

## **SEGUNDA PARTE**

---

«No teatro do mundo, eis, pois, o cenário montado. O espaço abriu-se, o tempo passa, as gerações vão suceder-se. Há o mundo subterrâneo em baixo, há a vasta terra, as ondas, o mar Oceano que tudo rodeia e, por cima, um céu fixo»

(Vernant, 2001).



## **I CAPÍTULO**

### **A Confirmação de um Imaginário Emergente na Construção de uma Leitura Míticocrítica**



## **1. O contributo de uma leitura antropológica do espaço na emergência do mito do Herói e a representação do tema da viagem**

No domínio do imaginário, a literatura, tal como outras formas estéticas, acorda uma importância substancial ao espaço, de onde emergem grandes mitos e arquétipos que participam na narrativa e permitem a compreensão dos domínios da consciência humana. Basta pensarmos nas inúmeras interpretações e actuações realizadas sobre o espaço ao longo da História da Humanidade, lembremos, por exemplo, a célebre *Alegoria da Caverna de Platão* (Platão, 1987: 317-318), sem pretendermos contudo tecer considerações sobre a alegoria em questão, embora reforçando a sua importância enquanto referência mítica na questão do imagético-espacial.

Este mito bem complexo para a teorização filosófica, remete-nos para a teoria do conhecimento e da metafísica e coloca em relevo um espaço sombrio e pouco agradável (diferente do exterior), onde homens privados de liberdade estão presos, podendo apenas olhar para o muro rochoso da caverna, onde são projectadas sombras. Ora, esses prisioneiros, que somos nós todos, contemplam o «teatro das sombras» (Platão, 1987: 317-318), projectadas pela iluminação de uma grande fogueira, onde desfilam as aparências das coisas tal como nós as apreendemos. Estas sombras são os reflexos das «Ideias» (1987: 317-318), edificadas como realidades absolutas e soberanas que passam por detrás de um muro e que apenas pertencem àquele que escapou da caverna graças ao seu poder de reflexão: a sua imaginação.

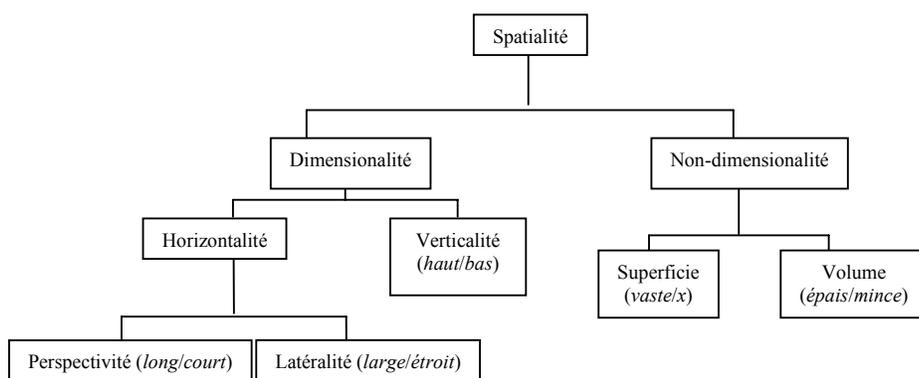
Fácil é, assim, compreender o significado de uma verdadeira imaginação. Tentar empreender momentos enriquecedores em aprendizagens, acedendo a esse estado de majestade suprema é o que nos propomos realizar ao longo de toda esta segunda parte do nosso trabalho.

### ***1.1. O espaço dimensional***

Se o espaço se compõe por vários programas operatórios para que o resultado final possa confinar numa surpresa e não num *déjà-vu*, é-nos necessário afirmar que em toda a série *Harry Potter*, bem como na obra *A Ilha do Chifre de Ouro*, o conflito reina na precisão de um mecanismo onde os mais diversos momentos da inscrição do espaço conduzem às múltiplas possibilidades de relações coexistentes entre ambos.

