sendo eles: a narrativa transmidiática, o hipertexto, o fenômeno *cult* e a cultura participativa. Todos esses conceitos parecem se conectar e se retroalimentar, uma vez que as diferentes produções disponibilizadas em diversas mídias fazem referências umas às outras e necessitam de um público que faça o trabalho de reuni-las – em suas próprias mentes, em conversas, em materiais produzidos pelos fãs etc. – a fim de lhes conferir unidade e sentido e posicioná-las dentro do universo ficcional do qual derivam.

Ao longo de nossas discussões, mencionamos nosso objeto de reflexão, a coletânea de Beedle, esporadicamente, quando nos parecia necessário trazer à tona como ela se encaixava na definição da qual estávamos tratando, para que as ideias não se tornassem muito abstratas e os exemplos muito distantes da obra de nosso interesse. O principal objetivo deste tópico, como dissemos anteriormente, era expor o meio cultural em que a obra surgiu e as forças que a moldaram. Com esse arcabouço teórico em mãos, poderemos, no terceiro e último tópico deste capítulo, descrever como esse *spin-off* literário absorveu as práticas da cultura da convergência em sua constituição e, o que é mais relevante, como ele as manipulou de forma a subvertê-las tornando-se um caso – até o momento – inédito na literatura, um dos motivos pelos quais ele foi selecionado para esta pesquisa. Optamos por não fazer essa discussão junto à explanação teórica por acharmos que o texto se tornaria repetitivo, dado que as características da obra podem se relacionar a mais de um conceito ao mesmo tempo, portanto, correríamos o risco de tratar mais de uma vez da mesma coisa. Sendo assim, consideramos mais apropriado construir uma rede conceitual primeiro e só então sobrepô-la ao nosso objeto, abarcando-o em sua totalidade e conservando a interconectividade de seus elementos intra e extratextuais. Vejamos, então, o resultado de nossa empreitada.

1.3 A alquimia de J. K. Rowling

O primeiro aspecto de *Os contos de Beedle, o Bardo* (2008) que o diferencia de outras produções contemporâneas da cultura da convergência é a sua materialidade como narrativa transmidiática. *Harry Potter*, assim como outras franquias atuais, como as já citadas *Matrix* e *Star Wars*, espalhou seus tentáculos por diversas mídias, deixando-nos, assim, com uma estonteante variedade de narrativas e suportes dos mais interessantes para escolhermos. Entretanto, é precisamente o fato de a coletânea ter adotado a mesma mídia de suporte da saga original e dos outros *spin-offs* literários que a torna tão interessante, uma vez que se trata do mesmo suporte em que ela é concebida dentro da narrativa principal, logo, os leitores têm acesso ao mesmo tipo de material físico que as personagens de *Harry Potter* têm na série, criando-se uma conexão única entre os indivíduos de papel que habitam o mundo ficcional criado por Rowling e os indivíduos de carne e osso que leem essas histórias. Ao mesmo tempo, ainda que o meio físico de publicação dos contos seja o mesmo dos romances, da enciclopédia e da história do esporte, em termos de gêneros textuais, estamos falando de mídias *totalmente diferentes*. Se em termos físicos as mídias são as mesmas, em termos textuais, protocolares e de técnica são totalmente diferentes, pois cada gênero possui sua própria estrutura formal, registro, estilo, público-alvo e espaço de manobra para subversão das regras que o definem. Portanto, temos uma obra que é híbrida desde sua concepção como transmidiática, e hibridismo é a uma das palavras-chave que definem esse *spin-off*.

Como gênero literário, a reunião dos contos de Beedle também é híbrida, dado que põe lado a lado gêneros naturais e artificiais: os ensaios de Alvo Dumbledore e as notas de rodapé dele e da autora, e os contos de Beedle, respectivamente. Essa segunda hibridez é o que a diferencia – e a coloca em destaque – frente aos outros dois *spin-offs*, que apesar de também pertencerem a gêneros literários diferentes da saga original e terem sido concebidos para nós, leitores, no mesmo formato em que apareceram pela primeira vez na saga, não carregam essa amálgama de gêneros textuais *dentro de si*. E se não bastasse a mistura de contos de fadas, ensaios literários e notas de rodapé, há, ainda, a ficcionalidade do gênero natural “ensaio”, uma vez que a estrutura desses textos obedece ao que esperamos de ensaios literários²⁵, mas seu conteúdo é claramente ficcional, o que acaba por colocá-los muito mais próximos do estilo narrativo do que do estilo dissertativo. Dentro dessa narrativa ficcional, elementos de nossa realidade convivem com a ficcionalidade do universo de *Harry Potter*,

²⁵ Dado que o próximo capítulo se dedica a discutir a estrutura propriamente dita da obra, deixaremos para tratar nele do que entendemos como a estrutura de um ensaio.

consequentemente, as fronteiras permanecem borradas quando tratamos desse *spin-offs*, sejam as fronteiras entre ficção e realidade, sejam as demarcações entre gêneros naturais e artificiais e, dentro destes últimos, dos diversos gêneros textuais que os compõem.

Quando falamos de hipertextualidade, também nos deparamos com certos desvios operados pela coletânea em relação ao que é *mais comum* nas produções da cultura da convergência. O destaque acima se faz necessário na medida que estamos lidando com generalidades quando falamos do entretenimento produzido desde o final do século XX, uma vez que não podemos pretender conhecer tudo o que foi feito e o nosso foco nesta pesquisa é o *spin-off* literário escrito por Rowling. Mas voltemos à hipertextualidade. Vale a pena recordar que Janet H. Murray nos oferece uma definição mais geral do termo e uma aplicada aos hipertextos literários, como mostramos na segunda seção deste capítulo. A definição mais geral – um texto conectado a outros por *links* – não nos cabe tanto aqui, dado que a obra não é digital, mas a segunda definição sim, que nos diz que as obras literárias hipertextuais fazem referências umas às outras (Murray, 2003).

Apenas para deixarmos claro, não nos utilizamos do termo “hipertexto” com a mesma conotação empregada por Gérard Genette, que diz que a hipertextualidade compreende

toda relação que une um texto B [hipertexto] a um texto anterior A [hipotexto] do qual ele *brot*a de uma forma que não é a do comentário. [...]. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão [...] ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto [...] “fala” de um texto. Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei [...] de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. (Genette, 2010, p. 18)

Mas sim com o significado desenvolvido por Murray (2003), que se assemelha muito ao sentido que Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria* (2010), atribui ao termo “intertexto” nas palavras de Michel Riffaterre: “‘O intertexto’, escreve ainda Riffaterre, ‘é a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou se lhe seguiram’” (Riffaterre *apud* Compagnon, 2010, p. 110). Sendo assim, de agora em diante, trataremos hipertextualidade segundo Murray e intertextualidade segundo Compagnon e Riffaterre como conceitos aproximados.

A definição de intertextualidade propriamente dita e a discussão de casos na coletânea serão feitas no próximo capítulo, uma vez que esse conceito faz parte da estética da metaficção na qual se enquadra a obra analisada. Por ora, o que podemos dizer é que os

contos de Beedle e os ensaios de Dumbledore se encaixam na categoria de “hipertexto”, dado que ambos os textos fazem referências a elementos do universo bruxo de Rowling espalhados pelos sete volumes da saga *Harry Potter*. A título de curiosidade, podemos citar uma menção às horcruxes²⁶ que aparecem no sexto e sétimo volumes e ao *spin-off* literário *Animais Fantásticos e Onde Habitam* (2001) sempre que uma criatura mágica é citada. Contudo, assim como fez com a categoria de “narrativa transmidiática”, Rowling extrapola a hipertextualidade típica da cultura da convergência, pois escolhe dialogar também com a nossa realidade empírica, definida aqui como o mundo tangível que nos rodeia, formado por nossos cinco sentidos, nossas experiências e nosso conhecimento compartilhado. A autora faz isso quando insere pessoas reais no mundo bruxo – seria Shakespeare um bruxo? É uma pergunta que assombra o leitor por toda a coletânea, como veremos no próximo capítulo – e quando migra personagens bruxas para nossa realidade – teria uma bruxa agravado (ou até mesmo causado) a loucura do rei Henrique VI? Para J. K. Rowling, assim como para Roland Barthes (2004), tudo é texto, e com isso as fronteiras entre realidade e ficção mais uma vez tornam-se opacas: tudo o que está à nossa volta pode transformar-se em material para a literatura, e tudo o que é literário pode passar a habitar nosso mundo.

Essa transposição bilateral de personagens e personalidades e a intertextualidade que mencionamos acima nos conduzem ao outro aspecto da cultura da convergência que Rowling soube incorporar à coletânea: o fenômeno *cult*. De acordo com Umberto Eco (1994), há três características principais que definem uma obra *cult*: o caráter enciclopédico, a intertextualidade e a existência extratextual das personagens. *Os Contos de Beedle, o Bardo* mantêm o caráter enciclopédico da saga *Harry Potter* na medida em que fornecem aos leitores ainda mais informações acerca do universo bruxo criado por Rowling (informações sobre lugares, personagens, criaturas, livros etc.); ao mesmo tempo, eles também são fruto desse traço da saga, uma vez que sua criação no último volume da série e sua transposição para nossa realidade são um reflexo da complexidade de detalhes desse mundo bruxo e da proposta da autora de elaborar camadas de ficção que expandem o conhecimento dos leitores acerca dessa história, dando profundidade à cultura bruxa retratada. Com relação à intertextualidade, já comentamos esse aspecto mais acima, quando discutimos porque definimos a obra como hipertextual e como ela ultrapassa o que se espera da hipertextualidade. Ademais, no capítulo seguinte, quando nos dedicarmos às técnicas metaficcionalis empregadas pela autora, nos debruçaremos mais detidamente sobre a presença tanto da intertextualidade quanto da ironia

²⁶ Uma horcrux é um receptáculo mágico que guarda parte da alma do indivíduo que o cria.

intertextual, conceitos considerados diferentes por Umberto Eco em *Sobre a literatura* (2002), obra que será usada em nossa explicação.

A terceira característica constituinte de uma obra *cult* elencada por Eco também é, como comentamos na segunda parte deste capítulo, verificável na coletânea: a presença de uma personagem advinda de outra narrativa. Mencionamos anteriormente o fato de Hermione Granger (amiga de Harry Potter) e Alvo Dumbledore (diretor de Hogwarts) estarem em *Os Contos de Beedle, o Bardo*, a primeira apenas nominalmente, e o segundo como praticamente um coautor ao lado do próprio Beedle, escritor dos contos, assim como de J. K. Rowling, responsável por alguns textos de apresentação e algumas notas de rodapé. Outras personagens originalmente criadas para habitarem a narrativa de *Harry Potter* também fazem aparições no *spin-off* literário, como Lúcio Malfoy, um dos Comensais da Morte²⁷ e pai de Draco Malfoy, arqui-inimigo de Harry; Armando Dippet, diretor de Hogwarts antes de Dumbledore, como aprendemos em *Harry Potter e a Câmara Secreta* (2000c); Hector Dagworth-Granger, “fundador da Mui Extraordinária Sociedade dos Preparadores de Poções”²⁸ (Rowling, 2008, p. 56), aludido pelo professor Horácio Slughorn em *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* (2005); o professor Kettleburn, que ocupava o cargo de professor de Trato das Criaturas Mágicas antes de Rúbeo Hagrid, citado em *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (2000a); dentre outras. Todavia, assim como ocorre com as outras particularidades da cultura da convergência que se aplicam ao *spin-off*, a transposição de uma personagem também ultrapassa o lugar-comum aqui. Voltemos ao caso de Alvo Dumbledore.

As personagens que listamos acima são nomeadas ao longo dos ensaios do professor Dumbledore. Isso, por si só, já é extraordinário, dado que se trata de uma personagem de ficção concedendo vida extratextual a outras personagens de ficção, *status* que ela própria possui. Porém, ainda mais extraordinário é o fato de essa personagem em questão não estar simplesmente atuando em uma nova narrativa, como ocorre, por exemplo, com o Dumbledore que conhecemos na franquia filmica *Animais Fantásticos*, mas *produzindo parte da narrativa que lemos*. Dumbledore é uma personagem-autora, alguém que atuou sob as ordens de Rowling ao longo dos sete volumes da saga canônica, mas que agora se coloca como uma voz ativa que escreve ensaios que são incorporados a uma edição de uma coletânea de contos de fadas bruxos publicados em nossa realidade empírica após serem criados dentro da saga de onde vem tal personagem, e que, para completar, comenta seus próprios escritos ao lado da própria autora. A colocação de Hermione Granger como a tradutora dos textos de Beedle

²⁷ Assim são conhecidos os seguidores de Lord Voldemort.

²⁸ No original: “founder of the Most Extraordinary Society of Potioneers” (Rowling, 2008, p. 58).

também se aproxima de uma vida extratextual mais ativa, contudo, não alcança o mesmo nível de independência do diretor, pois esse cargo lhe é apenas atribuído, o que significa que não temos contato direto com sua voz, além de ela não produzir um texto completamente original. Ainda assim, também se trata de uma transposição digna de nota.

Todos esses recursos da cultura da convergência discutidos nesta seção – narrativa transmídia, hipertexto e fenômeno *cult* – tornam-se vazios sem um elemento-chave: o público. Mas não qualquer público: um público verdadeiramente participativo. Elencado por Jenkins (2009) como um dos fatores definidores da cultura da convergência, o público atual dos meios de comunicação *normalmente* se mostra participativo de duas maneiras (que se complementam e que podem ser adotadas simultaneamente): discutindo a obra em questão em fóruns *online* e eventos para fãs, elaborando teorias em conjunto acerca dos rumos futuros da história e enviando sugestões aos escritores, roteiristas ou produtores da narrativa, ou produzindo eles mesmos novos materiais pertencentes ao universo em questão, que podem ou não ser incorporados ao cânone da produção original. Diversos livros com histórias paralelas de *Star Wars*, por exemplo, são comercializados como produtos oficiais da série fílmica. As *fanfictions* de *Harry Potter*, por outro lado, são compartilhadas apenas em *websites*, sem terem sido incorporadas ao cânone da saga e estando proibida a venda dessas narrativas. Mas esse não é exatamente o tipo de comportamento do público de *Harry Potter* que encontramos quando se trata de *Os Contos de Beedle, o Bardo*. No caso dessa coletânea, há um outro traço desses leitores que se sobrepõe ao ímpeto de elaborarem as próprias histórias: a investigação.

Ao longo dos sete volumes da série, o leitor-modelo de Rowling – “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (Eco, 1994, p. 15) – deve operar dois tipos de investigação: o da trama e o do texto. A investigação da trama consiste em desvendar o mistério proposto pela narrativa: quem deseja roubar a Pedra Filosofal e por quê? Quem está atacando os alunos de Hogwarts e como? Onde está Sirius Black e o que ele quer com Harry Potter? A investigação do texto, por sua vez, diz respeito à identificação das intertextualidades propostas pela autora entre o texto da saga e os textos canônicos da literatura universal – estando algumas dessas intertextualidades brevemente discutidas na primeira parte deste capítulo –, o universo bruxo desenvolvido por ela e o universo empírico que habitamos, os elementos mágicos apresentados nos sete volumes e as mitologias e folclores de diversas culturas conhecidas por nós – romana, grega, nórdica, egípcia etc.

A investigação da trama não se faz tão presente na coletânea, uma vez que os contos são breves e não apresentam grandes mistérios, estando mais direcionados ao aprofundamento

do microcosmo ficcional de *Harry Potter*, e os ensaios de Dumbledore funcionam como comentários crítico-literários acerca dos contos. Assim, é a segunda categoria de investigação – a do texto – que nos interessa. Como já salientamos, ao longo de todo o *spin-off* literário há menções a acontecimentos da história bruxa e da narrativa da série original e a personagens, lugares e objetos desse universo. Da mesma maneira, há alusões a acontecimentos e pessoas de nossa realidade empírica. Sem um público que esteja disposto a realizar as conexões entre todas essas pistas, sejam elas exclusivas do mundo ficcional, sejam entre o mundo da ficção e o mundo da realidade, o texto perde duas de suas funções fundamentais: a ampliação do conhecimento enciclopédico do leitor acerca de *Harry Potter* e o obscurecimento das fronteiras entre ficção e realidade. Portanto, a participação do público não está relacionada a uma produção ativa de novos conteúdos baseados na série original, mas à aceitação de seu papel como montador de quebra-cabeças, o que lhe dará, como prêmio final, a mais completa das imagens: um universo único e múltiplo, realisticamente ficcional.

Finalizamos, assim, este primeiro capítulo dedicado ao contexto cultural da publicação dos sete volumes de *Harry Potter* e todos os seus derivados, com ênfase no objeto de reflexão da pesquisa, *Os Contos de Beedle, o Bardo* e nas forças criadoras da cultura da convergência que fazem parte da formação desse *spin-off* literário. Agora que estabelecemos como essa obra surgiu, como ela se destaca em meio a outras produções e por que a escolhemos, passaremos a tratar da composição da obra em si, em outras palavras, de sua estética literária, a metaficção, uma vez que as técnicas metaficcionais empregadas por Rowling também contribuem para a constituição híbrida dessa coletânea, para o efeito que ela exerce nos leitores e para sua posição singular na literatura atual. Assim, discutiremos, na primeira parte do segundo capítulo, do que trata a metaficção a partir dos teóricos com os quais trabalharemos e, na segunda parte, após um breve resumo dos contos e dos ensaios, quais são e como são utilizadas as técnicas dessa estética na elaboração do *spin-off*. Já podemos adiantar que, assim como J. K. Rowling manipulou à sua própria maneira os elementos-chave da cultura da convergência, ao lidar com a metaficção e seus procedimentos veremos novamente a autora britânica operar sua extraordinária alquimia.

2 NO COVIL DE ARAGOGUE: A ESTRUTURA ABISMAL DE *OS CONTOS DE BEEDLE, O BARDO*

2.1 A teia da metaficção

Começemos por uma definição de metaficção:

Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que autoconsciente e sistematicamente chama atenção para o seu *status* de artefato com o objetivo de questionar as relações entre ficção e realidade. Ao promover uma crítica aos próprios métodos de construção, tais textos não apenas examinam as estruturas fundamentais da narrativa de ficção, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto ficcional literário. (Waugh, 1984, p. 2, grifo nosso, tradução nossa)

Esse movimento de exposição das fundações de um texto ficcional ocorre de maneira ambígua. O autor que segue o caminho da metaficção não renuncia à criação de um universo ficcional, ou seja, ele apresenta ao seu leitor personagens que vivem e atuam em um microcosmo de tinta e papel a partir do fluxo narrativo estabelecido. Ao mesmo tempo, esse mesmo autor, por meio de técnicas que discutiremos na segunda parte deste capítulo, reflete acerca do próprio fazer ficcional, interrompendo a ilusão engendrada pela narrativa, e dos limites (ou ausência deles) entre a ficcionalidade das páginas de sua obra e a realidade do mundo exterior a elas. Como resultado, o leitor sai de tal leitura compreendendo melhor não somente o funcionamento estrutural narrativo, mas também, e de maneira muito acurada, “a experiência contemporânea do mundo como uma construção, um artifício, uma teia de sistemas semióticos interdependentes” (Waugh, 1984, p. 9, tradução nossa).

Ainda que tenhamos falado em “experiência contemporânea”, a metaficção não é um fenômeno que surgiu nos últimos anos; de fato, é justamente o contrário: uma obra como *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, publicada no século XVII, parodia em sua estrutura o gênero “romance de cavalaria”, discutido pelas próprias personagens durante a narrativa. O que ocorre é que a metaficção existe desde, pelo menos, a invenção da ficção; contudo, há momentos na história em que essa estética se faz mais ou menos presente, por motivos normalmente relacionados ao contexto sócio-histórico-cultural em questão, e como deve ser, essa estética não permanece imune ao meio em que é produzida, adaptando-se aos questionamentos e demandas dele. Dado que parece existir uma distinção entre diferentes tipos de metaficção, inseridos em movimentos literários diversos, cabe-nos aqui afirmar que relacionamos *Os Contos de Beedle, o Bardo* à metaficção pós-moderna, inclinada a jogar

“com as possibilidades de significado (do grau zero à plurissignificação) e de forma (da narrativa minimalista à diegese galopante)” (Hutcheon, 1989, p. xiii, tradução nossa). Todavia, ao longo de nossa pesquisa, não nos deteremos em discussões acerca da pós-modernidade, pois nas palavras de Linda Hutcheon, outra estudiosa da metaficção, a maior parte “das discussões sobre o ‘pós-modernismo’ se voltam primeiramente para as causas psicológicas, filosóficas, ideológicas ou sociais da florescente autoconsciência em nossa cultura”, enquanto nós concordamos com o que Hutcheon declara em *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1989):

[A]lgo tem acontecido e que possui raízes profundas em nossa cultura [...]. O foco do debate acerca das causas da mudança deve necessariamente estar no perpetrador da mudança – o autor. O interesse, aqui, está muito mais no texto, na manifestação literária dessa mudança, e nas implicações resultantes para o *leitor*. (Hutcheon, 1989, p. 3, tradução nossa)

Por meio do trecho acima, conseguimos estabelecer as duas categorias com as quais nos preocuparemos daqui em diante, no que tange à obra *Os Contos de Beedle, o Bardo*: o texto e o leitor. Este segundo capítulo se voltará para o texto, para como a estética da metaficção se atualiza na coletânea, e no terceiro e último capítulo, o leitor será o foco, a fim de que possamos compreender a relação dele com a obra e com o universo ficcional de *Harry Potter* como um todo. Por conseguinte, também discutiremos como essa relação extrapola para a relação da literatura com a realidade mediada pela metaficção.