Tendo como suporte de análise a perspectiva de horizontalidade/verticalidade (Greimas:1995) bem como a noção do espaço sagrado (Eliade, 1999a: 34-72), enquanto que espaço obrigatório para a real noção de uma visualização espacio-imagética, tentaremos encontrar o ponto de convergência para a compreensão do espaço enquanto referência simultaneamente objectiva e subjectiva. Assim, num primeiro momento, apoiar-nos-emos sobre a perspectiva de A. J. Greimas, que apresentou a teoria de um espaço lógico e compreendido, de certa forma, sob a percepção de uma realidade espacial. A espacialidade de Greimas divide-se em duas articulações: a

«dimensionalité» e a «non-dimensionalité». A dimensionalidade apresenta uma dupla dicotomia, que se encontra inscrita sob a forma do organigrama abaixo apresentado (Greimas, 1995: 33).



A noção do visual refere-se essencialmente a um carácter de dimensionalidade submetida a uma perspectiva de coordenadas espaciais que deve, de certa forma, conduzir ao efeito imediato de uma articulação da oposição lógica. Por exemplo, o sema «haut», ao qual Greimas faz apelo, conduz, de imediato, ao sema «bas», pois este último é o que se opõe directamente à significação da verticalidade.

Todavia, para a compreensão, quer de *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, quer de *A Ilha do Chifre de Ouro*, devemos dedicar-nos de forma mais insistente e completa sobre a noção de «non-dimensionalité», desenvolvida por Greimas. Iremos desenvolver este trabalho tendo por base a análise de diferentes esquemas que permitirão uma melhor compreensão dos espaços que surgem nas narrativas e da configuração simbólica à qual fazem apelo.

Assim, para uma visão generalizada relativa ao efeito do espaço, ilustraremos o nosso trabalho com seis esquemas que nos parecem importantes para a verificação da dualidade dialéctico-espacial inscrita nas obras e a consequente progressão psicossociológica das personagens em iniciação.

### 1.1.1. O dinamismo do centro para a compreensão da horizontalidade e da verticalidade: o percurso iniciático dos heróis em aprendizagem

Nas obras que nos propomos estudar, o espaço surge como a principal entidade veiculadora das diferentes manifestações mítico-simbólicas. *Harry Potter e a Pedra Filosofal* e *A Ilha do Chifre de Ouro* são narrativas que se equilibram entre dois eixos principais: o da horizontalidade e o da verticalidade espacial, o que permite a fixação de uma sequência permeável a uma outra realidade espacial: a do centro, como lugar efectivo e sagrado enquanto que espaço obrigatório para a real noção de uma visualização espácio-imagética na afirmação psicossociológica das personagens.

Compreender a consubstancialidade dos espaços paralelos num espaço bidimensional tem, em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* e em *A Ilha do Chifre de Ouro*, uma acção antinómica do visível e do invisível, do real e do irreal, o que obriga à compreensão das imagens inscritas para o verdadeiro efeito do mítico e do simbólico que emana das obras e que se equaciona a partir do dinamismo das personagens. O espaço vê-se, desta forma, embrenhado no movimento narrativo que contribui para as conexões entre a ficção, o real e o imaginário. Esta ligação incorporada no discurso é, então, o resultado final de um desafio de onde surge o texto como um todo para a efectividade do rigor das estruturas retórico-discursivas na receptividade dos enunciados espaciais.

Validar a imagem do sujeito em iniciação e a sua demanda, na literatura infanto-juvenil actual, irá remeter-nos, neste capítulo, para a herança de determinados relatos míticos, onde a imagem arquetipal do herói é a figura central. Falamos, assim, do mito do herói ou do monomito<sup>1</sup> (Campbell, 2004: 223-229). O mito do herói é perpetuado na literatura através da dinâmica da mitocrítica sempre que a personagem principal (individual ou colectiva) é afastada do seu ambiente habitual e empreende uma viagem no sentido de uma aventura de carácter físico, psicológico ou ambos, no cumprimento da sua missão (Campbell, 2004: 223-229).

O herói, no decorrer do seu processo iniciático, ao longo dessa viagem de crescimento psicossociológico, deverá entrar num ambiente hostil, onde enfrentará diversos perigos, sendo confrontado com a morte para uma posterior ressurreição psicológica (mística). Morrendo para ressuscitar, a personagem principal gera toda uma dinâmica própria à noção do novo, da vida e do restabelecimento da ordem. Logo, o mito do herói prende-se à imagem cosmogónica do próprio mito arcaico enquanto estrutura identitária e colectiva.

#### *1.1.1.1. A representação de uma outra dimensão*

##### *a) A percepção de uma estranheza qualquer.*

Em ambas as narrativas, a partir deste primeiro plano, verifica-se um alargamento do espaço para um outro plano espacial: em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, em direcção ao domínio de «Hogwarts»; em *A Ilha do Chifre de Ouro*, em direcção à «Ilha do Chifre de Ouro». À medida que a história acontece nas narrativas, Londres e a cidade do Porto vão perdendo cada vez mais importância, dado que se apresentam como espaços disfóricos para a iniciação das personagens.

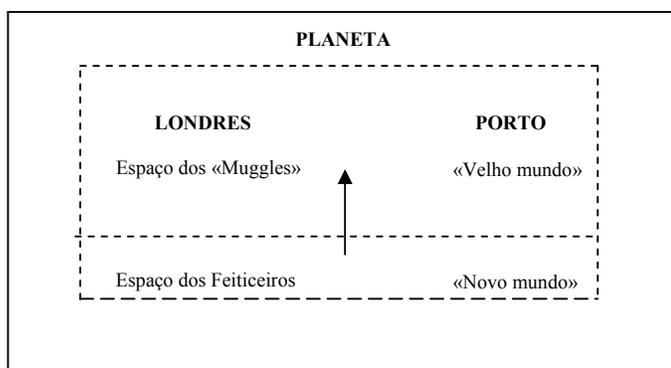
Em *A Ilha do Chifre de Ouro* isso intensifica-se, sobretudo a partir da segunda parte. Em toda a primeira parte, a história oscila entre duas realidades permanentes: o lado de cá («O Velho Mundo») e o lado de lá («O Novo Mundo»). No entanto em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, a permanência dessa outra realidade espacial é permanente já a partir do sexto capítulo.

---

1 A definição atribuída por Campbell permite-nos verificar que embora se trate do mito do herói, cujas semelhanças são evidentes, encontram-se algumas marcas distintivas entre o monomito e o mito do herói. Para o nosso trabalho esta distinção não se apresenta, neste momento, significativa.

O primeiro esquema apresentado deve ser analisado como o *pivot* principal do raciocínio que permitirá a fusão de duas realidades espaciais: uma relativa ao mundo real, outra ao mundo do contrafactual, onde vivem outros seres, num mesmo universo. Tal facto parece, *à priori* incompreensível (se nos negarmos a compreender a natureza estética do texto), mas admissível e compreensível (numa segunda aproximação, se o entendermos como uma entidade geradora de efeitos perlocutivos). Assim, a cidade de Londres e a cidade do Porto vão ser espaços de investimento para a compreensão de um adequado desenvolvimento do efeito do «Centre» (Eliade, 1999a) a partir de uma dialéctica espacial entre o lado de cá (o espaço dos «Muggles» ou «O Velho Mundo») e o lado de lá (espaço dos feiticeiros ou «O Novo Mundo»).

Esquema 1 – A intercepção de uma outra realidade possível



Considerando a teoria de Greimas no respeitante ao sistema de coordenadas espaciais do domínio da dimensionalidade para as obras em estudo, parece-nos que a representação da noção de horizontalidade, tendo como lexemas: «perspectivité» e «lateralité», coincide exactamente com a percepção visual que o leitor deve adoptar na leitura de *Harry Potter e a Pedra Filosofal* e de *Ilha do Chifre de Ouro*.

O leitor deve submeter-se ao valor eufórico dos textos e permitir o corte propositado com o estereotipado e aceitar, em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* que personagens vestidas «de uma forma muito pouco usual (...) cobertas com longas capas» (Rowling, 1999: 10) deambulem pela cidade e que corujas voem «em todas as direcções desde o nascer do sol» (1999: 13), levando os peritos a considerarem «uma súbita alteração do seu padrão de sono» (1999: 13). Compreendemos que a intenção do autor não é gratuita neste momento da narrativa. Em Londres seria pouco provável que pessoas estranhas circulassem vestidas com longas capas de cores garridas e que corujas sobrevoassem a cidade em plena luz do dia. Aliás esse fenómeno não se reporta apenas a Inglaterra, pois em todo o planeta ocorrem coisas perfeitamente estranhas:

- Muito misterioso. E agora passemos a Jim McGuffin e às previsões do tempo. Continuará a chuva de corujas durante a noite, Jim?
- Bem, Ted – disse o meteorologista, – quanto a isso não posso responder mas as corujas não foram o único fenómeno do dia de hoje. Observadores de Kent, Yorkshire e Dundee têm telefonado

insistentemente a informar-nos que, em vez da chuva que eu previra ontem, têm tido tempestade de estrelas cadentes! (Rowling, 1999: 13).