Tratemos, então, do texto metaficcional em sua generalidade. Um dos movimentos operados por essa estética que nos parece interessante é a quebra de moldura. Ao elaborar uma narrativa ficcional, o autor cria um microcosmo que, por mais realista que seja, separa-se metafórica e fisicamente da realidade empírica. Fisicamente, pois se trata de um objeto que possui molduras palpáveis, tais como capa, folhas ou tela. E metaforicamente porque, ao iniciar sua leitura, concordamos tacitamente em abandonar o mundo circundante e aceitar as regras e histórias apresentadas como tão reais quanto nosso derredor. Enquanto a barreira física não é rompida pela metaficção, a metafórica definitivamente o é por meio de “histórias dentro de histórias [...], personagens que leem sobre suas próprias vidas ficcionais [...], e universos que se autodestroem ou situações mutuamente contraditórias” (Waugh, 1984, p. 30, tradução nossa). Todavia, esse rompimento adquire uma conotação ambígua, uma vez que, simultaneamente, estabelece uma ponte entre a ficção e a realidade – tirando-nos do transe em que estávamos enquanto líamos – e expõe o abismo que há entre esses dois mundos (Waugh, 1984), pois “ao invés de *reforçar* nossa ideia de uma realidade contínua, [a quebra de moldura]

rompe-a ao meio, a fim de *expor* os níveis de ilusão. Somos forçados a lembrar que nosso mundo ‘real’ *nunca* poderá ser o mundo ‘real’ do romance” (Waugh, 1984, p. 33, tradução nossa).

Apesar dessa impossibilidade de identidade total entre o universo ficcional e o universo que habitamos, a metaficção fornece uma outra paridade entre esses dois mundos: o caráter de constructo. No caso da realidade empírica, esse caráter de constructo se relaciona à História, pois a metaficção

sugere não apenas que escrever história é um ato ficcional, ordenando eventos conceitualmente por meio da linguagem a fim de formar um mundo-modelo, mas que a própria história é povoada, como a ficção, por enredos interrelacionados que parecem interagir entre si independentemente de arranjos humanos. (Waugh, 1984, p. 49, tradução nossa)

A abordagem dessa noção da História como uma produção artificial pode ser feita de duas maneiras pela estética que discutimos aqui: a primeira aceita que uma boa parte do significado do mundo não reside inteiramente na teia da linguagem e se utiliza do enfraquecimento estrutural das formas convencionais; a segunda sustenta que não há escape da prisão da linguagem, o que pode ser visto como um deleite ou uma razão para se desesperar, e se manifesta por meio de experimentos ficcionais que chegam ao nível do signo (Waugh, 1984). De qualquer maneira, ao lidar com a História, a metaficção nos mostra que “verdades e valores não são propriedades discursivas [inerentes à História ou à literatura], mas sim resultado de negociações sociais e individuais entre o que queremos e o que podemos dizer sobre o mundo e nós mesmos” (Cosson; Schwantes, 2005, p. 36). Isso significa que “as fronteiras entre os discursos [histórico e literário] foram e podem ser reescritas de acordo com as necessidades de expressão e comunicação dentro de uma determinada sociedade” (Cosson; Schwantes, 2005, p. 30).

Visto que *Os Contos de Beedle, o Bardo* são estruturados no formato “história dentro de história”, questionam jocosamente, ao longo dos comentários de Alvo Dumbledore, fatos históricos e parodiam tanto os contos de fadas trouxas quanto o gênero ensaio, podemos situá-lo em meio à estética metaficcional como descrita nos parágrafos acima.

Uma outra denominação para as histórias metaficcionais é “narrativa narcísica”, apresentada na obra já mencionada *Narcissistic Narrative*, que também adotaremos de agora em diante. Neste seu texto, Linda Hutcheon estabelece dois tipos de narrativas narcísicas que, por sua vez, se subdividem em mais dois tipos. Os dois grandes modelos serão traduzidos por nós como diegeticamente autoconsciente (“*diegetically self-aware*”) e linguisticamente

autorreflexivo (“*linguistically self-reflexive*”). O primeiro é “consciente acerca de seu próprio processo narrativo”, enquanto o segundo “evidencia seu conhecimento tanto dos limites quanto dos poderes de sua própria linguagem” (Hutcheon, 1989, p. 23, tradução nossa). Ambos os modelos podem se subdividir em dois tipos: *overt* e *covert* narcisismo. Traduziremos os termos como “manifesto” e “dissimulado”, respectivamente. Textos narcisisticamente manifestos são aqueles nos quais “a autoconsciência e a autorreflexão estão claramente evidentes, normalmente tematizadas de maneira explícita ou até mesmo alegorizadas dentro da ‘ficção’”. Já nas formas dissimuladas, “esse processo seria estruturado, internalizado, atualizado” (Hutcheon, 1989, p. 23, tradução nossa). Essas quatro nomenclaturas podem se combinar da seguinte maneira: podemos nos deparar com textos de narcisismo diegético manifesto, narcisismo linguístico manifesto, narcisismo diegético dissimulado e narcisismo linguístico dissimulado. Para definirmos esses tipos sem nos utilizarmos de terminações tão longas, utilizaremos as abreviaturas NDM, NLM, NDD e NLD, respectivamente. Na tabela abaixo, colocamos as siglas acima e o significado delas, para que fique fácil consultá-las em caso de dúvida:

Tabela 1 – Nomenclatura dos textos metaficcionalis

SIGLA	SIGNIFICADO
NDM	Narcisismo Diegético Manifesto
NLM	Narcisismo Linguístico Manifesto
NDD	Narcisismo Diegético Dissimulado
NLD	Narcisismo Linguístico Dissimulado

Fonte: Tabela elaborada pela autora desta dissertação

Um texto NDM trata, em sua narrativa, do poder da contação de histórias para criar universos, enquanto o NLM tematiza o poder e os limites da linguagem da ficção. Em ambos os casos, a liberdade do leitor perante a história é evidenciada. Uma obra NDD, por sua vez, atualiza estruturas textuais conhecidas dos leitores e “favorecidas pelos metaficcionalistas como mecanismos estruturantes internalizados que apontam a autorreferencialidade em si mesmos” (Hutcheon, 1989, p. 71, tradução nossa). Tais estruturas seriam: a história de detetive, a fantasia, o jogo e o erótico. Explicaremos brevemente quais aspectos de cada estrutura interessam aos escritores de metaficção.

No caso da história de detetive, há “três grandes características [...]: a autoconsciência da forma, as convenções [literárias] bem marcadas e a importante função textual do ato de leitura hermenêutico” (Hutcheon, 1989, p. 71, tradução nossa), sendo que esse último aspecto

diz respeito ao ato de interpretar e desvendar as pistas fornecidas pela narrativa. Quanto à fantasia, podemos dizer que os mesmos elementos que interessam ao ficcionista na história de detetive o interessam novamente nesse outro gênero, com uma maior atenção ao último item: o ato de leitura. Dado que o tempo e o espaço das narrativas de fantasia não correspondem àqueles do leitor,

o ato de leitura é apresentado como um passo além daquele sugerido pelo modelo da história de detetive [...]. Envolve não apenas a interpretação das pistas e a construção de um enredo ordenado. Envolve também [...] o próprio ato de imaginar um mundo, de dar forma aos referentes das palavras que compõem o mundo que é “concretizado” no texto lido. (Hutcheon, 1989, p. 76, tradução nossa)

Ao trabalhar com o modelo narrativo de jogo, os metafictionistas se voltam para elementos também presentes nas histórias de detetive e na fantasia: o ato de leitura e a criação de universos. Os autores chamam a atenção para uma atividade criativa circundada por regras próprias e que estão sempre em evolução, uma atividade comum à toda a leitura de ficção, na qual o leitor deve ou aprender o código em questão, ou se ver incapaz de jogar com o mundo ficcional que adentrou (Hutcheon, 1989). Um movimento semelhante pode ser observado em estruturas metafictionais de paródia, que “também demandam que o leitor aprenda regras, códigos – literários, dessa vez – a fim de compreenderem o texto” (Hutcheon, 1989, p. 83, tradução nossa). Por fim, temos o erótico, um modelo menos frequente em textos NDD. Novamente, os autores parecem se voltar para o elemento da leitura quando atualizam esse modelo narrativo. Esse ato se torna uma espécie de possessão, de controle, semelhante ao próprio ato de criação do mundo ficcional perpetrado pelo autor, e essa semelhança acaba por aproximar leitor e escritor, cujo “relacionamento especial [...] poderia ser considerado erótico por natureza, [um] envolvimento mútuo e [uma] participação ativa de ambas as partes, cada uma necessária para que o texto – e eles mesmos – vivam” (Hutcheon, 1989, p. 85, tradução nossa).

Voltemos às narrativas narcísicas dissimuladas e falemos das de tipo linguístico, ou seja, as narrativas NLD. Nestes textos, a linguagem incorpora enigmas, piadas voltadas para os múltiplos significados das palavras, anagramas e trocadilhos a fim de libertar a mente do leitor do automatismo, levando-o a ler e reler certas passagens com o intuito de não apenas compreender a narrativa em si, mas também fazer parte do jogo linguístico proposto pelo autor (Hutcheon, 1989). Quando se trata de narrativas narcísicas dissimuladas, diegéticas ou linguísticas, o que está atualizado em seus textos é a liberdade de leitura, de interpretação.

Isso se aproxima muito da liberdade do leitor tematizada pelas narrativas narcísicas manifestas, tanto diegéticas quanto linguísticas, e não se trata de uma coincidência. Textos metaficcionalis – todas as categorias – evocam uma entidade múltipla formada por três instâncias típicas de qualquer texto literário: o leitor, o escritor e o crítico. Nesses textos,

[o] ato de leitura se torna um ato interpretativo, criativo, que compartilha da experiência da própria escrita. [...]. *O leitor, como o escritor, se torna o crítico*; sem sacrificar sua relação amadora Eu-Tu com o texto, o leitor também estabelece uma conexão distanciada Eu-Isto [com o texto]. [...]. A leitura é sequencial e aberta à memória e à associação; o criticismo é normalmente sistemático e [possui] um discurso racional. Contudo, a leitura desses textos [metaficcionais] é frequentemente uma releitura, uma construção necessária de significado e de um sistema na mente do leitor. A obra é tanto um objeto quanto uma performance. (Hutcheon, 1989, p. 144, tradução nossa)

Ainda que, como dissemos no parágrafo acima, a metaficção evoque uma entidade tríplice em seus textos, um dos elementos que formam tal entidade parece ganhar mais enfoque nos textos dessa estética: o leitor. De fato, a figura do leitor – o leitor-modelo, definido por Umberto Eco como o tipo de leitor que o texto espera *e cria* (Eco, 1994) – funciona como um interlocutor do autor não somente nas obras metaficcionalis, mas em todas as obras literárias. Trata-se do receptor do texto, de uma função implícita, de um elemento da própria narrativa; não se trata de uma pessoa real específica, pois a identidade do leitor está na própria diegese do texto, onde ele atuará (Hutcheon, 1989). O diferencial quando se trata da estética da metaficção é, como dissemos, o maior enfoque conferido ao leitor, que chega a ser tematizado, nas narrativas narcísicas manifestas, e ao seu processo de leitura, atualizado na estrutura das narrativas narcísicas dissimuladas. Nas palavras de Linda Hutcheon (1989): “O leitor sempre foi um colaborador, um cúmplice. A metaficção adiciona explicitamente a dimensão da leitura como um processo paralelo ao da escrita como um ato imaginativo criativo” (p. 151). Essa criação da parte do leitor de que Hutcheon fala está relacionada ao significado que ele atribuirá ao texto, uma vez que o próprio autor possui um controle limitado das interpretações particulares do leitor. Todavia, isso não significa que o significado literário elaborado pelo leitor seja totalmente livre, pois há regras, códigos e convenções que constroem a narrativa e que, de certa forma, guiam, mesmo que não inteiramente, a leitura. Quando se trata de metaficção, lidamos mais com a quebra de regras, códigos e convenções do que com a incorporação integral das técnicas realistas tradicionais, mas isso não significa que a estética metaficcional não tenha suas próprias técnicas, que podem derivar da adaptação

e subversão dos procedimentos tradicionais. Veremos, em breve, quais são essas técnicas e como elas guiam a leitura de uma narrativa narcísica.

Antes, convém que situemos *Os Contos de Beedle, o Bardo* em meio às classificações de narrativas narcísicas que discutimos nos parágrafos anteriores – manifestas ou dissimuladas, diegéticas ou linguísticas. Para começar, um adendo: as obras de metaficção não seguem essa nomenclatura rigidamente, o que significa dizer que um texto metaficcional não é necessariamente *apenas* uma coisa ou outra, não é apenas manifestadamente narcísico ou dissimuladamente narcísico, não trabalha com a metaficção apenas no nível diegético ou no nível linguístico. As características desses modelos podem aparecer simultaneamente nos textos literários, conforme os recursos empregados pelo autor, como parece ser o caso do *spin-off* literário em questão. Identificamos na obra características que a situam, dentro da estética da metaficção, como uma narrativa narcísica simultaneamente manifesta e dissimulada que opera, em ambas as categorias, no nível da diegese.

Iniciemos pela classificação da narrativa como manifesta no nível diegético. Como dissemos anteriormente, narrativas metaficcionais dessa categoria discutem o poder que as histórias têm para criar mundos e realidades, ou seja, como a linguagem, quando aplicada ao fazer ficcional, erige um universo inteiro, composto por lugares, pessoas e eventos próprios. Muitas vezes, a narrativa coloca essa questão em pauta por meio de discussões acerca das técnicas e recursos que um escritor pode mobilizar durante seu processo de escrita, discussões essas que podem advir de personagens-escritoras que espelham seu próprio ato de criação. Em outras circunstâncias, contudo, a diegese incorpora esse poder criador da escrita na própria estrutura por meio da inserção de outras narrativas dentro da narrativa principal, sendo comum que essas histórias secundárias tenham elementos em comum com a história principal, sejam elementos estruturais, sejam temáticos. E há ainda uma terceira opção, também muito arraigada ao próprio tecido da narrativa: as personagens que criam suas próprias biografias ou ficcionalizam a própria realidade, o que significa dizer que essas personagens acrescentam uma camada ficcional à ficção elaborada pelo autor. Em outras palavras, inventam fatos a respeito de si mesmas, de terceiros ou do mundo ficcional criado pelo autor no qual habitam. Trabalharemos com as duas últimas possibilidades que descrevemos para refletir acerca do *spin-off* literário de nossa pesquisa: as histórias secundárias e as personagens ficcionalizadoras.

É importante dizermos que, mais uma vez, Rowling manipula esses recursos de modo a alterá-los. No caso das narrativas secundárias, estas se tornam não uma história de caráter evidentemente ficcional contada por uma personagem ou por um narrador, mas os próprios ensaios de Alvo Dumbledore, que apesar de serem elaborados a partir de um gênero

pertencente ao ramo da não-ficção, fazem parte de uma obra de ficção e são escritos por uma personagem. Ou seja, temos uma narrativa derivada de uma outra narrativa – os contos de Beedle –, estando elas conectadas por seus temas, dado que o cada conto é acompanhado do ensaio que o discute. Entretanto, aqui talvez não caiba tanto o termo “narrativas secundárias”, uma vez que os escritos de Dumbledore têm sua própria seção, seu próprio narrador e se mostram como narrativas completas, que não apenas comentam o conto, mas também fornecem ao leitor informações acerca do universo de *Harry Potter*, sendo tão instrutivas quanto os contos. Por isso, chamaremos as análises de Dumbledore de “narrativas paralelas”.

Quanto às personagens que ficcionalizam a própria história, temos novamente um desvio do que é geralmente encontrado nas narrativas metaficcionais. Um exemplo analisado por Linda Hutcheon (1989) que ilustra essa tendência da metaficção é a obra *A Mulher do Tenente Francês* (*The French Lieutenant's Woman*, 1969), do escritor inglês John Fowles. Nas palavras da autora, “[e]sse romance merece uma investigação mais apurada porque [...] traz à tona diversos dos motivos e recursos do narcisismo diegético de tipo manifesto” (Hutcheon, 1989, p. 57, tradução nossa), e um desses recursos é justamente a criação de uma realidade ficcional por uma das personagens, realidade essa que se sobrepõe à ficção elaborada pelo autor da obra.

Nesse romance, acompanhamos o drama de Charles Smithson e Sarah Woodruff, que se conhecem por acaso em um vilarejo, em 1897, um pouco antes do casamento de Charles com uma jovem também inglesa, Tina. Contudo, o amor – e a luxúria – que Charles sente por Sarah seria capaz de eclipsar seu compromisso, não fosse pelo fato de Sarah ser considerada uma “mulher perdida” por ter sido desonrada por um tenente francês que a abandonou sem casar-se com ela. Ao menos, é isso o que todos dizem e no que todos acreditam, uma vez que a própria Sarah não nega o acontecido, inclusive aludindo ao boato como algo verdadeiro. Todavia, como descobrimos ao longo do romance, Sarah nunca foi desonrada pelo tenente, logo, conservou sua “virtude”, algo tão prezado e valorizado pelos vitorianos, o que a colocaria como uma possível candidata ao casamento, união muito desejada por Charles. Entretanto, a ficção mantida por Sarah possui um objetivo: escapar às amarras do casamento e às expectativas de um futuro marido, que acabariam por transformá-la em alguém diferente de seu verdadeiro eu (Hutcheon, 1989). Assim, por meio da fantasia e da invenção de uma realidade para si, Sarah encontra a liberdade necessária para fugir a um destino que acabaria por lhe impor apenas dissimulações e vontades de terceiros.

Seguindo a tradição da metaficção de incorporar à própria narrativa elementos de crítica literária que podem guiar uma leitura mais aprofundada por parte do leitor, Fowles

discorre no capítulo XIII acerca do “problema do real *versus* o imaginário. O narrador percebe que, assim como Sarah e ele próprio, o leitor constantemente ficcionaliza sua própria vida, que o ato de criar ficções é uma função natural e ‘vital’ ao ser humano” (Hutcheon, 1989, p. 58, grifo nosso, tradução nossa). A partir dos motivos que levam Sarah a mentir e da afirmação do narrador do romance de que “A ficção está entrelaçada em tudo [...]. Acho essa nova realidade (ou irrealidade) mais válida [...]” (Fowles, 1971, p. 99-100), chegamos a uma visão da ficcionalização da realidade como algo imanente ao mundo e, em algumas circunstâncias, benéfica. Mas e quando há uma face mais sombria dessa reimaginação do real? É o que Rowling nos mostrará.

Como afirmamos anteriormente, Rowling também aplicará esse recurso metaficcional de narrativas narcísicas manifestas de maneira a escapar do tradicional. Para começar, não se trata de uma personagem específica do *spin-off* literário que modifica a realidade ao seu redor a partir de uma narrativa particular, mas de um relato de Dumbledore em um de seus ensaios acerca desse movimento entre alguns leitores de Beedle, mais especificamente, leitores de “O conto dos três irmãos”. Que fique claro: não os leitores trouxas da obra publicada por Rowling em 2008, mas sim os leitores bruxos que conhecem os contos de Beedle como os contos de fadas de sua realidade. Dado que traremos uma sinopse de cada conto na seção seguinte deste capítulo, destinada à discussão e análise das técnicas metaficcionais presentes nos contos, não traremos o enredo do conto em questão em detalhes neste momento, a fim de não cairmos em repetições e nem deixarmos os enredos dos contos espalhados pelo texto. Sendo assim, basta sabermos que em “O conto dos três irmãos” há três objetos mágicos manipulados pelos irmãos do título, que são presentes ofertados pela Morte: uma varinha capaz de ganhar qualquer duelo para seu possuidor – a Varinha das Varinhas –, uma pedra capaz de invocar o espírito de pessoas falecidas – a Pedra da Ressurreição – e uma capa que torna qualquer um que a vista invisível a tudo e a todos, inclusive à Morte – a Capa da Invisibilidade.

Ainda que os três objetos pareçam muito poderosos e dignos de cobiça em um primeiro momento, logo descobrimos que os dois primeiros não representam, de fato, a felicidade ou a vitória sobre a Morte, como gostariam os dois irmãos que possuem tais artefatos, pois só trazem consigo a cobiça e a frustração, respectivamente. A Capa, por sua vez, é útil, de fato, mas somente quando bem aproveitada nas mãos de um homem humilde como o irmão que a pediu à Morte. Dumbledore nos diz que a moral do conto

não poderia ser mais clara: os esforços humanos para evadir ou superar a morte estão sempre fadados ao desapontamento. [...]. A ironia é que se formou uma curiosa lenda em torno dessa história, que contradiz exatamente a mensagem original. A lenda argumenta que os prêmios que a Morte dá aos irmãos [...] são objetos verdadeiros que existem no mundo real. E vai além: se alguém vem a se tornar o legítimo possuidor dos três, torna-se então “senhor da Morte”, o que tem sido comumente entendido que será invulnerável, e mesmo imortal. [...]. Ainda que, segundo Beedle, dois desses três objetos sejam extremamente perigosos, e sua clara mensagem é que, no fim, a Morte virá nos buscar, uma minoria na comunidade bruxa insiste em acreditar que Beedle estava lhes enviando uma mensagem cifrada, dizendo exatamente o inverso do que escreveu à tinta, mensagem esta que somente eles são suficientemente inteligentes para entender. Tal teoria [...] é respaldada por pouquíssimas provas reais²⁹. (Rowling, 2008, p. 93-94)

Portanto, assim como Sarah, em *A Mulher do Tenente Francês*, esses bruxos manipularam sua realidade de maneira a transformar uma ficção em verdade em proveito próprio – destacarem-se como aqueles que *supostamente* sabem uma verdade profunda. Mas no caso de Rowling, não se trata apenas disso. A sensação de espelhamento e de abismo é profunda: temos um grupo de bruxos, que são parte de um universo ficcional tratado na coletânea como real, que deturpam um texto ficcional, tratado como ficção na coletânea, e são discutidos por uma das personagens desse mesmo universo em um texto enquadrado em um gênero de não-ficção, que tenta evidenciar o quanto a narrativa desses bruxos não é embasada de maneira alguma pelo conto de Beedle. Umberto Eco diria que esses bruxos estão *usando* o texto ao invés de *interpretá-lo* (Eco, 1994), e um uso mal-intencionado, visto que serve ao propósito de colocá-los como superiores aos outros bruxos, outra diferença em relação ao que vemos com a personagem Sarah de John Fowles, que se utiliza da ficção para escapar de um destino muitas vezes cruel na era vitoriana: o casamento.