Em a *Ilha do Chifre de Ouro*, a existência de uma borboleta branca que passeia na cidade do Porto de forma inusitada promove, de igual modo, esse mesmo desafio interpretativo:

(...) mas o elevador lá acabou por chegar. O Rui entrou, pousou as caixas no chão e reparou na borboleta branca que entrou logo a seguir. (...) Ela [Ana] avançou cautelosamente, seguida pela borboleta que tinha viajado com eles no elevador (...) Passaram para as escadas de incêndio, através da zona de serviço, e daí chegaram à cave, sempre seguidos pela borboleta branca. (...) E o que estava a fazer uma borboleta branca num parque subterrâneo onde não chegava a luz do Sol e o ar era pesado e cheirava a gásóleo? (Magalhães, 2004: 11-12).

Ora, esta situação motriz para o desenvolvimento dos diversos espaços topológicos conduz a uma outra situação bem evidente de topografia, pois as personagens estranhas e os animais, como a borboleta branca ou as corujas, que se movimentam na narrativa, ocupam um espaço que não é o delas. Estes espaços, realizados na diegese, que em primeiro lugar são Londres e o Porto para, em segundo lugar, se alargarem a uma escala universal, querem conduzir à proporção da lateralidade no que concerne a ideia de oposição estabelecida entre as noções de «large» e «étroit», à qual Greimas se reporta no seu esquema sobre a espacialidade.

Contudo, tudo é feito na mais aparente normalidade e a noção do «vaste» – circunscrito apenas ao vocábulo «superfície» – parece-nos insuficiente para a compreensão da aparição espontânea das personagens. Londres e o Porto, enquanto que espaços medíveis, portanto geometrizáveis, transformam-se num universo plural sem dimensões fixas que ultrapassa o domínio do toponímico e tudo, a partir do momento da intromissão de elementos estranhos ao contexto, se mistura.

Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, há feiticeiros de todo o lado e fenómenos estranhos a acontecer por toda a cidade e no mundo inteiro; em *A Ilha do Chifre de Ouro*, o surgimento da insólita borboleta branca revela acontecimentos ímpares. Em ambas as obras, a espacialidade foi tomada numa globalidade necessária que permite o adequado desenvolvimento da história.

Em todo o caso, é necessário constatar que as noções da «horizontalité» e da «verticalité», defendidas por Greimas, estão inscritas nestas duas narrativa, pois em ambas são seres estranhos que invadem o espaço de Londres e da cidade do Porto. Isto indica que a perspectiva ditada é a de uma verticalidade ascendente: o espaço dos feiticeiros ou da «gente boa» e das «criaturas»<sup>2</sup> não é entendido nem percebido pelos seres humanos “normais”, reforçando-se a ideia de que o espaço desses “outros” deverá ultrapassar, pela lógica da «dimensionalité» de Greimas, o espaço do histórico e empírico-factual reduzido aos conteúdos e às formas dos «Muggles» e dos habitantes do Porto.

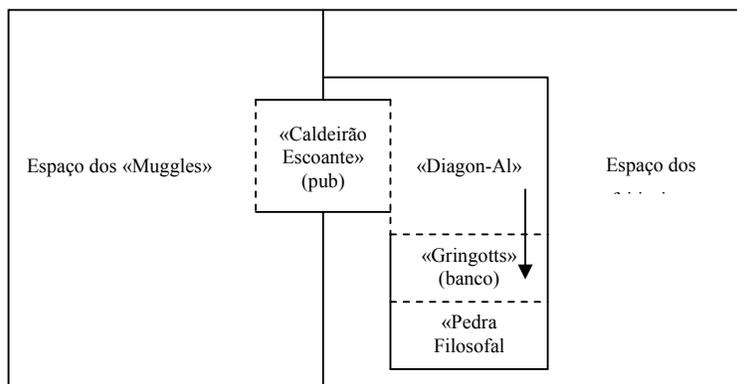
---

2 A «gente boa» são anões, gnomos, elfos e duendes e as «criaturas» são seres fantásticos que tanto podem ter uma «aparência humana» (Magalhães, 2004: 25) como serem seres absolutamente irreais.