Tal distinção faz sentido quando pensamos no funcionamento social arquitetado em cada obra. A sociedade do final do século XIX engendrada por Fowles preocupa-se em demasia com valores – visto como femininos – de pureza, virtude e castidade, ao mesmo tempo em que “premia” mulheres que se encaixam nessas exigências com casamentos que mais parecem castigos. Logo, faz sentido que Sarah manipule as concepções de seu meio a

²⁹ No original: “[The moral of the tale] could not be any clearer: human efforts to evade or overcome death are always doomed to disappointment. [...]. The irony is that a curious legend has grown up around this story, which precisely contradicts the message of the original. This legend holds that the gifts Death gives the brothers [...] are genuine objects that exist in the real world. The legend goes further: if any person becomes the rightful owner of all three, the he or she will become ‘master of Death’, which has usually been understood to mean that they will be invulnerable, even immortal. [...]. In spite of the fact that, according to Beedle, two of the three objects are highly dangerous, in spite of the clear message that Death comes for us all in the end, a tiny minority of the wizarding community persists in believing that Beedle was sending them a coded message, which is the exact reverse of the one set down in ink, and that they alone are clever enough to understand it. Their theory [...] is supported by little actual evidence” (Rowling, 2008, p. 94-96).

seu favor a fim de escapar da prisão que essas concepções formam. Com efeito, Fowles também opera dessa maneira, pois “enquanto retém todas as preocupações morais e sociais da tradição do romance inglês, ele [o autor] sabe que uma forma nova, igualmente ‘vital’ deve emergir de tais convenções antiquadas” (Hutcheon, 1989, p. 59, tradução nossa). Ou seja, personagem e autor embrenham-se pelas convenções que ditam sua vida e sua ficção, respectivamente, e as implodem como forma de libertação social e criativa.

Enquanto isso, na sociedade bruxa desenhada por Rowling, há grupos de bruxos que se consideram superiores a outros bruxos por terem “sangue-puro”, ou seja, não terem nascidos trouxas em suas famílias, o que é uma falácia, como Rony Weasley nos explica: “A maioria dos bruxos hoje em dia é mestiça. Se não tivéssemos casado com trouxas teríamos desaparecido da terra” (Rowling, 2000c, p. 90). Não existe uma correlação direta entre os bruxos que se orgulham de um suposto sangue-puro e os bruxos que acreditam nas Relíquias da Morte – Xenofílio Lovegood, por exemplo, uma das personagens de *Harry Potter*, se encaixa apenas no segundo grupo –, mas o discurso exposto por Dumbledore que cerca a crença nessa lenda aproxima esses dois segmentos da sociedade bruxa na medida em que em ambos existe o desejo de ser superior, de reter algo que o torna mais valioso em relação aos outros bruxos. Sendo assim, por meio de um comentário metatextual de uma personagem inserida nesse universo ficcional, tornamo-nos capazes de compreender o funcionamento macro de determinados segmentos da sociedade bruxa que também está contida nesse universo, uma prática metaficcional que se espraia por todos os ensaios de Dumbledore da coletânea e que já estava presente de certa maneira nos sete volumes da saga original, mas nos quais, ao invés de comentários metatextuais, acessamos o funcionamento macro da sociedade bruxa através de situações vividas e explicadas pelas personagens durante o correr da trama.

Passemos, agora, à outra classificação que atribuímos à obra: uma narrativa narcísica dissimulada no nível diegético. Como descrevemos anteriormente, esse tipo de obra metaficcional incorpora em sua estrutura o formato de determinadas narrativas, como as histórias de detetive, as histórias do gênero fantasia, os jogos e o erotismo. Mais uma vez, Rowling absorve, em seu texto, uma das práticas da metaficção enquanto molda-a à sua maneira. Em *Os Contos de Beedle, o Bardo*, identificamos que a autora manipula três estruturas narrativas conhecidas dos leitores em geral: a estrutura da fantasia, a estrutura dos jogos e – esta não mencionada por Hutcheon (1989) e onde encontramos a inovação – a estrutura do ensaio pessoal.

Com efeito, o uso que a autora faz da estrutura do gênero fantasia também é de alguma maneira inovador, uma vez que temos um universo ficcional dentro de outro universo

ficcional: o mundo maravilhoso dos contos de fadas de Beedle inseridos no universo fantástico de *Harry Potter*. E para criar esse universo fantástico secundário, Rowling se vale não somente da infraestrutura erigida para a saga canônica – que se mostra evidente tanto nos contos quanto nos ensaios –, mas também dos moldes dos contos de fadas de nossa realidade empírica, operando o que chamamos de paródia. Dado que discutiremos com mais profundidade a conceituação e a aplicação dessa técnica metaficcional na próxima seção deste capítulo, no qual também nos deteremos com mais vagar em aspectos do universo de Potter que se infiltram no *spin-off*, passaremos à incorporação da estrutura dos jogos. Neste caso, a autora solicita que o leitor se conecte com duas realidades a fim de participar da brincadeira – uma mistura de quebra-cabeça com bingo – proposta: a realidade mágica da obra e a realidade empírica em que está situado enquanto lê.

Para formar o quebra-cabeça, o leitor deve reunir as peças fornecidas por Dumbledore em seus ensaios, relacionadas a fatos da sociedade bruxa e a elementos de nosso mundo, elaborando a imagem de um cosmo híbrido, de esferas superpostas que se tornam completas justamente por estarem interligadas. Assim, o leitor é capaz de ampliar seu conhecimento acerca da sociedade bruxa criada por Rowling ao mesmo tempo em que presencia sua realidade ser invadida pelos habitantes desse microcosmos ficcional. Quem diria, por exemplo, que Alvo Dumbledore era um leitor do poeta inglês Alexander Pope? (Rowling, 2008, p. 94). Quanto ao bingo, testemunhamos uma prática que tem se tornado cada vez mais frequente em produções artísticas, especialmente cinematográficas, que compartilham do mesmo universo ficcional, voltada aos espectadores mais assíduos e atentos: trata-se da inserção de referências a outras linhas narrativas e elementos pertencentes ao heterocosmo abordado na obra exibida, mas que não são o principal assunto do enredo em questão. Tal procedimento é conhecido como bingo de referências, uma vez que é comum os leitores e espectadores dessas narrativas sentirem que estão “pontuando” conforme identificam as referências espalhadas pelo autor³⁰.

No caso de *Os Contos de Beedle, o Bardo* as pegadas deixadas por Rowling vão desde menções a personagens já citadas em *Harry Potter*, mas sem grandes desenvolvimentos, como o diretor de Hogwarts que precedeu Alvo Dumbledore, Armando Dippet, aludido em *Harry Potter e a Câmara Secreta* – livro e filme –, passando por sobrenomes facilmente reconhecidos por aqueles que somente assistiram aos filmes, como o sobrenome Malfoy, atribuído na saga original a Lúcio, Narcisa e Draco – pai, mãe e filho, respectivamente – e

³⁰ Um termo em inglês comumente usado para designar essas referências é o *easter egg*, cuja tradução literal seria “ovo de Páscoa”, mas que nesse caso, assume o significado de uma referência, explícita ou implícita, deixada pelo autor da obra como uma forma de presente para os fãs mais assíduos e atentos.

dado, no *spin-off* literário, à personagem Bruto, um antepassado de Lúcio, e chegando a referências mais obscuras, identificadas apenas por aqueles que não somente leram os sete volumes com *muita* atenção, mas principalmente, realizam releituras periódicas dos mesmos. O maior exemplo talvez seja algo que já mencionamos aqui: uma nota de Dumbledore, acerca do conto “O coração peludo do mago”, em que o bruxo cita Hector Dagworth-Granger, fundador de uma sociedade de preparadores de poções e referido anteriormente em *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* por Horácio Slughorn, outra personagem. Mas passemos à última estrutura incorporada à coletânea: o ensaio.

Não há uma forma fixa atribuída ao ensaio, visto que ele adquire diferentes formatos dependendo de seu fim (literário, filosófico, científico etc.), mas há duas instâncias que lhe são indispensáveis, “ensaísta e leitor, capazes de avaliarem que a compreensão da realidade também ocorre de outras formas” (Meneghetti, 2011, p. 321). Justamente por não obedecer a um rigor formal, a força do ensaio reside em sua capacidade de refletir para compreender a realidade, possuindo, portanto, uma natureza reflexiva e interpretativa (Meneghetti, 2011). Essa natureza emerge frente ao objeto de análise, cuja primazia é inegável, mas com o qual “a subjetividade do ensaísta está permanentemente em interação” (Meneghetti, 2011, p. 323). Todos esses elementos – a relação entre o ensaísta e o leitor, a natureza reflexiva e interpretativa do ensaio e a subjetividade do escritor – fazem-se presentes nos comentários de Alvo Dumbledore acerca dos contos.

Ao discutir as narrativas de Beedle, Dumbledore acrescenta uma segunda camada de realidade às mesmas, trazendo à tona significados ocultos, ligando-as a elementos da sociedade bruxa e contando aos leitores anedotas relacionadas às histórias, como tentativas de banimentos, adaptações para outros meios e repercussões no imaginário bruxo. Dessa maneira, o leitor tem acesso tanto ao conteúdo dos contos, que refletem o imaginário coletivo bruxo, quanto a possíveis interpretações deles, além de informações adicionais sobre o universo no qual todos esses textos estão inseridos. Nessa interação entre objeto e ensaio, também vemos emergir a natureza interpretativa do texto ensaístico e o tom subjetivo do autor, dado que Dumbledore não apenas traz dados interessantes acerca dos contos, como também se permite emitir conjecturas: “Eu argumentaria que ‘O coração peludo do mago’ sobreviveu intacto através dos séculos porque fala às profundezas sombrias do nosso ser. Aborda uma das

tentações maiores e menos admiráveis em magia: a busca da invencibilidade”³¹ (Rowling, 2008, p. 54).

Com isso, finalizamos a discussão acerca da inserção de *Os Contos de Beedle, o Bardo* na estética da metaficção e, mais especificamente, nas categorias de narrativa narcísica elencadas por Linda Hutcheon. No próximo tópico deste capítulo, nos dedicaremos às técnicas metaficcionalis que Rowling emprega na obra, participantes na construção da macroestrutura narcísica exposta neste tópico e no efeito de duplicação da realidade, pois ao unir o universo bruxo com a nossa realidade empírica, a autora nos obriga a questionarmos acerca uma possível separação entre ficção e realidade, assim como a legitimidade de discursos que impõem ao fazer literário a obrigação de escolher entre tratar do real e do imaginário, como se ambos os universos não pudessem se fundir. Antes disso, traremos um breve panorama acerca do conteúdo dos contos e dos ensaios.

Por último, uma observação. Durante nossa explanação acerca das narrativas narcísicas, a figura do leitor e seu papel na decodificação do texto metaficcional foram mencionados diversas vezes, mas não nos aprofundamos em nenhum dos assuntos. Isso se deu pelo fato de, como já mencionado, termos decidido tratar dessa instância da narrativa no terceiro e último capítulo da dissertação. Portanto, ainda que ao longo do próximo tópico falemos da participação do leitor na interação com as técnicas metaficcionalis, deixaremos para abordar essa figura com mais atenção no último capítulo.

2.2 Aragogue e suas descendentes

2.2.1 Conhecendo as aranhas

Dedicaremos esta subseção ao resumo do enredo dos cinco contos da coletânea e dos pontos principais tratados por Alvo Dumbledore em cada um dos ensaios a fim de que os leitores possam ter o contexto geral que engloba os trechos que comentaremos na próxima subseção. Antes, uma nota. No primeiro capítulo, informamos os títulos originais e suas traduções, e faremos o mesmo agora. Contudo, na subseção dedicada às técnicas, passaremos a mencionar somente os títulos em português, para que não se torne algo repetitivo. Começemos, então, pelo primeiro conto.

³¹ No original: “I would argue that ‘The Warlock’s Hairy Heart’ has survived intact through the centuries because it speaks to the dark depths in all of us. It addresses one of the greatest, and least acknowledged, temptations of magic: the quest for invulnerability” (Rowling, 2008, p. 56).

Em “O Bruxo e o Caldeirão Saltitante” (“*The Wizard and the Hopping Pot*”), o nosso protagonista, um jovem bruxo, perde o seu pai logo no começo do conto. Esse pai, também bruxo, cuidava das mazelas dos trouxas vizinhos, função que o jovem não está disposto a assumir, uma vez que não considera os trouxas dignos dessa ajuda — “Na sua opinião, quem não sabia fazer mágicas não valia nada”³² (Rowling, 2008, p. 4). Contudo, o pai parecia ter adivinhado a má vontade do filho, pois lhe deixa de herança um caldeirão que incorpora os problemas trazidos pelos vizinhos para o jovem e o perturba cada vez mais. Ao final do conto, esgotado, o bruxo cede e passa a ajudar os moradores locais, ao mesmo tempo que estabelece uma amizade com o caldeirão agora de volta ao seu estado normal.

O ensaio de Dumbledore acerca desse conto gira em torno de dois temas. Primeiro, ele aborda o contexto de escrita do texto, o século XVI, após as perseguições contra os bruxos e a criação do Código Internacional de Sigilo em Magia, fatores que definitivamente não aproximaram as comunidades trouxa e bruxa. Em seguida, o diretor discorre um pouco sobre as tentativas de censura do conto, tanto por uma bruxa chamada Beatrix Bloxam quanto por Bruto Malfoy, antepassado de Lúcio Malfoy. Enquanto a primeira reescreveu o conto e retirou toda e qualquer parte considerada imprópria para as crianças, por ser grotesca, o segundo tentou banir a história por estimular a confraternização com os trouxas, não obtendo sucesso.

Em seguida, temos “A Fonte da Sorte” (“*The Fountain of Fair Fortune*”), que trata de três bruxas — Asha, Altheda e Amata — e um cavaleiro trouxa que conseguem penetrar no jardim da Fonte da Sorte, objeto supostamente mágico que confere àquele que a alcança o privilégio de se banhar em suas águas e ter sorte por toda a vida. Apesar de saberem que somente um deles poderá realizar esse sonho, os quatro trabalham em conjunto para passarem pelos obstáculos do jardim e alcançarem a fonte. Mas a grande surpresa nos espera no final: ao longo da história, as três bruxas percebem que seus problemas (a doença incurável de Asha, a varinha roubada de Altheda e o coração partido de Amata) foram curados ao longo da travessia, permitindo, então, que o cavaleiro se banhe nas águas mágicas. Após, ele pede uma das bruxas, Amata, em casamento, fornecendo-nos um verdadeiro “felizes para sempre”.

No ensaio subsequente ao conto, Dumbledore começa nos contando acerca de uma tentativa fracassada de dramatizar a história durante as festividades natalinas em Hogwarts, interrompida por incidentes amorosos e um cinzal³³ expandido. Por conta disso, a peça passou a ser considerada azarada por alguns, o que não diminuiu a popularidade dessa história no

³² No original: “Those who could not work magi were, to the son’s mind, worthless” (Rowling, 2008, p. 4).

³³ Um cinzal (ou *ashwinder*, no original) é uma “cobra fina, cinza-claro, de olhos rutilantes” (Rowling, 2017, p. 4).

mundo bruxo, semelhante ao conto anterior. Da mesma maneira, esse conto também atraiu detratores que desejavam vê-la censurada, como Bruto Malfoy, por exemplo, que via com maus olhos o casamento entre uma bruxa e um trouxa. Novamente, o sr. Malfoy saiu derrotado.

O terceiro conto da coletânea, intitulado “O Coração Peludo do Mago” (“*The Warlock’s Hairy Heart*”), trata de um jovem mago possuidor de grande riqueza, poder e beleza, mas que se recusa a se apaixonar, uma vez que considera o amor uma fraqueza, tomando medidas drásticas para evitar esse caminho a qualquer custo: o mago retira seu próprio coração do peito e o tranca em um quarto de seu castelo. Contudo, ao se dar conta de como as pessoas se apiedavam dele por estar sozinho, decide arrumar uma esposa a fim de manter seu orgulho intacto. O que ele não esperava era que a jovem escolhida encontraria seu coração e exigiria que ele o colocasse de volta. Ao fazê-lo, o coração peludo e doente infecta a alma do mago e o leva a cometer os piores dos crimes: assassinar a jovem dama e se matar em seguida.

Alvo Dumbledore diz em seu ensaio que esse conto de Beedle não parece ter sofrido grandes censuras ao longo da história, apesar de seus aspectos macabros que levam os pais bruxos a somente apresentá-lo aos filhos quando estes estão mais velhos. Contudo, isso não impediu a sobrevivência desse conto, creditada, argumenta Dumbledore, ao fato de o conto falar “às profundezas sombrias do nosso ser”³⁴ (Rowling, 2008, p. 54) e abordar uma das maiores tentações do ser humano, a saber, a busca pela invulnerabilidade. A partir de então, Dumbledore passa a tratar dos problemas causados por essa busca, mencionando a semelhança entre o ato do mago e a criação das Horcruxes por Voldemort.

Em seguida, temos “Babbitty, a Coelha, e seu Toco Gargalhante” (“*Babbitty Rabbity and her Cackling Stump*”). Nessa narrativa, um charlatão sem poderes mágicos começa a enganar o rei (também trouxa) que decidira que ninguém além dele deveria exercer magia, ao mesmo tempo em que passara a procurar um instrutor mágico. O charlatão fornece aulas falsas ao rei, e durante uma dessas lições, Babbitty, uma bruxa de verdade que mora no reino, ri do rei palerma executando seus truques ridículos. O rei, furioso, exige que o charlatão organize uma apresentação para que ele possa exibir seus poderes, e o mentiroso, desesperado, obriga Babbitty a ajudá-lo, fazendo as magias que o rei acharia estar executando. Porém, ele não contava que o rei tentaria ressuscitar um morto, algo impossível de ser feito, e assim, a farsa é exposta, mas o charlatão acusa Babbitty de estar bloqueando o poder do rei.

³⁴ No original: “to the dark depths in all of us” (Rowling, 2008, p. 56).

Uma vez perseguida pelos guardas, ela se transforma em um coelho e se esconde em uma árvore, que é derrubada. Muito esperta, a bruxa finge ter se transformado na árvore, leva o charlatão a confessar suas mentiras e convence o rei de que uma maldição fora lançada no reino — “De hoje em diante, cada maldade que o senhor infligir ao meus companheiros bruxos se refletirá como uma machadada do lado do seu corpo, até o senhor desejar morrer”³⁵ (Rowling, 2008, p. 74) —, levando-o a prometer que nunca mais machucaria os bruxos e a construir uma estátua em homenagem à bruxa.

O ensaio do diretor de Hogwarts foca nos aspectos realistas do conto, ou seja, nos elementos utilizados por Beedle que correspondam em maior ou menor grau a fatos do mundo bruxo, como a impossibilidade de reverter a morte, a representação de Babbitty como um animago³⁶ e a possibilidade de Beedle ter se baseado em Lisette de Lupin para criar Babbitty, uma bruxa acusada de feitiçaria em Paris, em 1422, e provavelmente conselheira do rei Henrique VI. Dumbledore também discorre acerca do rei trouxa, de como se trata de um comportamento típico de uma certa mentalidade trouxa que “ao mesmo tempo, cobiça e teme a magia”³⁷ (Rowling, 2008, p. 79).

Por fim, temos a quinta história, “O Conto dos Três Irmãos” (“*The Tale of the Three Brothers*”). Três irmãos estão viajando e se deparam com um rio fundo demais e perigoso demais para ser atravessado a nado. Sendo bruxos, conjuram uma ponte, o que acaba por incomodar a Morte, guardiã da ponte e coletora das muitas vidas perdidas ali por aqueles que ousam mergulhar nas águas traiçoeiras. Muito engenhosa, a Morte parabeniza os irmãos e permite que eles escolham recompensas, já sabendo que o desejo deles lhes trará a ruína. O primeiro irmão pede uma varinha capaz de derrotar qualquer bruxo em um duelo, e recebe o que posteriormente ficará conhecida como a Varinha das Varinhas. O segundo irmão deseja o poder de ressuscitar os mortos, ganhando uma pedra que levará o nome de Pedra da Ressurreição. E o terceiro irmão, o mais humilde e também o mais sábio, escolhe somente poder sair daquele lugar sem ser seguido pela Morte, ao que ela lhe entrega sua própria Capa da Invisibilidade.

Com o passar do tempo, os três irmãos colhem os frutos de seus prêmios. O primeiro irmão, após assassinar um bruxo em uma taberna pelo simples prazer de provar sua força e se gabar de possuir a varinha mais poderosa de todas, tem a garganta cortada na calada da noite e

³⁵ No original: “Henceforth, every stroke of harm that you inflict upon my fellow witches and wizards will feel like an axe stroke in your own side, until you will wish you could die of it!” (Rowling, 2008, p. 76).

³⁶ Animago é um bruxo capaz de se transformar em um animal sempre que deseja, uma habilidade adquirida através de muito estudo e prática.

³⁷ No original: “both covets and fears magic” (Rowling, 2008, p. 81).

sua varinha, a Varinha das Varinhas, roubada. O segundo irmão, que solicitara o poder da ressurreição por ter perdido a noiva, usa sua pedra para trazer a amada de volta à vida, mas o que ele vê é somente uma impressão triste e fria, visão essa que o faz tirar a própria vida. O terceiro irmão, por sua vez, viveu uma vida plena e completa, pois a Morte nunca foi capaz de achá-lo. “Somente quando atingiu uma idade avançada foi que o irmão mais moço despiu a Capa da Invisibilidade e deu-a de presente ao filho. Acolheu, então, a Morte como uma velha amiga e acompanhou-a de bom grado, e, iguais, partiram desta vida”³⁸ (Rowling, 2008, p. 90-91).

No ensaio que escreveu, Dumbledore tratou da lenda que se criou em torno do conto. De acordo com essa lenda, os três objetos ofertados pela Morte existiriam no mundo real e tornariam aquele que os possuísse o Senhor da Morte, alguém invulnerável, e até mesmo imortal. O conjunto desses três artefatos seria chamado de “As Relíquias da Morte”. Ele também nos conta que não há evidências que comprovem a existência de tais objetos, pois mesmo quando há coisas semelhantes a eles no mundo bruxo, é impossível encontrar uma paridade completa entre o artefato em si e o artefato descrito no conto de Beedle.

Contudo, parece haver alguns indícios históricos que *poderiam* fundamentar as suposições daqueles que acreditam nas relíquias, mais especificamente, naqueles que acreditam na existência das Varinha das Varinhas. Aqui, Dumbledore discorre acerca dos fatos que cercam as varinhas no mundo bruxo e de aspectos da lenda que encontram alguma ressonância no mundo real, estabelecendo uma breve história bruxa das varinhas, com algumas crenças, experimentos e acontecimentos marcantes, especialmente quando essas informações são relevantes para compreendermos a lenda ao redor do conto e as pessoas que a criaram e que continuam a lhe dar crédito. Porém, o mentor de Harry Potter não encerra seu texto julgando aqueles que creem na lenda ou que até mesmo buscam esses instrumentos mágicos. Ao contrário, ele nos mostra o quanto essas relíquias conversam com os sentimentos que nos fazem humanos, e o quanto a obsessão por elas parece tentar suprir os vazios que carregamos. Ele, um dos maiores bruxos de todos os tempos, incluso.

Agora que finalizamos os enredos e temas dos contos e dos ensaios, passaremos a discutir as técnicas metaficcionalis empregadas por Rowling, expondo sua definição e utilizando trechos e citações de *Os Contos de Beedle, o Bardo* que nos pareçam relevantes,

³⁸ No original: “It was only when he had attained a great age that the youngest brother finally took off the Cloak of Invisibility and gave it to his son. And then he greeted Death as an old friend, and went with him gladly, and, equals, they departed this life” (Rowling, 2008, p. 92-93).

seja para exemplificar o conceito, seja para mostrar como a autora emprega a técnica ao mesmo tempo em que a remodela de acordo com as circunstâncias da obra.

2.2.2 Encarando o abismo nos olhos de Aragogue

Antes de abordarmos o assunto, vale dizer que os recursos metaficcionalis aqui discutidos não são exclusivos da estética da metaficção, mas são associados a ela pelos teóricos com os quais trabalhamos por serem mais amplamente usados por esse modo de fazer ficcional e de maneira mais intensa e evidente. Da mesma forma, quando dissermos que J. K. Rowling remodela a técnica em questão, não estaremos afirmando que ela é a única a fazer dessa ou daquela forma, estaremos apenas pontuando que, diante da definição dada para aquele conceito, ela parece se esquivar de alguma forma do que é esperado. Passemos às técnicas.

Começaremos com a paródia. Patricia Waugh (1984) nos diz que essa ferramenta retém a forma ou o estilo do texto original ao mesmo tempo em que substitui o assunto ou conteúdo veiculado. “Em outras palavras, a paródia renova e mantém a relação entre a forma e o que ela expressa, perturbando uma balança prévia que se tornou tão rígida que as convenções da forma podem expressar somente um conteúdo limitado ou mesmo irrelevante” (Waugh, 1984, p. 68, tradução nossa). Atenção às palavras “renova” e “mantém”, pois elas nos dizem que a paródia não pretende eliminar o texto interior ou ser tão criativa a ponto de torná-lo obsoleto. A própria Waugh afirma que as “formas e a linguagem do que é oferecido [...] não devem ser tão infamiliars a ponto de estarem totalmente além dos modos *oferecidos* de comunicação, ou tal ficção será rejeitada como algo que simplesmente não vale o esforço de leitura. Precisa haver algum nível de familiaridade” (Waugh, 1984, p. 64, tradução nossa).

Essa manipulação de gêneros textuais conhecidos ocorre em *Os Contos de Beedle, o Bardo* em três instâncias distintas: em alguns paratextos, nos contos e nos ensaios. Para que fique claro como a autora parodia esses modelos, primeiro explicaremos quais são as características e conteúdos esperados deles, para então discutirmos o que encontramos na coletânea. No caso dos paratextos editoriais, selecionamos a Introdução e as notas de rodapé, uma vez que são os paratextos que carregam mais informações, cujo conteúdo é mais relevante para a fruição e interpretação da obra e que dialogam mais com a metaficção.

Segundo Gérard Genette (2009), a introdução é um parassinônimo do prefácio, que seria “toda espécie de texto liminar [...] que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede” (Genette, 2009, p. 145). O autor desse texto pode ser o

próprio autor da obra, e nesse caso, temos um prefácio autoral; uma das personagens, e então temos um prefácio actoral; ou uma terceira pessoa pode escrevê-lo, tornando-o alógrafo. De qualquer maneira, o destinatário parece ser o mesmo: o leitor. O texto introdutório pode informá-lo acerca da origem da obra, das circunstâncias de escritura, ou das etapas de criação (Genette, 2009). Contudo, “[o]rientar o leitor é também e antes de tudo situá-lo e, portanto, determiná-lo. [...] os autores têm muitas vezes uma ideia bastante precisa do tipo de leitor que querem, ou sabem que pode tocar; mas também daquele que querem evitar” (Genette, 2009, p. 189). Nas obras de ficção, é comum também que a introdução alerte o leitor com uma declaração de ficcionalidade, “uma precaução contra qualquer tentativa a procurar, nas pessoas e nas situações, chaves, ou ‘aplicações’” (Genette, 2009, p. 192).

Quanto às notas, podemos defini-las como “um enunciado de tamanho variável [...] relativo a um segmento mais ou menos determinado de um texto, e disposto seja em frente seja como referência a esse segmento” (Genette, 2009, p. 281). Tal enunciado normalmente se destina ao leitor da obra, como é o caso dos prefácios, todavia, sua leitura parece ser mais facultativa que a do outro paratexto, logo, podem ser endereçadas a somente alguns leitores, e não todos. Esses leitores seriam os interessados em alguma “consideração complementar ou digressiva, cujo carácter acessório justifica exatamente a colocação em nota” (Genette, 2009, p. 285). Em termos de destinador, as notas compartilham a mesma nomenclatura com os prefácios — autoral, actoral e alógrafo. Por fim, assim como há textos introdutórios em obras de ficção discutindo sua ficcionalidade, algo similar parece ocorrer com as notas *ficcionais*, que “a coberto de uma simulação mais ou menos satírica de paratexto, contribuem para a ficção do texto, quando não a constituem de parte a parte” (Genette, 2009, p. 301).

Tratemos primeiro da Introdução. Como um bom prefácio e um bom texto metaficcional, o texto de Rowling oferece alguns parâmetros de análise de sua própria obra no que tange aos contos de fadas e aos ensaios. Sobre os primeiros, afirma que

Os Contos de Beedle, o Bardo é uma coletânea de histórias populares para jovens bruxos e bruxas, contadas há séculos na hora de dormir, daí serem o “Caldeirão Saltitante” e a “Fonte da Sorte” tão conhecidas de muitos alunos de Hogwarts quanto “A gata borralheira” e “A bela adormecida” das crianças trouxas (não mágicas). As histórias de Beedle se assemelham aos nossos contos de fadas sob muitos aspectos; por exemplo, a virtude é normalmente premiada e o vício castigado. Apresentam, porém, uma diferença evidente. Nos contos de fadas trouxas, é comum a magia estar na raiz dos problemas do herói ou da heroína [...]. Nos *Contos de Beedle, o Bardo*, ao contrário, encontramos heróis e heroínas que, embora capazes de realizar mágicas, descobrem que lhes é quase tão difícil resolver os problemas quanto o é para nós, trouxas. [...]. Outra notável diferença [...] é

que as bruxas de Beedle são muito mais ativas quando se trata de partir em busca da fortuna do que as heroínas dos nossos contos de fadas³⁹. (Rowling, 2008, p. xi-xii).

Esse trecho guia nossa leitura, uma vez que nos diz mais ou menos o que esperar ou não dos contos de fadas de Beedle, dado que nos seria natural abordá-los tendo em mente nossos próprios contos de fadas. Em seguida, após discorrer um pouco acerca de quem foi Beedle, Rowling se volta para as notas, ou melhor, “impressões do professor Dumbledore, que incluem comentários sobre a história bruxa, reminiscências pessoais e informações reveladoras sobre elementos-chave de cada história”⁴⁰(Rowling, 2008, p. xv).

À primeira vista, essa introdução parece ser mais um exemplo tradicional de prefácio alógrafo, uma vez que se trata de um texto que explica ao leitor o que ele encontrará em cada seção do livro que tem em mãos, fornece um contexto acerca de seu autor e justifica a existência daquela obra — “contribuir para que uma nova geração de leitores bruxos e trouxas aprecie *Os contos de Beedle, o Bardo*”⁴¹ (Rowling, 2008, p. xv) —, sendo alógrafo porque foi escrito por alguém que não é seu autor. E aqui começam as “caraminholas na cabeça”. J. K. Rowling escreveu essa coletânea, e isso é um fato. Seu nome está creditado na capa, na ficha catalográfica, na folha de rosto, na orelha, enfim, em todos os lugares em que o nome do autor deve ser colocado. Porém, em sua Introdução, ela credita os contos a Beedle, o Bardo, e os ensaios, a Alvo Dumbledore. Logo, a alografia dessa Introdução torna-se uma ficção, não porque seu autor é ficcional, mas porque os papéis estão trocados: o autor da Introdução é o autor da obra, mas finge não ser, relegando esse papel a duas personagens de seu universo ficcional, algo que não está descrito por Genette.

Contudo, um elemento que Genette aponta como possível em obras de ficção, mas que não aparece nessa coletânea, é a declaração de ficcionalidade que alerta os leitores para o fato de aquilo não passar de uma narrativa ficcional. De fato, o que observamos é a inexistência de qualquer menção à possibilidade de aqueles contos não terem sido escritos por Beedle, de

³⁹ No original: “*The Tales of Beedle the Bard* is a collection of stories written for young wizards and witches. They have been popular bedtime reading for centuries, with the result that the Hopping Pot and the Fountain of Fair Fortune are as familiar to many of the students at Hogwarts as Cinderella and Sleeping Beauty are to Muggle (non-magical) children. Beedle’s stories resemble our fairy tales in many respects; for instance, virtue is usually rewarded and wickedness punished. However, there is one very obvious difference. In Muggle fairy tales, magic tends to lie at the root of the hero or heroine’s troubles [...]. In *The Tales of Beedle the Bard*, on the other hand, we meet heroes and heroines who can perform magic themselves, and yet find it just as hard to solve their problems as we do. [...]. Another notable difference [...] is that Beedle’s witches are much more active in seeking their fortunes than our fairy-tale heroines” (Rowling, 2008, p. xi-xii).

⁴⁰ No original: “Professor Dumbledore’s insights, which include observations on wizarding history, personal reminiscences and enlightening information on key elements of each story” (Rowling, 2008, p. xv).

⁴¹ No original: “help a new generation of both wizarding and Muggles readers appreciate *The Tales of Beedle the Bard*” (Rowling, 2008, p. xv).

aqueles ensaios não terem saído da pena de Dumbledore, ou de esses indivíduos não serem reais. Isso aproxima a Introdução de Rowling mais de prefácios feitos para obras de não-ficção do que de textos introdutórios destinados a anteceder narrativas.

Outra ficcionalidade produzida por Rowling diz respeito ao destinatário do prefácio estabelecido por Genette: o leitor. Como mostramos em um trecho citado acima, a autora oferece a coletânea a leitores trouxas e a leitores bruxos, dado que os contos de Beedle eram originalmente conhecidos apenas por jovens bruxos. Assim, essa nova edição intenta chegar a novas gerações de bruxos ao mesmo tempo em que permite que o público trouxa que acompanhou “os sete volumes da vida de Harry Potter”⁴² (Rowling, 2008, p. xvi) conheça essas histórias. Dessa forma, Rowling determina dois tipos de leitores para sua obra: o leitor da realidade empírica que esteve em contato com a biografia e as aventuras de Harry Potter e o leitor do mundo mágico que compartilhou da mesma realidade que o próprio Harry Potter. Sabemos que somente o primeiro tipo de leitor é verdadeiramente real, mas o simulacro de Rowling é tão bem arquitetado, tão sólido, que nos permitimos, de tempos em tempos, imaginar se, no momento em que lemos os contos de Beedle, algum jovem bruxo descobre simultaneamente essas mesmas histórias.

As notas de rodapé da coletânea parecem seguir um caminho parecido com o da Introdução. Em termos de estrutura, elas obedecem ao critério elencado por Genette — um texto de tamanho mais ou menos variável que remete a um segmento do texto principal —, e em termos de propósito, também, uma vez que apresentam informações complementares ou digressões ao leitor, seu destinatário, outro aspecto que as notas de Rowling satisfazem. Por fim, elas também se encaixam na nomenclatura de autores de nota proposta por Genette, oscilando entre duas possibilidades: alógrafas, no que tange às notas de Rowling para os ensaios de Dumbledore, e autorais, quando Dumbledore escreve notas para o próprio ensaio. Porém, quando passamos a refletir acerca de todos esses elementos, as correspondências entre teoria e prática tornam-se nebulosas, o que não poderia deixar de acontecer, caso contrário, não teríamos uma paródia.

A primeira divergência entre o que esperar de uma nota de rodapé e o que vemos em *Os Contos de Beedle, o Bardo* é seu conteúdo. Geralmente, notas de obras de não-ficção veiculam informações adicionais não-ficcionais, enquanto notas de obras de ficção costumam apresentar informações complementares não-ficcionais que elucidam certos momentos da narrativa, como uma referência que o autor deseja que o leitor perceba, um lugar citado que

⁴² No original: “seven volumes on the life of Harry Potter” (Rowling, 2008, p. xvi).

existe na realidade empírica, uma personagem que, na verdade, é uma figura histórica, etc., levando-se em conta que há exceções, ou seja, obras cujas notas que acrescentam informações ficcionais acerca de aspectos da narrativa principal⁴³. Porém, no caso do nosso objeto de reflexão, a autora move-se por essas duas possibilidades.

Tanto as notas que ela atribui a si mesma quanto aquelas que credita a Dumbledore visam expandir o conhecimento do leitor acerca do mundo bruxo no qual os contos se passam. Porém, em momento algum eles tratam essas informações como curiosidades acerca de um universo ficcional, mas sim, como reflexões que aprofundam o texto, sugestões de leitura ou explicações que esclarecem possíveis dúvidas do leitor. A própria Rowling deixa isso claro ao afirmar em sua “Observação sobre as notas de rodapé”: “Tudo indica que o professor Dumbledore escreveu para um público bruxo, por isso incluí aqui e ali a explicação de um termo ou fato sobre os quais os leitores trouxas talvez precisem de esclarecimentos”⁴⁴ (Rowling, 2008, p. xix).

É muito comum, por exemplo, encontrarmos notas nas quais Rowling nos indica a leitura de outro *spin-off* literário, *Animais Fantásticos e Onde Habitam* (2001), como na nota de rodapé número 2 no ensaio acerca do conto “A Fonte da Sorte”: “Veja *Animais fantásticos & onde habitam* para uma descrição conclusiva deste curioso bicho [um cinzal]”⁴⁵ (Rowling, 2008, p. 37). Da mesma maneira, a autora fornece definições de palavras que, apesar de pertencerem ao universo do leitor trouxa, adquirem outro significado no universo do leitor bruxo, como na nota de rodapé número 2 do ensaio sobre “O Bruxo e o Caldeirão Saltitante”: “O bruxo abortado ou aborto é o filho de pais bruxos que não possui poderes mágicos”⁴⁶ (Rowling, 2008, p. 15).

A segunda anomalia está na autoria das notas. Os ensaios são escritos por Dumbledore, logo, suas notas são autorais, enquanto as de Rowling, alógrafas. Porém, sabemos que, no final das contas, ela é a autora do livro todo, mesmo sem assim admitir ao longo das narrativas. O diretor de Hogwarts, por sua vez, é uma personagem do microcosmo ficcional erigido pela escritora inglesa, sendo assim, poderíamos afirmar que as notas de Rowling são autorais, enquanto as de Dumbledore são actorais. Todavia, isso seria romper o pacto de

⁴³ Uma obra contemporânea que trabalha dessa maneira é *Jonathan Strange & Mr. Norrell* (2004), da escritora inglesa Susanna Clarke.

⁴⁴ No original: “A Note on the Footnotes”: “Professor Dumbledore appears to have been writing for a wizarding audience, so I have occasionally inserted an explanation of a term or fact that might need clarification for Muggle readers” (Rowling, 2008, p. xvii).

⁴⁵ No original: “See *Fantastic Beasts and Where to Find Them* for a definitive description of this curious beast [an Ashwinder]” (Rowling, 2008, p. 38).

⁴⁶ No original: “A Squib is a person born to magical parents, but who has no magical powers” (Rowling, 2008, p. 16).

suspensão da descrença que a autora estabelece e renova com seu leitor a todo momento, além de abandonar o jogo entre ficção e realidade que enriquece a obra e diverte a audiência. Audiência, essa, que, assim como ocorre com a Introdução, é mista, composta por trouxas e bruxos, que podem aproveitar as notas em graus diferentes: os leitores trouxas as consultarão em busca de informações que lhes ajudem a apreender o mundo novo que se desvela à sua frente, ao passo em que os leitores bruxos as lerão em busca de detalhes que engrandecem o conhecimento que têm de contos que fazem parte de seu dia a dia. O curioso é que o leitor trouxa aficionado por *Harry Potter*, um “releitor”, na verdade, que relê, consulta e folheia os sete volumes periodicamente, olhará as notas com ambas as perspectivas, dado que se sente parte da cultura bruxa ao mesmo tempo em que ainda necessita aprender muito acerca dela.

Aqui, finalizamos nossa discussão acerca da paródia operada a partir dos paratextos editoriais. Passemos agora à paródia dos contos de fadas que identificamos nos contos de Beedle, o Bardo. Começaremos com a definição do que é um conto de fadas, para em seguida compreendermos o que Rowling mantém e o que modifica em seus textos.

De acordo com J. R. R. Tolkien (2013),

um “conto de fadas” é aquele que toca ou usa o Reino Encantado, qualquer que seja seu propósito principal, sátira, aventura, moralidade, fantasia. O próprio Reino Encantado talvez possa ser traduzido mais aproximadamente por Magia — mas é magia de um modo e tipo peculiares, no polo oposto ao dos artificios comuns do mágico laborioso e científico. Há uma ressalva: se houver alguma sátira presente no conto, há uma coisa da qual não se deve zombar: a própria magia. [...] ela deve ser levada a sério, sem escárnio nem explicações que a invalidem. (Tolkien, 2013, s.p.)

O autor de *Senhor dos Anéis* também estipula que a magia do Reino Encantado não é um fim em si, mas deve servir à satisfação de desejos humanos primordiais (Tolkien, 2013). Mas o essencial de fato para se considerar que uma história é um conto de fadas é que “ele seja apresentado como ‘verdadeiro’. [...] visto que o conto de fadas trata de ‘maravilhas’, ele não pode tolerar nenhum enquadramento ou mecanismo que dê a entender que toda a história em que ocorre é uma ficção ou ilusão” (Tolkien, 2013, s.p.).

Os contos de fadas de Beedle, o Bardo atendem a todos esses critérios elencados por Tolkien. Para começar, ocorrem no Reino Encantado que existe *dentro* do universo mágico de *Harry Potter*, uma vez que mesmo para os leitores bruxos da coletânea há certas magias que só podem existir na ficção. Portanto, assim como nós vivemos em uma realidade empírica que contrasta com os contos de fadas de autores como os irmãos Grimm, Andersen, Perrault etc., os bruxos de Rowling também comparam sua própria realidade empírica com as narrativas elaboradas por contadores de história como Beedle. Tal paridade é importante, uma vez que

aumenta nossas expectativas quanto aos contos, que esperamos ser também pares de nossos contos de fadas, contudo, essas grandes esperanças serão rompidas e darão lugar a ficções que nos permitem acessar o imaginário coletivo dos *bruxos*, assim como nossos contos de fadas permitiriam que eles acessassem *nosso* imaginário coletivo.

Em segundo lugar, os contos de fadas de Beedle não satirizam a magia de maneira alguma, mas sim, aqueles que não sabem utilizá-la, pois acreditam que somente indivíduos superiores devem possuí-la, ou porque desejam executar encantamentos impossíveis, ou ainda, porque não respeitam a ordem natural das coisas: nascimento, envelhecimento, *morte*. O terceiro elemento discutido por Tolkien e mantido pelas narrativas da coletânea é o papel do Reino Encantado na satisfação de desejos primordiais, e não como um fim em si. As ações se passam nesse mundo secundário e não no mundo em que as personagens de *Harry Potter* habitam porque somente a magia oferecida por esse mundo pode sanar as deficiências e ânsias das personagens, seja aprender a lidar com seus vizinhos trouxas, seja curar dores e doenças que, em um primeiro momento, parecem depender exclusivamente de uma fonte da sorte.

Por fim, em momento algum da história uma das personagens questiona a realidade em que está. É verdade que os ensaios de Dumbledore, posteriores, analisam os contos como obras de ficção, mas isso ocorre fora do enredo desses contos. Enquanto a ação transcorre, ninguém se pergunta se tudo aquilo é real ou se todos os envolvidos podem estar sendo enganados ou estariam vivendo algum tipo de delírio coletivo. O bruxo do primeiro conto aceita o caldeirão saltitante, assim como as bruxas que são sorteadas pela fonte da sorte. A bruxa que encontra o coração peludo do mago horroriza-se diante daquela monstruosidade, mas não pensa ser uma visão impossível. Mesmo o rei trouxa do conto de Babbitty acredita na magia, chegando a desejá-la, e os três irmãos, ainda que possivelmente espantados com a aparição da Morte, aceitam-na, assim como a seus presentes.

Sendo assim, dado que os contos de fadas apresentam os elementos dispostos por Tolkien como definidores do gênero, mas ainda assim são paródias, as modificações residem no conteúdo. Mais especificamente, nas atitudes das personagens e nas ações do enredo. O segundo conto, “A Fonte da Sorte”, exemplifica o que Rowling afirmara na Introdução acerca de uma diferença entre os contos trouxas e os bruxos: a postura das heroínas. No conto em questão, as três bruxas decidem se unir logo no começo, ao invés de competirem umas com as outras tanto para serem escolhidas quanto para chegarem à Fonte: “Apiedando-se umas das outras, as três mulheres concordaram que, se lhes coubesse a chance, elas se uniriam e

tentariam chegar à fonte juntas”⁴⁷ (Rowling, 2008, p. 23). Rowling se referia à atitude ativa das heroínas de Beedle diante dos infortúnios, algo visto no segundo conto e também no quarto, de Babbitty: “Asha, Altheda, Amata e Babbitty, a Coelha, são mulheres que tomam o destino em suas próprias mãos, em vez de tirar um longo cochilo ou esperar que alguém lhes devolva o sapatinho perdido”⁴⁸ (Rowling, 2008, p. xii-xiii). Justamente por isso, no conto das três amigas, o cavaleiro mais acompanha do que ajuda, afinal, elas conseguem lidar muito bem com os próprios problemas, outra discrepância em relação aos cavaleiros que vemos em nossos contos de fadas.

Outro conto que estabelece uma relação opositora com os enredos mais comuns dos contos de fadas trouxas é “O Coração Peludo do Mago”, mais especificamente, no que tange à busca pelo amor verdadeiro. O mago amargurado, o “príncipe” dos nossos contos, não deseja se casar, pelo menos, não por amor. De fato, o amor verdadeiro nem chega a ser uma possibilidade na história, pois o protagonista deixa claro que deseja uma esposa “que fosse superior a todas as existentes. Possuiria uma beleza assombrosa [...]; descenderia de uma linhagem mágica [...]; e seria dona de um fortuna no mínimo igual à dele”⁴⁹ (Rowling, 2008, p. 46). Neste trecho, vemos que o mago está arranjando um casamento para si próprio, algo que costuma ser feito pelos pais dos príncipes e das princesas nos nossos contos de fadas, ao passo em que os filhos e filhas se rebelam para buscar sua alma gêmea.

Ainda tratando desse conto, é possível contrapô-lo a um famoso conto de nossa realidade. Em seu ensaio acerca desse conto, Dumbledore faz um comentário que o aproxima de “A bela e a fera”, como podemos ver a seguir: “[...] ao procurar se tornar sobre-humano, esse jovem imprudente se torna inumano. [...] o bruxo é reduzido a um violento animal que arrebatava o que quer à força, e morre na inútil tentativa de recuperar aquilo que [...] estava para sempre fora do seu alcance — um coração humano”⁵⁰ (Rowling, 2008, p. 57). Ora, o processo que o mentor de Potter descreve é o oposto do que observamos com a Fera. Esta busca o amor verdadeiro para voltar a ser humano, contudo, antes mesmo que isso aconteça, ela já se mostra muito mais humana do que muitas das personagens humanas do conto. O mago, ao contrário,

⁴⁷ No original: “Pitying each other, the three women agreed that, should the chance befall them, they would unite and try to reach the Fountain together”. (Rowling, p. 2008, p. 23)

⁴⁸ No original: “Asha, Altheda, Amata and Babbitty Rabbitty are all witches who take their fate into their own hands, rather than taking a prolonged nap or waiting for someone to return a lost shoe”. (Rowling, 2008, p. xii).

⁴⁹ No original: “that she would be a wife superior to all others. She would possess astounding beauty [...]; she would spring from magical lineage [...]; and she would have wealth at least equal to his own” (Rowling, 2008, p. 48).

⁵⁰ No original: “[...] in seeking to become superhuman this foolhardy young man renders himself inhuman. [...]. He is finally reduced to a violent animal who takes what he wants by force, and he dies in a futile attempt to regain what is [...] for ever beyond his reach — a human heart” (Rowling, 2008, p. 59).

desumaniza-se precisamente para não correr o risco de se apaixonar, e ao tentar voltar ao seu estado humano primordial, comporta-se mais do que nunca como um animal descontrolado.

Finalmente, há um elemento curioso na versão original desse conto que aprofunda não somente as semelhanças formais com os contos de fadas trouxas, mas a própria ideia de um mundo mais antigo e místico dentro de outro universo já muito antigo e místico. Na página 50, Rowling diz que o mago “spake” com sua prometida. “Spake”, que significa “falava”, é a versão arcaica do passado de “speak” (Merriam-Webster..., *online*, tradução nossa), que significa “falar”. Os contos de fadas de nossa realidade empírica, ao menos, suas versões mais próximas das originais, costumam empregar uma linguagem simples, mas com termos mais antigos, o que nos mostra que estamos lidando com textos produzidos em épocas antigas em que a oralidade era o principal meio de contação e transmissão hereditária de histórias. Ao escolher aquele termo, Rowling fornece aos leitores bruxos e aos leitores trouxas essa mesma experiência, além de fortalecer o vínculo entre a realidade trouxa e a realidade bruxa.

Damos por encerradas as discussões relacionadas à paródia dos contos de fadas. Passaremos, então, a tratar da última paródia operada por J. K. Rowling: a do gênero ensaio. Não nos deteremos nesse tópico por muito tempo por já termos abordado o assunto na primeira parte deste capítulo.

Sintetizando o que colocamos anteriormente, o ensaio não possui uma forma fixa, variando de acordo com o assunto e área. Todavia, há duas instâncias que são indispensáveis: o leitor e o ensaísta, que compartilham da noção de que a realidade pode se apresentar de maneiras diferentes (Meneghetti, 2011). Por um lado, o ensaísta exerce sua capacidade de refletir para compreender a realidade (Meneghetti, 2011), e, por outro, o leitor aceita colocar-se sob a perspectiva de outra pessoa acerca de um mesmo tema, ou seja, concorda em conhecer a subjetividade do ensaísta, uma lente através da qual o autor enxerga seu objeto de reflexão.

Ao escrever os ensaios, Dumbledore fornece sua interpretação acerca dos cinco contos de Beedle, o Bardo, somada a informações e anedotas que ele julga pertinentes ao entendimento do leitor, ou ao menos interessantes e divertidas para sua experiência de leitura. Como Rowling nos alerta na “Observação sobre as notas de rodapé”, o público-alvo de Dumbledore parece ser o público bruxo, contudo, ao adquirir a obra, o público trouxa também aceita compartilhar da visão de mundo do bruxo, podendo, assim, expandir sua compreensão acerca dos contos da coletânea ao mesmo tempo em que aprofunda seu conhecimento (ou adquire-o pela primeira vez) sobre o universo mágico no qual estão inseridos como contos de fadas.

O tom descontraído e pessoal do diretor de Hogwarts aliado aos comentários interpretativos afiados e às informações enciclopédicas e precisas lembram-nos dos textos produzidos por Umberto Eco, cujos exemplos podem ser encontrados ao longo desta dissertação⁵¹. Eco não se poupa de nos contar uma situação pessoal relacionada ao assunto de seu ensaio, ou histórias que não vivenciou, mas ouviu serem narradas, e que podem adicionar alguma camada à análise que está propondo. E essas análises são muito acuradas e reveladoras, exibindo aspectos e caminhos das obras discutidas que nós, leitores, nunca havíamos vislumbrado, sempre embasadas, como seria de se esperar, por teorias e conceitos sérios e confiáveis.

Ao compararmos os textos de Dumbledore com a definição de Meneghetti (2011) e as produções de Umberto Eco, dois elementos divergentes nos chamam atenção, ambos empregados de maneira a nos fazer questionar as barreiras entre ficção e realidade que supostamente existem: o autor dos ensaios e a realidade da qual trata.

Normalmente, como é o caso do próprio Umberto Eco, o autor de um ensaio pertence à nossa realidade empírica e escreve acerca de obras artísticas, ficcionais ou não-ficcionais, produzidas por sujeitos também de nossa realidade empírica. Todavia, Alvo Dumbledore *não* é um autor de nossa realidade empírica, mas sim, do mundo mágico da saga *Harry Potter*. Igualmente, os contos de fadas de Beedle pertencem à essa mesma realidade, porém, estão sendo publicados simultaneamente para trouxas e para bruxos, tal qual os próprios ensaios do diretor, o que torna difícil afirmar se *Os Contos de Beedle, o Bardo* pertencem ou não à nossa realidade empírica.

Em suma, quando olhamos para a técnica metaficcional da paródia, notamos que Rowling utiliza-se da estrutura de gêneros textuais geralmente conhecidos por seu público enquanto modifica o tipo de conteúdo veiculado por essas formas a fim de adequá-lo aos assuntos extraordinários de que está tratando e dar suporte ao jogo entre ficção e realidade que uma obra como essa empreende. E assim como a paródia transpassa todos os gêneros mobilizados pela autora, o mesmo ocorrerá com os outras técnicas metafissionais. De fato, a próxima da qual trataremos é literalmente formada por essas diferentes estruturas: a *Chinese-box*.

⁵¹ A quem interessar ler um ensaio completo de Umberto Eco que reúna os elementos elencados, indicamos o primeiro capítulo de *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), intitulado “Entrando no bosque”, cuja maior parte do escopo diz respeito a uma proposição de análise do romance *Sylvie* (1854), de Gérard de Nerval. Sugerimos esse texto porque ele discute conceitos e ideias que serão retomados ao longo da obra à qual o capítulo pertence.

De acordo com o *Historical Dictionary of Postmodernist Literature and Theater* (2007), obras literárias pós-modernistas que se utilizam da estética metaficcional

fazem grande uso da *Chinese-box* como uma ferramenta estrutural a fim de embutir textos dentro de textos. A inclusão de material inserido ou narrativas encaixadas pode assumir a forma de um narrador escolhendo uma história dentro da história do narrador principal, mas é mais frequentemente praticada através da inclusão de textos falsos (os quais podem conter mais textos falsos dentro de si) como uma parte significativa de uma narrativa. O efeito dessa técnica é sugerir que textos são o produto ou registro de outros textos ao invés de um registro da realidade ou um produto da experiência. Com uma técnica como essa, a ficcionalidade do texto é enfatizada. (Mason, 2007, p. 69, tradução nossa, grifo nosso)

Dois exemplos citados pelo dicionário são *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), de Ítalo Calvino, e *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez. Dentro da literatura de língua inglesa, podemos destacar *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Em todos esses casos, temos uma narrativa principal a partir da qual o narrador seleciona histórias secundárias direta ou indiretamente relacionadas à narrativa central. No caso da obra de Calvino, enquanto a narrativa dos dois protagonistas se desenrola, o leitor tem acesso aos capítulos dos livros que eles têm em mãos; em *Cem anos de solidão*, o narrador se desvia do presente para contar anedotas tanto da família Buendía quanto dos outros habitantes de Macondo e cercanias; Shelley, por sua vez, inicia sua obra-prima com uma carta de Walton, personagem que está em uma expedição e que narrará à irmã não somente suas aventuras, mas principalmente a história maldita de Victor Frankenstein. Por fim, Bram Stoker rodeia o enredo de seu romance de vampiro com notícias que indicam a chegada do conde Drácula a Inglaterra, trechos do diário de Mina Harker e anotações do dr. John Seward acerca de seu enigmático paciente Reinfield.

A estrutura de *Os Contos de Beedle, o Bardo* parece se assemelhar ao que encontramos em Calvino, Shelley e Stoker, uma vez que Rowling separa fisicamente os textos: a Introdução, a Observação sobre as notas de rodapé, os contos de Beedle, os comentários de Dumbledore, e as notas de rodapé. Sim, as notas também fazem parte da *Chinese-box*, uma vez que seu conteúdo é ficcional (ao menos, em nossa realidade empírica). Porém, em termos de gêneros textuais, seu par mais próximo é *Drácula*, porque ambas incluem um gênero reconhecidamente não-ficcional: textos jornalísticos, no caso de Stoker, e ensaios, introdução e notas, no caso de Rowling. Em ambos os casos, esses textos não-ficcionais orbitam o conteúdo principal da obra, a saber, as aventuras do grupo de amigos-caçadores de vampiro e

os contos de Beedle, o Bardo, respectivamente, dando-lhe um verniz realista, o que destoia do propósito da *Chinese-box* como consta na citação que a descreve. Ora, se os jornais estão publicando fenômenos sobrenaturais, como não acreditar que o conde Drácula é de fato uma força além da natureza? E se os ensaios de Dumbledore estão publicados ao lado dos contos de Beedle pelas mãos de Rowling, como duvidar da existência de qualquer uma dessas personagens e de seus textos? Nesses casos, não é a ficcionalidade da obra que é evidenciada, mas a ficcionalidade da própria realidade, que pode ser manipulada ao bel prazer do escritor.

Porém, a autora de *Harry Potter* aprofunda esse enigma através de sua própria participação. Ao escrever a Introdução e a Observação e acrescentar notas de rodapé que esclarecem certos comentários de Dumbledore, Rowling, uma pessoa que existe em nossa realidade empírica, inclui-se nominalmente em um cenário ficcional sem, contudo, admitir que se trata de uma ficção, tratando o universo ao qual a coletânea pertence como uma realidade tão tangível quanto a nossa. Ela se transforma praticamente em uma *editora* da coletânea, atribuindo autoria às personagens de seu microcosmo ficcional.

Esse processo de questionamento da realidade por meio da inserção de histórias dentro de histórias não se restringe, todavia, ao uso da *Chinese-box*, ferramenta estruturante da coletânea. Nas narrativas da obra, encontramos o emprego de outro recurso que se aproxima da concepção da *Chinese-box*, mas que apresenta diferenças suficientes para se separar da mesma, constituindo uma técnica metaficcional própria: a *mise-en-abyme*.

A principal semelhança entre as duas técnicas metafissionais é o fato de ambas trabalharem com a inserção de narrativas dentro da narrativa principal, porém, no caso da *mise-en-abyme*, temos a inserção de micronarrativas “que irão total ou parcialmente espelhar a narrativa maior que as contém” (Nóbrega, 2019, p. 194); mais especificamente, “uma história é inserida (enquadrada) dentro de outra, a partir de um processo reflexivo que desvela semelhanças (e diferenças) entre elas em termos de enredo, personagens, técnicas criativas ou efeitos pretendidos no(s) leitor(es)” (Nóbrega, 2019, p. 200). Esse processo reflexivo ocorre quando um signo do texto “tem como seu referente um aspecto contínuo e pertinente da narrativa (ficção, texto ou código narrativo, enunciação) que ele representa no nível diegético. O grau de analogia entre o signo e o referente pode dar vazão a vários tipos de reduplicação” (Dällebach; Tomarken, 1980, p. 436, tradução nossa).

Em termos gerais, *Os Contos de Beedle, o Bardo* “são um produto e um componente da cultura bruxa, espelhando as convenções e práticas do grupo folclórico com raízes na magia, com seu léxico, vestimenta, comida, ou meios de transporte” (Flegar, 2017, p. 366, tradução nossa). Ou seja, a obra *per se* já é um caso de *mise-en-abyme* quando pensamos no

universo mágico de *Harry Potter*. Portanto, ao observamos trechos específicos da coletânea, seja dos contos, dos ensaios ou das notas, vemos que os signos em questão utilizam-se de referentes não só contidos na coletânea em si, mas em todo o heterocosmo mágico criado pela autora britânica.

Como exemplos interessantes desse último caso — referentes do heterocosmo mágico —, podemos citar duas ocorrências, que dizem respeito a referências feitas por Dumbledore a livros e autores existentes no mundo de *Harry Potter*, mas ficcionais na nossa realidade empírica. O primeiro exemplo aparece ao final do ensaio acerca de “O Coração Peludo do Mago”, quando Dumbledore está discorrendo acerca da expressão “coração peludo”, incorporada ao idioma inglês para se referir a um bruxo ou uma bruxa insensível, também contida no título “*O coração peludo: um guia para bruxos que não querem se comprometer*”⁵² (Rowling, 2008, p. 58). O segundo exemplo também advém de um ensaio do grande bruxo, dessa vez, sobre “Babbitty, a Coelha, e seu Toco Gargalhante”. No trecho em questão, ele trata da contribuição do conto para o conhecimento das crianças bruxas acerca dos limites da magia, pois foi “graças a essa história que muitos de nós descobrimos que a magia não podia ressuscitar os mortos”⁵³ (Rowling, 2008, p. 76); esses limites seriam reforçados por uma declaração de Bertrand de Pensées-Profondes, autor de “*Um estudo da possibilidade de reverter os efeitos metafísicos e reais da morte natural, com especial atenção à reintegração da essência com a matéria*”⁵⁴ (Rowling, 2008, p. 77), a saber: “Desistam. Isto jamais acontecerá”⁵⁵ (Rowling, 2008, p. 77).

O emprego de *mise-en-abyme* nesses dois casos provê uma certa legitimidade aos comentários de Dumbledore, pois os livros citados servem de prova para o que o bruxo está afirmando; os exemplos também conferem realidade aos ensaios, uma vez que a menção a obras reais do universo bruxo aproxima-os dos ensaios de nossa realidade empírica, que também fazem referência a textos que corroboram ou comentam o que eles discutem. Logo, o mundo mágico adquire profundidade, ao mesmo tempo em que se mostra condizente com o conteúdo desse *spin-off* literário, que chega às nossas mãos para somar ao cânone, e não o contradizer ou anular.

⁵² No original: “*The Hairy Heart: A Guide to Wizards Who Won’t Commit*” (Rowling, 2008, p. 60).

⁵³ No original: “through this story that many of us first discovered that magic could not bring back the dead” (Rowling, 2008, p. 78).

⁵⁴ No original: “*A Study into the Possibility of Reversing the Actual and Metaphysical Effects of Natural Death, with Particular Regard to the Reintegration of Essence and Matter*” (Rowling, 2008, p. 79).

⁵⁵ No original: “Give it up. It’s never going to happen” (Rowling, 2008, p. 79).

O outro tipo de *mise-en-abyme* utilizado por Rowling diz respeito a signos cujos referentes estão contidos na própria coletânea. Aqui também temos três exemplos, dois com *mise-en-abyme* explícito e outro que depende da interpretação dos autores desta dissertação. Na primeira ocorrência, Dumbledore, em uma nota de rodapé ao seu próprio ensaio acerca do conto de Babbitty, pede que o leitor consulte outro ensaio da coletânea a fim de saber mais sobre varinhas: “veja também as notas sobre a tradição das varinhas em ‘O conto dos três irmãos’”⁵⁶ (Rowling, 2008, p. 80). Em um perfeito caso de espelhamento, no ensaio do conto com os três irmãos que enfrentam a Morte, Alvo menciona o texto sobre Babbitty, a coelha, justamente aquele que fez referência ao ensaio em que é mencionado! Nesse caso, novamente o bruxo está escrevendo acerca da morte: “Observei anteriormente, ao comentar ‘Babbitty, a Coelha, e seu Toco Gargalhante’, que continuamos incapazes de ressuscitar os mortos”⁵⁷ (Rowling, 2008, p. 95). Tal conexão deixa claro para o leitor que existe um tema em comum entre esses dois contos, um tema muito caro não somente aos bruxos, mas de fato a qualquer ser humano que possua entes queridos: a possibilidade de recuperá-los da morte. Tema este que também aparece ao longo da saga *Harry Potter*, lado a lado com o desejo maligno de Voldemort de poupar a si mesmo do fim da vida, um destino, para ele, extremamente mundano.

Por fim, temos o terceiro exemplo, mais sutil. E cuja técnica de *mise-en-abyme* se apresenta em maior extensão do que nos trechos anteriores. Estamos falando do espelhamento entre o segundo e o quinto contos da coletânea, na verdade, um espelhamento entre as três bruxas de “A Fonte da Sorte” e os três irmãos de “O Conto dos Três Irmãos”, em que essas personagens tornam-se duplos uma das outras.

Começamos pelo primeiro irmão. No conto, ele se mostra um bruxo ambicioso, desejoso de uma varinha poderosa o bastante para nunca ser derrotada, e disposto a exibi-la com crueldade. Altheda, por sua vez, “tivera sua casa, seu ouro e sua varinha roubados por um bruxo malvado. Ela esperava que a fonte a aliviasse de sua fraqueza e pobreza”⁵⁸ (Rowling, 2008, p. 23). Ora, quase chegamos a pensar que o bruxo que atacou Altheda *poderia* ser o irmão que supostamente teria possuído a Varinha das Varinhas. Simultaneamente, Altheda parece carregar o mesmo vazio que levou esse bruxo a pedir aquele presente à Morte.

⁵⁶ No original: “see also the notes on wandlore for ‘The Tales of the Three Brothers’” (Rowling, 2008, p. 82).

⁵⁷ No original: “As I have already noted in the commentary for ‘Babbitty the Rabbitty and her Cackling Stump’, we remain incapable of raising the dead” (Rowling, 2008, p. 97).

⁵⁸ No original: “had been robbed of her home, her gold and her wand by an evil sorcerer. She hoped that the Fountain might relieve her of powerlessness and poverty” (Rowling, 2008, p. 22-23).

O segundo irmão, possuidor do objeto que ficará conhecido por Pedra da Ressurreição, almejava trazer sua noiva de volta à vida, enquanto Amata “fora abandonada por um homem a quem amava profundamente, e acreditava que seu coração partido jamais se recuperaria. *Esperava que a fonte aliviasse sua dor e saudade*”⁵⁹ (Rowling, 2008, p. 23, grifo nosso). Ambos parecem compartilhar dos mesmo sentimentos, apenas causados por fatalidades diferentes, o que os coloca em uma simetria cruel: ele, abandonado contra a vontade de sua noiva, torna-se obcecado por sua volta; ela, abandonada contra *sua* vontade, anseia pelo esquecimento.

O último duplo é formado por Asha e pelo terceiro irmão. Por um lado, ele deseja somente escapar da Morte, e apenas depois de atingir uma idade avançada “foi que o irmão mais moço despiu a Capa da Invisibilidade e deu-a de presente ao filho⁶⁰” (Rowling, 2008, p. 90-91), acolhendo a Morte e partindo com ela; por outro, a bruxa sofria de uma doença até então incurável, e por isso esperava “que a fonte fizesse desaparecer os seus sintomas e lhe concedesse uma vida longa e feliz”⁶¹ (Rowling, 2008, p. 22). De certa forma, ambos desejavam escapar da Morte, não como os outros dois irmãos do quinto conto, que a ludibriaram, mas sim, vivendo suas vidas da melhor maneira possível até o momento certo de encontrá-La.

Assim como ocorreu com as referências cruzadas nos dois ensaios de Dumbledore, a paridade que identificamos entre esses dois contos expõe a ligação temática que existe entre ambos, nesse caso, uma relação entre alguns traços de personalidade e ambições de suas personagens, aspectos, na verdade, facilmente encontrados em qualquer ser humano, tal qual a ânsia por tirar seus amados das garras da Morte, figura praticamente onisciente ao longo da coletânea e dos sete volumes da vida de Harry Potter.

Esses diálogos entre o *spin-off* literário em questão e a saga canônica também representam uma técnica amplamente operada pela estética da metaficção: a intertextualidade. Para a teoria literária, “os outros textos tomam explicitamente o lugar da realidade, e é a intertextualidade que se substitui à referência” (Compagnon, 2010, p. 108), portanto, os significantes presentes em um texto referem-se a significados contidos em outros textos, e tal referência seria a única “que importa nos textos literários, os quais são autossuficientes e não falam do mundo, mas de si mesmos e de outros textos” (Compagnon, 2010, p. 110). Isso

⁵⁹ No original: “had been deserted by a man whom she loved dearly, and she thought her heart would never mend. She hoped that the Fountain would relieve her of her grief and longing” (Rowling, 2008, p. 23).

⁶⁰ No original: “that the youngest brother finally took off the Cloak of Invisibility and gave it to his son” (Rowling, 2008, p. 93).

⁶¹ No original: “that the Fountain would banish her symptoms and grant her a long and happy life” (Rowling, 2008, p. 22).

parece ser especialmente verdadeiro quando refletimos acerca de narrativas metaficcionalis, pois estas “mostram que a ficção literária nunca pode imitar ou ‘representar’ o mundo, mas sempre imita ou ‘representa’ os discursos que, por sua vez, constroem o mundo” (Waugh, 1984, p. 100, tradução nossa). No caso do nosso objeto de reflexão, seu mundo é o universo mágico construído pelas palavras de J. K. Rowling.

Os exemplos de intertextualidade identificados encontram-se em maior abundância nos ensaios de Alvo Dumbledore, talvez por ser comum que ensaios conversem com outros textos, como dissemos anteriormente. Logo na primeira nota de rodapé do primeiro ensaio, o professor menciona a personagem-fantasma Nick-Quase-Sem-Cabeça, “em vida, um bruxo na corte real e, na morte, o fantasma da Torre da Grifinória”⁶² (Rowling, 2008, p. 13), que aparece pela primeira vez em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, no banquete de início do ano letivo (Rowling, 2000b). No ensaio seguinte, novamente encontramos um intertexto com o cânone em outra nota de rodapé, sendo mais específicos, com a história do quadro docente de Hogwarts:

O professor Kettleburn sobreviveu a nada menos que sessenta e dois trimestres sob observação durante o tempo em que ocupou o cargo de professor de Trato das Criaturas Mágicas. Suas relações com o meu predecessor em Hogwarts, o professor Dippet, sempre foram tensas, pois este o considerava meio irresponsável. Na época em que me tornei diretor, no entanto, o professor Kettleburn já se acalmara consideravelmente [...]. (Rowling, 2008, p. 38)⁶³

Ambos os professores mencionados, Kettleburn e Dippet, apareceram ao longo dos sete volumes. O primeiro é mencionado pela primeira vez em *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*, quando Dumbledore anuncia sua aposentadoria e a ocupação do cargo por Rúbeo Hagrid (Rowling, 2000a), e o segundo, em *Harry Potter e a Câmara Secreta*, quando Harry mergulha nas memórias de Tom Riddle/Voldemort à época dos primeiros ataques do basilisco, cinquenta anos antes do ano em que a história do segundo volume se passa (Rowling, 2000c). Eventos dessa obra apareceram também nesse segundo ensaio, mas de maneira alusiva, quando Dumbledore comenta acerca de uma rusga com Lúcio Malfoy — personagem canônica — iniciada após o diretor se recusar a retirar o livro de Beedle da biblioteca a pedido do pai de Draco Malfoy: “Esta troca de correspondência [entre Dumbledore e Malfoy] marcou

⁶² No original: “a wizard at the royal court in his lifetime, and in his death-time, ghost of Gryffindor Tower” (Rowling, 2008, p. 13).

⁶³ No original: “Professor Kettleburn survived no fewer than sixty-two periods of probation during his employment as Care of Magical Creatures teacher. His relations with my predecessor at Hogwarts, Professor Dippet, were always strained, Professor Dippet considering him to be somewhat reckless. By the time I became Headmaster, however, Professor Kettleburn had mellowed considerably [...]”. (Rowling, 2008, p. 39).

o início da longa campanha do sr. Malfoy para que me removessem do cargo de diretor de Hogwarts [...]”⁶⁴ (Rowling, 2008, p. 40). A tentativa de remoção de Dumbledore do cargo de diretor da qual os leitores têm conhecimento ocorre subsequentemente a um ataque do basilisco.

Há mais uma intertextualidade envolvendo personagens que é interessante. No ensaio sobre o conto de Babbitty, na nota de rodapé de número dois, assinada por Rowling, temos uma citação indireta de Minerva McGonagall, professora de Transfiguração e futura diretora de Hogwarts, que conhecemos logo no primeiro volume da série. Na nota, Minvera pede à autora que esclareça as condições nas quais ela se transformou em um animago e os motivos que a levaram a isso (Rowling, 2008).

Ainda nesse ensaio, Dumbledore refere-se a certos feitiços apresentados aos leitores em *Harry Potter e o Cálice de Fogo* na disciplina de Defesa Contra as Artes das Trevas pelo professor Moody (na verdade, um impostor que se passava por ele), denominados “Maldições Imperdoáveis”: *Imperius*, que garantiria controle total sobre o oponente; *Cruciatus*, destinada à torturar o adversário; e *Avada Kedavra*, a maldição da morte (Rowling, 2001). Ao tratar do conto, o diretor nos diz que “[n]a época de Beedle, a Maldição Cruciatus ainda não tinha sido declarada ilegal pelo Ministério da Magia, e poderia ter produzido a exata sensação que Babbitty usa para ameaçar o rei⁶⁵”⁶⁶ (Rowling, 2008, p. 82). Na nota a esse comentário, ele nos explica que essas maldições “foram classificadas como Imperdoáveis em 1717, com as mais rigorosas penalidades associadas ao uso”⁶⁷ (Rowling, 2008, p. 82), ampliando o conhecimento que adquirimos no quarto volume da saga.

A última ocorrência de intertextualidade que traremos faz-se presente no último ensaio da coletânea, em uma de suas notas de rodapé, de autoria de Alvo. Trata-se somente de uma breve menção à Pedra Filosofal, objeto, é verdade, que não é uma exclusividade do universo de Potter, mas que é muito conhecida dos leitores de Rowling precisamente por ser o objeto perseguido por Voldemort no primeiro volume da saga, que leva o nome desse item no título (Rowling, 2000b). O autor do ensaio estabelece uma conexão entre essa pedra e a pedra dada ao segundo irmão pela Morte: “Muitos críticos acreditam que Beedle se inspirou na Pedra Filosofal, elemento essencial do Elixir da Vida que induz a imortalidade, quando criou essa

⁶⁴ No original: “This exchange marked the beginning of Mr Malfoy’s long campaign to have me removed from my post as Headmaster of Hogwarts [...]” (Rowling, 2008, p. 41).

⁶⁵ Babbitty diz ao rei que cada maldade que ele fizer com os bruxos será sentida como uma machadada em seu corpo (Rowling, 2008).

⁶⁶ No original: “In Beedle’s time, the Cruaciatus Curse had not yet been made illegal by the Ministry of Magic, and could have produced precisely the sensation with which Babbitty threatens the King” (Rowling, 2008, p. 83).

⁶⁷ No original: “were first classified as Unforgivable in 1717, with the strictest penalties attached to their use” (Rowling, 2008, p. 83).

pedra capaz de ressuscitar os mortos”⁶⁸ (Rowling, 2008, p. 96). Apesar de ser um comentário breve e aparentemente desprezível, sem desenvolvimento, ele forja uma ligação circular entre o primeiro e o último volumes de *Harry Potter* através de dois objetos munidos de temas muito caros ao herói e seu antagonista: a vida e a morte.

Nas amostras de intertextualidade discutidas acima, temos tanto o aprofundamento de assuntos abordados nas sete obras do cânone quanto informações que nos permitem refletir melhor acerca de temas que talvez considerássemos já consolidados. De qualquer maneira, ao escolher conversar, em um texto ficcional, com outros textos ficcionais como se *todos* fossem textos reais, de não-ficção, a autora elimina as barreiras supostamente colocadas entre ficção e realidade, pedindo ao leitor que encare todas as obras desse universo expandido de *Harry Potter* como registros da história do mundo mágico.

Há, ainda, um subtipo de intertextualidade, proposto por Umberto Eco: a ironia intertextual. Neste caso, “o texto pode ser lido de modo ingênuo, sem colher as remissões intertextuais, ou pode ser lido com plena consciência destas remissões ou pelo menos com a persuasão de que é preciso procurá-las” (Eco, 2003, p. 205). Isso acontece porque a ironia intertextual oferece a “possibilidade de uma dupla leitura, não convida todos os leitores para um mesmo banquete. Ela os seleciona, e privilegia os leitores intertextualmente avisados, embora não exclua os menos avisados” (Eco, 2003, p. 205). Esse leitor avisado compreende a referência e degusta a ironia, “não apenas a piscadela oculta que lhe dirige o autor, mas também os efeitos de enfraquecimento ou de mutação de significado [...], a remissão geral ao diálogo ininterrupto que se desenrola entre os textos” (Eco, 2003, p. 206). O próprio texto privilegia esse leitor avisado, ou intertextual, em relação ao ingênuo, solicitando “de alguma maneira a descoberta de seu segredo dialógico” (Eco, 2003, p. 211). Porém, quando

um texto desencadeia a mecânica da ironia intertextual, deve-se esperar que ele não produza apenas as remissões pretendidas pelo autor, visto que a possibilidade de acontecer a dupla leitura depende da amplitude da enciclopédia textual do leitor [...]. Se se vai à caça de alusões subterrâneas, é difícil dizer se tem razão o autor que as ignorava ou o leitor que as encontrou. (Eco, 2003, p. 213)

É importante dizermos que, apesar de essa técnica metaficcional conter o termo “ironia” em seu título,

⁶⁸ No original: “Many critics believe that Beedle was inspired by the Philosopher’s Stone, which makes the immortality-inducing Elixir of Life, when creating this stone that can raise the dead” (Rowling, 2008, p. 98).

a ironia intertextual não é, tecnicamente falando, uma forma de ironia. A ironia consiste em dizer não o contrário do verdadeiro, mas o contrário daquilo que se presume que o interlocutor acredita ser verdadeiro. Logo a ironia, quando o destinatário não está consciente do jogo, torna-se simplesmente uma mentira. Ao contrário, em termos de ironia intertextual, posso [no caso, Umberto Eco] contar a história de um sócia sem que o destinatário perceba a remissão ao *topos* barroco, e nem por isso o destinatário terá desfrutado menos da história respeitabilíssima e literal de um sócia. (Eco, 2003, p. 217)

As definições de Eco para a ironia intertextual parecem explicar muito bem um comentário de Dumbledore em seu último ensaio, dedicado ao conto das Relíquias da Morte, principalmente no que tange ao papel do leitor em sua interpretação. O exemplo em questão é o último trecho do Comentário, após o autor discorrer acerca da perseguição de diversos bruxos à suposta Varinha das Varinhas e ponderar que poucos de nós (neste caso, bruxos e trouxas) teriam se mostrado tão sábios quanto o terceiro irmão diante de um encontro com a Morte, colocando-se a si mesmo nesse grupo de ambiciosos que seguiriam os dois outros irmãos:

Qual de nós [...] teria revelado a sabedoria do terceiro irmão [...]? Bruxos e trouxas são igualmente imbuídos de sede de poder; quantos teriam resistido à ‘Varinha do Destino’ [outro nome para a Varinha das Varinhas]? Que ser humano, tendo perdido um ente amado, poderia resistir à tentação da Pedra da Ressurreição? Mesmo eu, Alvo Dumbledore, acharia mais fácil recusar a Capa da Invisibilidade; o que prova apenas que, esperto como sou, *continuo* sendo um bobalhão tão grande quanto os demais.⁶⁹ (Rowling, 2008, p. 102-103, grifo nosso)

O “leitor ingênuo” entenderá por esse trecho que Dumbledore é um bruxo humilde que não se coloca acima das ambições daqueles menos inteligentes que ele; compreende que, em um momento de tentação, poderia cair na mesma armadilha em que tanto os dois irmãos do conto quanto inúmeros bruxos e trouxas caíram, pois a varinha e a pedra servem muito bem como metáforas para a sede de poder e a obsessão pelo passado. Logo, o sentido superficial do texto não se perde para esse leitor de primeiro nível (outra denominação de Umberto Eco). Todavia, um “leitor mais avisado” será transportado pelas palavras de Dumbledore aos acontecimentos de *Harry Potter e as Relíquias da Morte*, quando descobrimos o passado do bruxo: seu envolvimento com Grindewald e as ideias políticas resultantes desse encontro; a conseqüente briga com o irmão e a morte da irmã Ariana, uma culpa que ele carregará para sempre. Mais do que isso, o leitor se recordará de que, ao longo dos sete volumes, nos são

⁶⁹ No original: “But which of us would have shown the wisdom of the third brother [...]? Wizards and Muggles alike are imbued with a lust for power; how many would resist ‘the Wand of Destiny’? Which human being, having lost someone they loved, could withstand the temptation of the Resurrection Stone? Even I, Albus Dumbledore, would find it easiest to refuse the Invisibility Cloak; which only goes to show that, clever as I am, I remain just as big a fool as anyone else” (Rowling, 2008, p. 104-105).

dados indícios de que Dumbledore evita o poder, e à luz das descobertas do sétimo tomo, parece-nos que isso se dá porque ele ainda teme ser corrompido. Portanto, quando essa personagem nos diz que *continua* sendo “um bobalhão”, estará nos confirmando que ainda teme esse poder? Estaria nos dizendo que, diante de uma oportunidade, reincidiria em sua ambição? Que sente um remorso e uma saudade tão desesperadores que se contentaria a aceitar o fantasma da irmã morta? O caráter de Alvo Dumbledore tem sido tema de debate entre os leitores de *Harry Potter* desde a publicação do último volume da saga, com leitores que acreditam que o grande mago seja nada mais que um sujeito frio, calculista e dissimulado, e leitores que creem que o ex-professor de Transfiguração seja somente um ser humano, alguém disposto a admitir seus erros e evitar ao máximo cometê-los, vigiando-se sempre. Talvez, com ou sem intenção, Rowling tenha nos ajudado a compreender um pouco mais a natureza de sua criação. Ficarà a cargo dos leitores descobrir que natureza é essa.

Tanto o emprego dessas técnicas metaficcionalis quanto o aproveitamento delas por parte do leitor dependem de um recurso estrutural também explorado pela metaficção: a *mimesis* de processo. Essa denominação opõe-se à *mimesis* de produto, que pede ao leitor que identifique “os produtos sendo imitados — personagens, ações, cenários — e reconheça sua similaridade em relação àqueles na realidade empírica, com o objetivo de validar seu valor literário”; enquanto isso, como a metaficção expõe as convenções e rompe os códigos, torna-se responsabilidade do leitor o “ato de decodificar, o ato de leitura” (Hutcheon, 1989, p. 38-39, tradução nossa). Portanto, uma vez que

a *mimesis* de produto por si só não dá conta das novas funções do leitor conforme são tematizadas nos textos, uma *mimesis* de *processo* talvez precise ser postulada. O romance não mais busca oferecer uma ordem e um significado a ser reconhecido pelo leitor. Ele agora demanda que ele esteja consciente do trabalho, da construção, que ele também está assumindo, pois é o leitor quem, nos termos de Ingarden, “concretiza” a obra de arte e lhe dá vida. (Hutcheon, 1989, p. 39, tradução nossa)

Dessa forma, o texto chama a atenção do leitor para ambos os atos de leitura e escritura da história em questão. Porém, o fato de o processo criativo ser agora o objeto de imitação não significa que a natureza essencial da narrativa como gênero mimético tenha sido alterada (Hutcheon, 1989), dado que mesmo a teoria mimética de Aristóteles “abria espaço para a imitação do processo criativo, visto que a arte era percebida como uma rival ativa dos processos ordenados e ordenadores da própria natureza, como o ato de criar uma totalidade

através de um *design* harmonioso em direção a um final lógico” (Hutcheon, 1989, p. 40, tradução nossa, grifo nosso).

De fato, o *modus operandi* do escritor e do leitor não se alteraram em seu cerne. De um lado, o autor tenta unir a linguagem à sua experiência imaginativa pessoal, e, de outro, o leitor se apropria dessa linguagem, trazendo-lhe suas próprias experiências de vida, de literatura e mesmo de linguagem, para angariar o máximo de referentes ficcionais com o intuito de trazer o universo imaginativo em questão (Hutcheon, 1989). A contribuição da literatura metaficcional para esse procedimento é o ato de assegurar aos leitores de que “criações ficcionais são tão reais, válidas, ‘verdadeiras’ quanto os objetos empíricos do nosso mundo físico” (Hutcheon, 1989, p. 42, tradução nossa). A partir disso, a *mimesis* de processo, ou seja, o espelhamento do processo de escritura na própria narrativa escrita, torna o leitor consciente de que “a literatura é menos um objeto verbal carregando algum significado do que sua própria experiência de construir, a partir da linguagem, um conjunto coerente e autônomo de forma e conteúdo. Esse conjunto é [...] o ‘heterocosmo’” (Hutcheon, 1989, p. 42, tradução nossa). Assim, os rastros deixados pelo autor transformam-se em um mapa-planta que permite ao leitor explorar e erigir o heterocosmo daquela narrativa simultaneamente.

Em *Os Contos de Beedle, o Bardo*, a *mimesis* de processo traz à tona o modo de fazer ficcional de Rowling que deu origem ao universo mágico de *Harry Potter*, uma combinação e atualização⁷⁰ de tropos consagrados, gêneros textuais tradicionais e elementos da realidade empírica do leitor. Mencionamos alguns dos tropos e gêneros no primeiro capítulo desta dissertação, tais como o orfão dickensiano e o mistério *a la* Christie; quanto aos elementos da realidade empírica, podemos encontrá-los sempre que as personagens entram em contato com o “mundo trouxa”, como os cenários da Grã-Bretanha ou mesmo os objetos que o pai de Rony Weasley, Arthur Weasley, menciona por ser um aficcionado por trouxas devido ao seu trabalho na Seção de Controle do Mau Uso dos Artefatos dos Trouxas no Ministério da Magia.

No caso do *spin-off* literário, tropos comuns dos contos de fadas são incorporados aos contos de fadas de Beedle, juntamente com a estrutura desse tipo de narrativa, como demonstramos ao tratar do recurso da paródia, contudo, como também discutimos, esses tropos e estruturas são adaptados ao microcosmo em que estão inseridos, o microcosmo bruxo. Os comentários de Dumbledore são outro exemplo de uso de estrutura tradicional, neste caso, de ensaios, gênero de não-ficção, igualmente modificada para atender às necessidades da obra em questão. E precisamente nos ensaios do diretor encontramos referências a aspectos de

⁷⁰ Utilizamos o termo “atualização” não com algum tipo de juízo de valor ou com o sentido de novidade, mas de adaptação às condições vigentes.

nosso mundo empírico. Os principais talvez sejam as figuras históricas e certos tipos de comportamento que bruxos e trouxas compartilham.

Como exemplos de figuras históricas, podemos citar a nota de rodapé na qual Rowling alude ao fato de Dumbledore conhecer o poeta Alexander Pope após o diretor citar diretamente o poeta — “A citação demonstra que Alvo Dumbledore era não só excepcionalmente instruído em termos de bruxaria, como também familiarizado com os escritos do poeta trouxa Alexander Pope”⁷¹ (Rowling, 2008, p. 94) — e a citação ao rei trouxa Henrique VI, quando Dumbledore aventa a possibilidade de uma bruxa, Lisette de Lupin, ter sido sua conselheira e causadora de sua renomada loucura (Rowling, 2008).

Quanto aos comportamentos, dois saltam aos olhos: o hábito de censurar contos de fadas e a tentativa de reescrevê-los com vistas a torná-los mais “apropriados” para as crianças. O primeiro caso aparece diversas vezes ao longo da coletânea, principalmente associado ao nome da família Malfoy, seja o censorador Bruto Malfoy, seja Lúcio Malfoy; já o segundo parece ter como ilustre perpetradora a bruxa e escritora Beatrix Bloxam, “autora do abominável *Os contos do chapéu de sapo* [...]. A sra. Bloxam reuniu uma coleção de histórias antigas, inclusive várias de Beedle, e reescreveu-as de acordo com seus ideais”⁷² (Rowling, 2008, p. 16-17). Ora, infelizmente, temos visto esses movimentos até os dias atuais. Os contos coletados, reunidos e escritos pelos irmãos Grimm têm sofrido críticas há tempos, e as versões às quais grande parte da população têm acesso não são originais, mas sim, reescrituras polidas e limpas de qualquer elemento considerado “perigoso” ou “ofensivo”. O mesmo pode ser dito das inúmeras tentativas de censura a que bibliotecas e livrarias são submetidas tanto no Brasil quanto no mundo. Esperamos apenas que todos esses santuários de conhecimento tenham um defensor tão ferrenho quanto a biblioteca de Hogwarts encontrou no professor Dumbledore.

Ao incorporar a *mimesis* de processo à obra e conseqüentemente permitir que o leitor veja com mais clareza seu método de criação, a autora pede-lhe que interligue as características que são próprias do heterocosmo mágico àquelas emprestadas de outras obras de nossa realidade empírica e da própria realidade empírica e, dessa maneira, extrapole os limites convencionais estabelecidos entre ficção e realidade e embarque em um meio do caminho muito mais intrigante do que os dois trajetos separados, um todo muito mais convidativo do que a soma de suas partes. Paralelamente, ao seguir o mapa deixado por

⁷¹ No original: “This quotation demonstrates that Albus Dumbledore was not only exceptionally well read in wizarding terms, but also that he was familiar with the writings of Muggle poet Alexander Pope” (Rowling, 2008, p. 96).

⁷² No original: “author of the infamous *Toadstool Tales*. [...]. Mrs. Bloxam took a variety of old stories, including several of Beedle’s, and rewrote them according to her ideals” (Rowling, 2008, p. 17).

Rowling, o leitor acaba por também traçar vias próprias, uma vez que suas articulações não somente recriam, em sua mente, o cenário de fantasia proposto pela autora, mas também evocam interpretações e relações que parecem existir além da superfície.

Esse pedido implícito de colaboração parece evocar uma nova possibilidade de situação do leitor, de acordo com o romancista ficcional Morelli de *O jogo da amarelinha* (1963), de Julio Cortázar. Ele nos diz que

Em geral todo romancista espera de seu leitor que o compreenda, participando de sua própria experiência, ou que receba determinada mensagem e a encarne. O romancista romântico quer ser compreendido por si mesmo ou por meio de seus heróis; o romancista clássico quer ensinar, deixar uma pegada no caminho da história. Possibilidade terceira: a de fazer do leitor um cúmplice, um companheiro de viagem. Simultaneizá-lo, visto que a leitura abolirá o tempo do leitor e o transportará para o do autor. Assim, o leitor poderia tornar-se copartícipe e copadecedor da experiência pela qual passa o romancista, *no mesmo momento e da mesma forma*. (Cortázar, 2019 [1963], p. 370)

Esse leitor enfrentará o que Linda Hutcheon chama de “paradoxo do leitor”, desafio que recai sobre todo aquele que se aventura por obras metaficcionais. Se, por um lado, “enquanto lê, o leitor vive em um mundo que ele é forçado a reconhecer como ficcional”, por outro, “paradoxalmente o texto também demanda que ele participe, que ele se engaje intelectualmente, imaginativamente e afetivamente em sua co-criação. Essa força bidirecional é o paradoxo do leitor” (Hutcheon, 1989, p. 7, tradução nossa). Dessa maneira, o leitor torna-se capaz de “participar do heterocosmo novelístico e ainda compartilhar da luta pessoal de sua criação” (Hutcheon, 1989, p. 150, tradução nossa).

Todavia, a empreitada descrita acima não se restringe ao leitor, estendendo-se igualmente ao escritor, que se depara “com uma realidade empírica mais prontamente comunicada e mais sensacional em conteúdo do que qualquer coisa que poderia criar. Ele precisa forjar novas conexões entre sua arte e a vida do leitor forçando o leitor a reexaminar e reavaliar sua relação com o texto e com o mundo fora dele” (Hutcheon, 1989, p. 140, tradução nossa). Caso o autor obtenha sucesso, o efeito de sua retórica, da mediação de seu narrador e do acúmulo de referentes ficcionais será permitir que o leitor cruze o golfo entre seu próprio mundo e o universo ficcional da obra (Hutcheon, 1989).

É fato que qualquer obra de fantasia, por exemplo, demanda muito da mente do leitor em termos criativos e imaginativos, uma vez que o autor pede que compreenda um universo inteiramente (ou, às vezes, quase inteiramente) novo juntamente com suas novas regras e leis físicas. O mundo mágico de *Harry Potter* é prova disso, assim como sua extensão nos contos de Beedle, o Bardo, dado que estes podem ser considerados um submundo fantástico inserido

no cosmo também fantástico da saga canônica, com as propriedades e normas geralmente encontradas em contos de fadas. Porém, esse entendimento deve se dar de maneira imersiva, o que significa dizer que o leitor precisa mergulhar naquele universo, aceitando-o como sua nova realidade, ao menos, enquanto o livro estiver aberto. De modo complementar, os comentários do mentor de Harry incitam o leitor à *racionalizar* a concepção daquele heterocosmo, distinguindo os recursos que a autora maneja para erigir um mundo mágico que, *coincidentemente*, se parece muito com o nosso em diversos aspectos.

Dessa forma, Rowling utiliza-se do paradoxo do leitor para tornar o sujeito que lê *de fato um sujeito*, alguém com agência durante a leitura, que não somente admira os feitos do herói, absorve lições atemporais ou delicia-se com detalhes minuciosos de relatos realistas, mas acima de tudo emprega suas pequenas células cinzentas em reflexões acerca da *poiésis* da obra que tem em mãos, ao mesmo tempo em que permite que sua imaginação seja sobrepujada pelas fantásticas criações da autora. Criações, essas, que precisam simultaneamente manter o leitor conectado à sua realidade e superá-la, uma vez que esta parece ser mais estranha que a ficção, principalmente nos últimos tempos. A ferramenta que a britânica se utiliza é justamente mesclar elementos ficcionais e reais, colorindo nosso passado com personagens e fatos bruxos, e consolidando a história bruxa com figuras e acontecimentos de nossa história, como temos mostrado ao longo desta dissertação.

Como consequência dessas intersecções, o leitor passa a se questionar acerca das interpretações prontas que lhe são impostas sobre o mundo e sobre si mesmo, lembrando-se de que tudo é narrativa, tudo possui um ponto de vista e um propósito, tudo pode ser matéria de ficção, e de que o resultado dessas ficções pode ser mais verossímil, racional e esclarecedor do que a realidade que habita. Ao propor-se tais questionamentos, o leitor endossa a afirmação de Hutcheon de que “ler é agir; agir é tanto interpretar quanto criar algo novo — ser revolucionário” (Hutcheon, 1989, p. 161, tradução nossa).

Com isso, encerramos o segundo capítulo, no qual expusemos do que trata a estética da metaficção — uma estética que atualiza muito bem a cultura da convergência na literatura —, por que consideramos a obra *Os Contos de Beedle, o Bardo* como pertencente a esse modo de fazer literário, quais técnicas dessa estética são mobilizadas por Rowling na coletânea e como. Ao trilharmos esse caminho de reflexões chegamos à conclusão de que tais recursos são empregados com vistas ao leitor, a tornar-lhe a leitura mais ativa e responsiva, a situá-lo em uma posição mais equânime em relação ao escritor (ou, nesse caso, escritora), ao mesmo tempo em que lhe abre os olhos para o fato de a realidade e a ficção não serem

instâncias tão estanques como se poderia pensar, e para o papel que a literatura desempenha quando se trata de questionar certas verdades inverossímeis.

Por isso, nosso terceiro e último capítulo será destinado a debater o emaranhado de caminhos que espera qualquer leitor que sobreviva às teias da metaficção: o seu papel na fruição e interpretação da obra, o realismo irreal da realidade e o que deveríamos de fato esperar da literatura. Avisamos desde já que nossos leitores não precisarão se preocupar em trilhar três caminhos separados, pois, como verão, esses três trajetos interligam-se como rizomas, na medida em que são necessários uns aos outros para sua própria sobrevivência, levando todos, ao final, ao nosso objetivo, construído ao longo de toda esta dissertação: apreender a totalidade possível desse pequenino colosso intitulado *Os Contos de Beedle, o Bardo*.

3 VOANDO NO FORD ANGLIA: UMA VISÃO PANORÂMICA DOS TERRENOS DE HOGWARTS

Devemos iniciar este capítulo dizendo que falaremos do leitor-modelo de *Os Contos de Beedle, o Bardo*, “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (Eco, 1994, p. 15), alguém que observa “as regras do jogo” e “está ansioso para jogar” (Eco, 1994, p. 16). Tais regras são sinais pertencentes a gêneros específicos enviados pelo autor-modelo, “uma voz que nos fala [...], que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo” (Eco, 1994, p. 21). Deixamos isso claro para que nossos leitores não esperem que tratemos do leitor-empírico e do autor empírico (aqui, autora empírica) da obra, dado que essas entidades não nos interessam. No capítulo dois, abordamos os sinais de leitura que a autora-modelo envia aos seus leitores por meio do emprego de técnicas metaficcionalis. Vejamos, agora, o que se espera que os leitores façam com o conjunto desses sinais.

Primeiramente, podemos dizer que se espera que os leitores da coletânea integrem o conhecimento que adquiriram durante à leitura ao conhecimento que já possuem acerca do universo mágico de *Harry Potter*, para tanto aumentar seu saber enciclopédico quanto expandir sua interpretação da série. Porém, uma obra sem a estética narcisista também permitiria que os leitores executassem esse plano, e, como mostramos até aqui, a estrutura e o conteúdo de nosso objeto de reflexão não são construções fortuitas e gratuitas. De fato, levam à formação de um leitor ativo, um leitor sujeito, que, como apontamos ao final do segundo capítulo, interpreta e cria, *revolucionaria*. Ora, o que é interpretado e criado, o que é revolucionado, é a própria realidade dos leitores.

Em *O leitor como metáfora* (2017), Alberto Manguel nos diz que “devorar o livro acaba levando a pronunciar o livro” (Manguel, 2017, p. 120). Obviamente, isso poderia significar que o leitor passou a substituir sua realidade pela da obra que está lendo, alienando-se por completo de sua própria existência. Todavia, não é dessa maneira que interpretamos a citação. A vida do leitor não acaba subjugada pela vida ficcional das personagens, um conteúdo não se sobrepõe ao outro; efetivamente, *o modo de pensar* do livro em questão passa a integrar a perspectiva do leitor acerca do mundo, e as reflexões contidas no universo ficcional e por ele despertadas oferecem, então, novos parâmetros éticos, morais, e até mesmo religiosos e políticos. Contudo, as novas lentes ofertadas pela literatura vêm com um risco:

descobrimos que o solo empírico no qual construímos nossa vida diária está mais próximo do movediço do que do cimentado, pois “os leitores experimentam [...] a sensação de irrealidade da vida cotidiana, a elasticidade do tempo ou as formas cambiantes do espaço” (Manguel, 2017, p. 38).

A instabilidade do terreno da realidade parece tanto abalar os edifícios do passado quanto causar terremotos no solo do presente, uma vez que, ao mesmo tempo em que os leitores observam seus arredores com outro olhar e munidos de outras ideias, também começam a se perguntar se aquilo que *acreditavam* saber sobre a realidade pregressa está de fato correto. Esse efeito da metaficção na contemplação da história advém da metaficção historiográfica, que “ironiza o valor da história como registro do passado e termina revelando que a verdade histórica depende tanto do trabalho de pesquisa do historiador quanto das estratégias narrativas do romancista” (Cosson; Schwantes, 2005, p. 35). Logo, nem tudo o que está registrado como verdade é algo verdadeiro, e nem tudo o que está ficcionalizado deve ser descartado como mentira, pois “nem a verdade é uma exclusividade da história, nem o valor é um privilégio da literatura. [...] verdades e valores não são propriedades discursivas, mas sim o resultado de negociações sociais e individuais entre o que queremos e o que podemos dizer sobre o mundo e nós mesmos” (Cosson; Schwantes, 2005, p. 36).

Obviamente, sabemos que Lisette de Lupin *não* foi a responsável pela loucura de um dos reis da Inglaterra, mas isso não impede que questionemos quais manipulações existem por trás dos supostos “atos de loucura” de certos poderosos. Também estamos cientes de que *não há* uma lenda envolvendo as Relíquias da Morte, e muito menos ocorrências da Varinha das Varinhas, todavia, ainda podemos nos perguntar quais mitos megalomaniacos levam pessoas egocêntricas e inseguras a perseguirem um Santo Graal que só existe na mente delas — e a se sacrificarem por ele. Por outro lado, quando lemos acerca da censura que os contos de Beedle sofreram, encontramos, sim, um paralelo muito tangível com nossa própria situação, e temos, então, a chance de comparar de imediato o texto que se deseja expurgar e as justificativas daqueles que agem como detentores da moral e dos bons costumes, o que acaba por expor-nos quem são de fato esses censuradores e o que realmente almejam.

Nosso objeto de reflexão metaficcional imiscui-se com tanta eficácia na vida dos leitores precisamente por ser uma simulação, uma obra que “põe em causa a diferença do ‘verdadeiro’ e do ‘falso’, do ‘real’ e do ‘imaginário’” (Baudrillard, 1991, p. 9-10), que opera uma “substituição no real dos signos do real” (Baudrillard, 1991, p. 9). Porém, essa substituição não pode ser total, “para que possa existir a ilusão mínima e uma cena do imaginário. Nunca se deve passar para o lado do real, para a exata semelhança do mundo

consigo próprio, do sujeito consigo próprio. Pois então a imagem desaparece” (Baudrillard, 1991, p. 134). O *spin-off* literário de Rowling fala do universo empírico do leitor *sem falar dele*; fala de angústias do ser humano comum através das digressões de um bruxo imensamente poderoso e sábio. Dessa forma, o leitor coloca-se na pele das personagens ao mesmo tempo em que assume o distanciamento necessário para que seu julgamento não seja toldado pela parcialidade. “A literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível: ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais [...], e a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas” (Compagnon, 2010, p. 133).

Apesar de a ficção metaficcional ser também chamada de narcísica, a verdade é que o espelho não é perfeito a ponto de o leitor ver-se tão nitidamente quanto a personagem da mitologia; talvez fosse melhor chamarmos a metaficção de literatura ojesediana, em homenagem ao Espelho de Ojesed, objeto mágico que mostra àquele que se coloca à sua frente seu desejo mais profundo, ou seja, uma imagem distorcida, que reflete não o que somos ou aparentamos ser, mas aquilo que carregamos no âmago de nossos corações. Ao encararmos aspectos de nossa realidade ao mesmo tempo em que somos engolfados por um heterocosmo fascinante, nossos corações delatores se sentem seguros o bastante para confessarem o que realmente levam dentro de si; e no momento em que vemos nossa verdadeira imagem — assim como de nossa realidade — refletida nas páginas e nos caracteres, precisamos decidir, então, se agiremos a partir do que vimos ou se seremos consumidos por nosso reflexo até definharmos.

Críticos da metaficção poderiam argumentar que um aparato refletor como esse levaria à paranoia e ao egocentrismo, os quais, por sua vez, causariam alienação, tanto nos leitores quanto nos autores. Contudo, ao se afastarem da “realidade” e reexaminarem a ficção, esses sujeitos acabam por descobrir um caminho novo e surpreendente para fora de seus dilemas, pois a metaficção oferece a escritores e leitores tanto um melhor entendimento dos fundamentos estruturais da narrativa quanto modelos extremamente apurados para que compreendam a experiência contemporânea de viverem em um mundo que é, na verdade, uma construção, um artifício, uma rede de signos (Waugh, 1984). Ademais, o que temos não é um abandono do cotidiano, dos arredores comuns nos quais construímos nossas existências; “a metaficção oferece o reconhecimento não de que o dia a dia deixou de importar, mas de que sua formulação através de códigos sociais e culturais deixa-o mais perto do mítico e do

filosófico do que se presumia” (Waugh, 1984, p. 16, tradução nossa). Não há dúvidas de que o mítico e o filosófico encontram-se na coletânea.

Temores semelhantes são dirigidos ao futuro da própria narrativa, especialmente do romance, com ênfase no romance realista, uma vez que há um tanto de “paranoia, da parte de romancistas e críticos, para quem a exaustão e a rejeição do realismo são sinônimos da exaustão e da rejeição do próprio romance” (Waugh, 1984, p. 7, tradução nossa). De tempos em tempos, os romancistas e os críticos gritam “Lobo!” no que tange ao futuro das narrativas ficcionais em prosa, principalmente se os fundamentos realistas parecem estar sendo questionados, dado que muitos deles consideram o romance como um gênero inerentemente realista, e não veem o realismo como um modo de fazer ficcional, “um conjunto de convenções textuais” (Compagnon, 2010, p. 106) que oferece determinadas ferramentas que podem ser aproveitadas separadamente, tal qual mostramos no capítulo dois ao falarmos da fusão de *mimesis* de produto e *mimesis* de processo, por exemplo. A própria teoria literária concebe o realismo “não como um ‘reflexo’ da realidade, mas como um discurso que tem suas regras e convenções, como um código, nem mais natural nem mais verdadeiro que os outros” (Compagnon, 2010, p. 105). Apenas para citarmos um caso, a saga *Harry Potter* é alvejada até hoje por críticos e romancistas por ser, dentre outras coisas, uma literatura que opta por tratar de assuntos extraordinários.

O que os críticos tanto da metaficção em específico quanto de literaturas que em geral optam por privilegiar ferramentas de fora da caixa do realismo parecem esquecer é que a produção de tais textos não ocorre em um vácuo, o que significa dizer que obras assim não são desconectadas do meio em que são publicadas. Se há escritores dispostos a romper convenções consideradas paradigmáticas e estabelecer novos acordos ficcionais com seus leitores, sabendo do risco que correm ao abalarem estruturas consolidadas, isso significa que há uma demanda para essas propostas literárias, e mais, há uma demanda *interessada em quebrar paradigmas*. Da mesma maneira que Rowling soube conectar-se com um público sedento por uma nova esperança na Inglaterra da década de 1990, posteriormente, na primeira década dos anos 2000, ela soube atender às necessidades de leitores ávidos não por esperança, mas por compreensão. “Esta ‘realidade’ [na qual estamos inseridos] não é mais aquela mediada pelos romancistas do século dezenove e experienciada pelos leitores do século dezenove” (Waugh, 1984, p. 19, tradução nossa), logo, se cabe ao escritor traduzir o mundo para seus leitores através de suas lentes enquanto inclui as experiências desses leitores em sua tradução, nada mais justo, e correto, do que se utilizar de aparatos literários mais adequados à empreitada.

De maneira alguma isso significa *abandonar* os recursos que a estética realista oferece à literatura, especialmente porque, como sabemos, a metaficção “oferece inovação e familiaridade através da reformulação individual e do enfraquecimento das convenções familiares” (Waugh, 1984, p. 12, tradução nossa). Enfraquecimento não significa extinção, e aqui, também não adota um significado pejorativo em relação às convenções; sinaliza apenas o desejo de torná-las mais translúcidas, maleáveis, flexíveis. Essa habilidade do romance — de fato, das narrativas ficcionais em geral — permitiu-lhe sobreviver às inúmeras crises que lhe foram atribuídas. Desde seu surgimento, seja no século XVII, seja no XVIII, seja de origem espanhola, seja inglesa, o romance repaginou-se a cada momento de fraqueza, com os olhos sempre voltados não para o futuro, mas para o presente, para o que afligia seus leitores, e também para o que os saciava. Será que uma Europa estilhaçada após a Primeira Grande Guerra teria encontrado melhor retrato do que a mente espiralante de Mrs. Dalloway? Será que os traumas desse conflito teriam sido verbalizados com mais acurácia do que a que vimos nos delírios estruturados de Septimus Warren Smith? No momento em que há um “curto-circuito” na realidade, seus signos acabam sendo reduplicados em uma simulação (Baudrillard, 1991, p. 41), a qual, tanto em *Os Contos de Beedle, o Bardo* quanto nos outros exemplos citados ao longo desta dissertação, fornece um sentido de mundo ao leitor que lhe permite simultaneamente mergulhar na alteridade de uma história ficcional e conectar-se com sua própria situação histórica e social.

A ousadia de pisar fora da linha não gera somente uma reação favorável do público-leitor, reação, esta, que muitas vezes só é vista décadas depois da publicação da obra. Quando se trata da metaficção, sua “resposta ao problema de como representar a impermanência e um senso de caos, nos termos permanentes e ordenados da literatura, tem tido uma [...] significativa influência no desenvolvimento do romance como gênero” (Waugh, 1984, p. 12, tradução nossa). Dessa forma,

longe de “morrer”, o romance tem alcançado um reconhecimento maduro de sua existência como *escrita*, o que só pode assegurar sua contínua visibilidade em e relevância para um mundo contemporâneo que de maneira similar está começando a ganhar consciência de precisamente como seus valores e práticas são construídos e legitimizados. (Waugh, 1984, p. 19, tradução nossa)

Levando-se em consideração a estrutura, as técnicas e o conteúdo do nosso objeto de reflexão, podemos afirmar que o que Patricia Waugh descreve como sendo, a seu ver, o futuro do gênero romance pode ser estendido para o futuro de toda a ficção, a saber:

Em minha opinião, o futuro do romance dependerá de uma *transformação*, não de um *abandono*, das convenções tradicionais da ficção, ainda que possa muito bem ser uma transformação baseada em lições aprendidas de textos radicais [...]. A escrita metaficcional radical contemporânea tem ensinado ao romance sua natureza: não pode haver um simples “esquecimento” de *suas lições ou* das lições do realismo. (Waugh, 1984, p. 148, tradução nossa)

Claramente, o *spin-off* literário de Rowling não é uma obra radical quando a comparamos a outras obras metafissionais que merecem tal qualidade, como alguns dos textos de Robert Coover, por exemplo, um dos autores aqui citados. Mas talvez seja a ausência desse traço a responsável pelo diálogo que ela estabelece com seu público-leitor. Como salientamos no primeiro capítulo, os leitores de *Harry Potter* foram acostumados a encontrarem certos padrões literários na saga, apenas para verem esses tropos serem flexibilizados ao longo do enredo, juntamente com possíveis preconceitos dos próprios leitores.

A autora opera a mesma magia em seu pequeno livro azul, contudo, além de dismantelar pré-concepções acerca de determinados textos e ideias, ela também puxa algumas linhas soltas do tecido de nossa realidade, não muito a ponto de abrir toda a costura, mas o suficiente para vermos através de alguns buracos inquietantes. Se as atuais versões dos contos de fadas nos dizem que o bem sempre ganha, os contos de Beedle nos mostram que, às vezes, não há vencedores, ou, quem sabe, o vencedor seja o mais *esperto* ou o mais *resignado*, qualidades que talvez não nos atraiam tanto, mas que estão mais próximas de quem somos de fato. Se “A bela e a fera” nos diz que por trás da selvageria há a delicadeza, “O coração peludo do mago” nos contou que, às vezes, as pessoas são ainda piores do que parecem. Por outro lado, se algumas princesas precisam enfrentar monstros sozinhas, nossas três bruxas da Fonte da Sorte encontraram um caminho muito melhor para alcançar seus objetivos. Se alguns de nós acreditam que a mutilação de um texto ficcional pode ser justificada pelo “bem maior” da sociedade, será difícil manter a mesma opinião ao sabermos, pelas palavras de Dumbledore, quem são os indivíduos que defendem esse tipo de abordagem. Se estamos dispostos a apostar nossas fichas naqueles que julgamos mais inteligentes por considerá-los igualmente os mais sábios, passamos a ter dúvidas após as últimas palavras do último ensaio do professor, onde ele admite que o orgulho e o desespero também podem dominá-lo. E se concordamos que há aspectos de nossa realidade que seriam melhor explicados pelas mãos de uma escritora de ficção do que pelas narrativas oficiais, como poderemos sair dessa leitura e aceitar que

continuem a explicar quem somos a nós mesmos? E que continuem a nos convencer de que literatura *de verdade* é a literatura de uma única verdade?

Como afirmamos ao longo desta dissertação, e nunca deixaremos de salientar, o leitor é crucial, para qualquer obra, é verdade, mas em especial para a literatura metaficcional, que tanto depende de sua boa vontade, seu desejo e certo arcabouço literário para embarcar na aventura proposta e aproveitá-la verdadeiramente. Todavia, como também declaramos no capítulo dois ao abordarmos a técnica da intertextualidade, o leitor é ao mesmo tempo previsto e criado pelo texto em questão, o que significa dizer que, se o autor espera que seus leitores sejam capazes de operar determinadas funções durante a leitura, está a seu encargo prover o manual de instruções para o trabalho.

Tratando-se do nosso objeto de reflexão, podemos dizer que o manual foi estabelecido *a priori*, ao longo dos sete volumes da saga *Harry Potter*, quando J. K. Rowling ensinou seus leitores a suspeitarem das convenções — sociais e literárias — e permitirem que sua realidade fosse inundada por elementos exóticos, mas também familiares. Inversamente, o aprofundamento e a intensificação desse tipo de leitura proporcionados pela coletânea fornecerão um novo decodificador textual para as futuras releituras da biografia de Potter, atentas, agora, ao comportamento, à história e à sociedade bruxa discutidos por Beedle e Dumbledore. Tal retroalimentação conjunta, por sua vez, incidirá na leitura crítica dos leitores acerca das narrativas que contam a si mesmos e das narrativas que o mundo lhes apresenta. Concordamos com Ricardo Piglia (1994) quando ele diz que a “literatura produz leitores”, mas “são os grandes textos que transformam o modo de ler” (Piglia, 1994, p. 74). Nesse sentido, incluímos também os grandes textos visuais produzidos pela cultura da convergência, que, como dissemos no primeiro capítulo, atenderam às demandas de entretenimento do momento e criaram novas demandas nos seus consumidores; e os grandes textos metaficcionais, que suscitaram questionamentos e ofereceram parâmetros que guiaram a *oeuvre* de uma autora como Joanne Rowling, consciente ou inconscientemente. As veredas da literatura são muitas, e a cada bifurcação tomada pelo escritor, o caminho se alarga, para que seus leitores possam não somente aproveitar o passeio, mas, quem sabe, começarem a cavar seus próprios sulcos na terra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, dedicamo-nos a cumprir nosso principal objetivo: compreender como ocorreu a transposição do *spin-off* literário *Os Contos de Beedle, o Bardo* para nossa realidade empírica. Para isso, nos propusemos, na Introdução, a dividir essa empreitada em três etapas, as quais, por sua vez, também dividiram-se em seções. Nosso primeiro passo, ou melhor dizendo, nossa primeira excursão, dirigiu-se para as cercanias de nosso objeto, o que significa dizer que discutimos o contexto histórico-sócio-cultural no qual a obra foi elaborada e as forças criadoras que influíram em sua formação.

Concluimos que Rowling estava muito bem inserida no momento correto da produção de entretenimento, denominado de cultura da convergência, durante o qual o público consumidor de entretenimento fora alimentado com produções literárias, cinematográficas e televisivas que contavam com e demandavam uma participação mais ativa na compreensão da totalidade de tais narrativas, ou até mesmo na criação de teorias e sugestões de caminhos; ao mesmo tempo, esse público passou a ansiar por novas histórias com formato semelhante, logo, uma obra como a coletânea de contos de fadas bruxos e ensaios matou muito bem a fome dos leitores-investigadores-coletores, que puderam colocar suas habilidades de investigação e caça à serviço dos tropos e estruturas literárias que a autora manipula, assim como das informações acerca da sociedade bruxa apresentada e desenvolvida em *Harry Potter* e dos fatos de nossa própria realidade e história.

Tais habilidades encontraram vazão por meio de recursos como a narrativa transmídia, que permitiu que Rowling estende-se o cosmo mágico para uma mídia diferente daquela utilizada na saga — neste caso, uma mídia *textual* diferente, e não física —, o hipertexto, formado pelas referências intertextuais a elementos da série canônica e do universo trouxa, e o fenômeno *cult*, propiciador de narrativas que prezam pela presença de personagens advindas de diferentes ficções, pelas referências cruzadas e pelo desmonte de histórias, em outras palavras, pelo aproveitamento de certos aspectos de uma narrativa em outras narrativas ou em outros formatos.

Contudo, outros recursos também foram empregados pela autora para compor o *spin-off* literário em questão, neste caso, com o efeito não somente de estimular o envolvimento do leitor, mas principalmente enredá-lo *profundamente* na teia da trama a ponto de levá-lo a sentir-se parte do heterocosmo de *Harry Potter* enquanto questiona-se acerca do cosmo onde vive de fato. Identificamos esses recursos com a estética da metaficção, dedicada a falar do fazer ficcional e expor a artificialidade de todas as narrativas, ficcionais ou não-ficcionais.

Enquanto algumas de suas técnicas, como a paródia, a *Chinese-Box* e a *myse-en-abyme*, abalam as fronteiras entre ficção e realidade ao misturarem gêneros naturais e artificiais, embaralharem autorias e mergulharem em abismos de narrativas que se espelham; outras, como a intertextualidade e a ironia intertextual, dedicam-se a enriquecer e testar o conhecimento dos leitores acerca do mundo mágico que tanto adoram; e não podemos nos esquecer daquelas que colocam o leitor em evidência, incitando-o a simultaneamente participar da construção do enredo e abraçar o universo mágico ali retratado: a *mimesis* de processo e o paradoxo do leitor. Ao longo da segunda parte do segundo capítulo, demonstramos a presença e o uso desses recursos metaficcionais por meio da apresentação de sua definição e de trechos da obra em questão para ilustrarmos como estavam sendo aplicados.

Por fim, debatemos como a reunião dessas técnicas cria o leitor-modelo de *Os Contos de Beedle, o Bardo* e guia seu caminho não apenas na interpretação dos textos da coletânea, mas sobretudo na sua postura extra-livro, nas ações e perspectivas que assumirá como sujeito de sua realidade. Uma obra narcísica (outro termo para metaficcional) como nosso objeto de reflexão mune o leitor de conhecimentos enciclopédicos e interpretativos que permitem que ele retorne à saga original e releia-a com novas possibilidades de significado do enredo, do funcionamento da sociedade bruxa e da construção das personagens; concomitantemente, ele estimula esse leitor a assumir uma postura questionadora frente às narrativas oficiais que a História lhe oferece, uma vez que passa a estar ciente da artificialidade dos discursos e do fato de que a natureza não-ficcional do relato *não é equivalente à veracidade do relato*, logo, fatos não necessariamente são contados como fatos, e ficções não necessariamente são ficcionais.

Na verdade, a ficção no geral (ou a boa ficção, ao menos) sempre trabalhou para que seus leitores tornassem-se sujeitos de suas vidas através da literatura, que propõe discussões que os levam a interrogar concepções cristalizadas. Todavia, os questionamentos da metaficção acabam por ser um tanto mais radicais, pois colocam em cheque as próprias bases da realidade na qual se baseia para criar suas histórias e na qual seus leitores estão inseridos. E tais inquições refletem nada mais do que as angústias dos próprios leitores, que então consomem essas narrativas para encontrarem conforto e, mais do que respostas, caminhos para pensar. Isso, de fato, é o que a literatura vem fazendo desde seu início imemorial, porque sempre mostrou-se capaz de adaptar-se às necessidades presentes e às demandas ansiosas do público, e se neste mundo fragmentado, irreal e formado por narrativas continuamente contestadas, os leitores almejam, ainda que inconscientemente, ou até mesmo precisam sem saber, de histórias que ofereçam não uma única visão sólida, monolítica e fixa, mas sim ferramentas que lhes ajudem a conciliar as múltiplas facetas de si mesmo e da realidade,

traçando seus próprios passos a partir de evidências concretas ao invés de tomarem cegamente caminhos já abertos e trilhados, a leitura de nosso objeto de reflexão tem sido uma grande fonte tanto de prazer quanto de socorro.

Dessa forma, *Os Contos de Beedle, o Bardo* tornam-se um espécime relevante das mudanças que a ficção tem sofrido para abarcar os conflitos pessoais dos leitores consigo mesmos e com seu meio assim como uma obra primordial dentro da saga *Harry Potter* quando se trata de compreender mais profundamente a formação do imaginário coletivo da sociedade bruxa. Da mesma maneira, é também um exemplo muito interessante de manipulação da estética da metaficção, assim como dos recursos da cultura da convergência, de como essas técnicas e forças podem ser ajustadas a um heterocosmo ficcional muito particular e específico a fim de dialogar com leitores-modelo também muito específicos e particulares. Em suma, a transposição desse *spin-off* literário para nossa realidade empírica é um fenômeno dos mais fascinantes, especialmente quando pensamos em sua origem dentro da série canônica e no seu papel no enredo e na teia de fumaça e espelhos que Rowling mobilizou para preservar a suspensão da descrença, mas que não nos impede de nos mantermos conectados à realidade trouxa da qual ela também se aproveita para erigir seu mundo mágico.

A partir do arcabouço teórico utilizado nesta pesquisa e das questões levantadas, é possível, se desejarmos, expandir futuramente as reflexões acerca da coletânea para a enciclopédia de criaturas mágicas, *Animais Fantásticos e Onde Habitam* (2001), outro *spin-off* literário transposto para nossa realidade empírica e com *status* semelhante na saga original. À primeira vista, o que chama a atenção como ponto de partida para uma pesquisa mais aprofundada é a posição dessa obra em meio a outras enciclopédias de animais fantásticos, como, de um lado, os bestiários medievais, que tratavam tais espécimes como verdadeiros, fornecendo-nos informações relevantes acerca de sua biologia, hábitos, locais e aparições, ainda mais relevantes quando pensamos nos viajantes que desejavam evitá-los e nos aventureiros que almejavam *encontrá-los*, e no outro extremo, uma obra como *O livro dos seres imaginários* (1957), do escritor argentino Jorge Luís Borges, que descreve 116 monstros advindos de diversas mitologias e religiões, da mente de inúmeros escritores, ou de lendas cuja origem é difícil de rastrear, mas cujo caráter ficcional é mantido, ainda que da tão conhecida maneira dúbia *à la* Borges.

Outra curva altamente possível de se tomar nesse labirinto metaficcional faz-nos retornar à saga original, mais especificamente, à manipulação de tropos e estruturas tradicionais por J. K. Rowling. Mencionamos algumas dessas formas na primeira parte do

primeiro capítulo — o romance de formação, ou *bildungsroman*, ou, de fato, o romance de formação inglês; o discurso indireto livre como utilizado por Jane Austen; o romance policial tal como consagrado por Agatha Christie. Desse caldeirão, seria interessantíssimo selecionar o último ingrediente, a estrutura do romance policial empregada por Christie em grandes parte de suas histórias, dado que Rowling parece não somente ampliar a complexidade da investigação ao longo dos sete livros, mas também transformá-la em bonecas russas em cada um dos volumes e relacioná-la perfeitamente a alguns dos temas mais caros a *Harry Potter*, como a ideia de que as coisas quase sempre não são o que parecem.

Essas são entradas que deixamos abertas para novas incursões nos terrenos mágicos de Hogwarts, ou quem sabe em sua biblioteca formidável ou salas proibidas. De qualquer maneira, mal podemos esperar para encarar o espelho (nada) narcísico de Ojesed novamente.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 65-75.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991. Tradução de Maria João da Costa Pereira.

BORGES, Jorge Luis. *O aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Tradução de Davi Arrigucci Jr.

CASTELLS, Manuel. Multimídia e a internet: O hipertexto além da convergência. In: CASTELLS, Manuel. *A galáxia da internet: Reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. S.p. E-book. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2010. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago.

COOVER, Robert. Hyperfiction: Novels for the computer. *The New York Times*. Nova York, s.p., ago. 1993. Disponível em: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-hyperfiction.html?_r=4. Acesso em: 02 nov. 2023.

COOVER, Robert. The End of Books. *The New York Times*. Nova York, s.p., jun. 1992. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html>. Acesso em: 02 nov. 2023.

CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 [1963]. Tradução de Eric Nepomuceno.

COSSON, Rildo; SCHWANTES, Cíntia. Romance histórico: As ficções da história. *Itinerários*, Araraquara, v. 2, n. 23, p. 29-37, dez. 2005. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2804/2554>. Acesso em: 16 nov. 2023.

DALLENBACH, Lucien; TOMARKEN, Annette. Reflexivity and Reading. *New Literary History*, Baltimore, v. 11, n. 3, p. 435-449, mar-maio. 1980. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/468937>. Acesso em: 13 jan. 2024.

DUARTE, Isabel Margarida. Discurso Indirecto Livre. In: E-DICIONÁRIO de Termos Literários de Carlos Ceia. S.L.: S.e., 2009. s.p. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/discurso-indirecto-livre#:~:text=O%20discurso%20indirecto%20livre%20%C3%A9,personagem%20e%20a%20do%20narrador..> Acesso em: 22 mai 2023.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Tradução de Hildegard Feist.

ECO, Umberto. Ironia Intertextual e Níveis de Leitura. In: ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 199-218. Tradução de Eliana Aguiar.

ECO, Umberto. *Travels in hyperreality*. Nova York: Harcourt Brace, 1986. Tradução de William Weaver.

FERNÁNDEZ-FÍGARES, Mar Campos; GARCÍA, Aitana Martos. El ciclo de Penélope y su universo expandido: Aproximación a la recepción del mito y reescrituras textuales en la era digital. *Tonos Digital: Revista de estudios filológicos*, S. L., v. 2, n. 33, p. 1-19, jul-dez. 2017. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6039967>. Acesso em: 24 mai 2023.

FLEGAR, Željka. A Tale within a Tale: Mise en abyme adaptations of the twenty-first century. *Anafora*, Osijek, v. 4, n. 2, p. 361-379, dez. 2017. Disponível em: https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=pfsO41UAAAAJ&citation_for_view=pfsO41UAAAAJ:_kc_bZDykSQC. Acesso em: 13 jan. 2024.

FOWLES, John. *A Mulher do Tenente Francês*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. Tradução de Regina Regis Junqueira.

FRANCISCO, Beatriz Masson. Identificação, reconhecimento e formação: o narrador e os personagens-chave de *Harry Potter*. In: HOSSNE, Andrea Saad; FRANCISCO, Beatriz Masson (org.). *Harry Potter: caminhos interpretativos*. São Paulo: Pontes, 2021. p. 16-39. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/750/667/2483>. Acesso em: 22 mai 2023.

FRANCISCO, Beatriz Masson. *Leitores e leituras de Harry Potter*. 2019. 120 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-19112019-171247/publico/2019_BeatrizMassonFrancisco_VCorr.pdf. Acesso em: 22 mai 2023.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010. Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. Tradução de Álvaro Faleiros.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox*. Nova York e Londres: Methuen, 1989.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2009. Tradução de Susana L. de Alexandria.

MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: O viajante, a torre e a traça*. São Paulo: Edições Sesc, 2017. Tradução de José Geraldo Couto.

MASON, Fran. Chinese-Box Literature. In: MASON, Fran. *Historical Dictionary of Postmodernist Literature and Theater*. Plymouth: Scarecrow Press, 2007. p. 69.

MENEGHETTI, Francis Kanashiro. O que é um ensaio-teórico? *Revista de Administração Contemporânea*, Curitiba, v. 15, n. 2, p. 320-332, mar.-abr. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rac/a/4mNCY5D6rmRDPWXtrQQMyGN/>. Acesso em: 11 jul. 2023.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck: O futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Unesp e Itaú Cultural, 2003. Tradução de Elisa Khoury Daher e Marcelo Fernandez Cuzziol.

NÓBREGA, Caio Antônio. *Sweet Tooth*, de Ian McEwan, no Jogo de Espelhos da Metaficção. In: AZERÊDO, Genilda; CORSEUIL, Anelise Reich (org.). *Cinema e Literatura: Poéticas e políticas da metaficção*. Campinas: Pontes Editores, 2019. p. 193-215.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994. Tradução de Josely Vianna Baptista.

ROWLING, Joanne Kathleen. *Animais fantásticos e onde habitam*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. Tradução de Lia Wyler.

ROWLING, Joanne Kathleen. *Harry Potter e o Cálice de Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. Tradução de Lia Wyler.

ROWLING, Joanne Kathleen. *Harry Potter e a Câmara Secreta*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000c. Tradução de Lia Wyler.

ROWLING, Joanne Kathleen. *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b. Tradução de Lia Wyler.

ROWLING, Joanne Kathleen. *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a. Tradução de Lia Wyler.

ROWLING, Joanne Kathleen. *Harry Potter e as Relíquias da Morte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. Tradução de Lia Wyler.

ROWLING, Joanne Kathleen. *The Tales of Beedle the Bard*. Londres: Bloomsbury, 2008. Tradução das Runas Antigas por Hermione Granger.

SPAKE. In: DICTIONARY by Merriam-Webster. S.L.: Merriam-Webster, Incorporated, 2024. s.p. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/spake>. Acesso em: 13 jan. 2024.

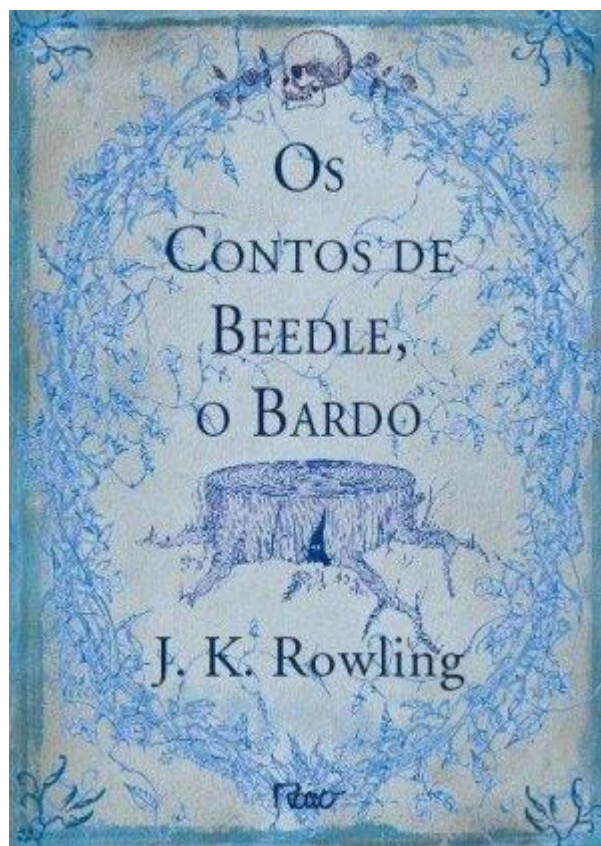
SPIN-OFF. In: DICTIONARY by Merriam-Webster. S.L.: Merriam-Webster, Incorporated, 2023. s.p. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/spin-off>. Acesso em: 22 mai 2023.

SPIN-OFF. In: OXFORD Learner's Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 2023. S.p. Disponível em: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/spin-off_2?q=spin-off. Acesso em: 13 jun. 2023.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Árvore e Folha*. São Paulo: Martins Fontes, 2013. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. E-book.

WAUGH, Patricia. *Metafiction*. Londres e Nova York: Routledge, 1984.

ANEXOS

ANEXO A – CAPA DE OS CONTOS DE BEEDLE, O BARDO (2008)

Fonte: <https://capasdelivrosbrasil.blogspot.com/2013/01/os-contos-de-beedle-o-bardo.html>