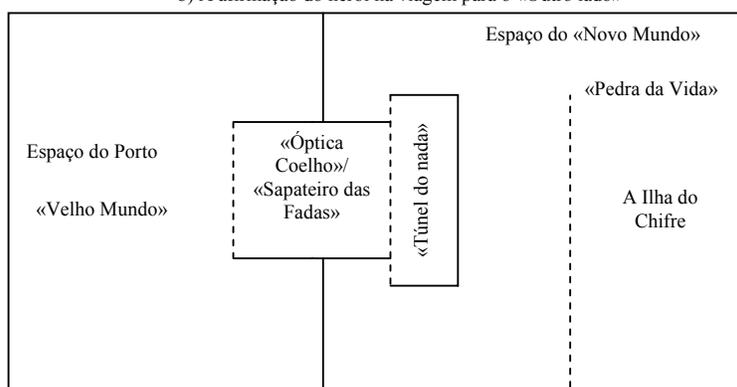
1.1.1.2. Do estado “normal” ao estado “elevado”: as primeiras etapas iniciáticas dos heróis

Esquema 2

a) A afirmação do herói na viagem para o mundo dos feiticeiros



b) A afirmação do herói na viagem para o «Outro lado»



Se a hipótese apontada no primeiro esquema é admissível, neste segundo a intercepção dos espaços deve ser perceptível numa dinâmica de lateralidade e de desdobramento que tende a expandir-se para a eficácia de uma projecção ulterior para o alto. A solidez esférica é assim assegurada pela existência dos diferentes espaços que deverão conceber as competências que postulam a autonomia do desenvolvimento da espacialidade no interior do texto. A proliferação de novos espaços instala-se de forma bem sugestiva a partir do momento em que os espaços cohabitacionais dos «Muggles» e dos cidadãos do Porto fazem intervir uma estrutura intermediária que se intercala e adquire força no jogo dialéctico presente entre os dois espaços paralelos que organizam a própria narrativa.

Na linha divisória destes dois mundos aparentemente distintos – porque ainda organizados neste momento das narrativas, numa mesma horizontalidade espacial – a noção da diferenciação torna-se evidente pela imposição de um espaço centralizador, cuja aparência é praticamente aniquilada e mesmo neutralizada por outros espaços mais visíveis. Em ambas as obras esse espaço centralizador é a abertura que torna possível a aventura do mágico e do imaginário e que será o *leitmotiv* principal das narrativas.

Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, trata-se do «Caldeirão Escoante» que se apresenta como lugar responsável pelo correcto desenvolvimento da história e que surge, aos olhos menos atentos do leitor, como um espaço totalmente ordinário e comum, quase imperceptível:

Era um barzinho pequenino com um aspecto sujo. Se Hagrid não lhe tivesse chamado a atenção, Harry nem teria dado pela sua existência. As pessoas que passavam apressadas não se dignavam olhar para ele. (...) Na verdade, Harry tinha a sensação peculiar de que só ele e Hagrid podiam vê-lo (Rowling, 1999: 62).

Em *A Ilha do Chifre de Ouro*, o espaço centralizador/catalizador é a «Óptica Coelho» situada na «Rua do Loureiro» e que, *à priori*, nada tem de estranho, pois a sua função é vender óculos, mas que, aqui, funciona como um espaço múltiplo onde também há sapatos: «Estavam em frente à «Óptica Coelho» e não havia mais nenhuma loja ali perto. – Vais comprar sapatos num oculista?» (Magalhães, 2004: 15).

É bem evidente que a caracterização desses dois espaços: o «Caldeirão Escoante», tão minúsculo face à dimensão facilmente medível da «grande livraria» e da loja de discos; e a «Óptica coelho», isolada de qualquer outra loja, não é gratuita. O que é, de facto, crucial é a absorção do espaço da normalidade pelo efeito de abertura desses espaços aparentemente insignificantes mas, por isso mesmo, tão significativos. As noções de «superfície» e de «volume» da «non-dimensionalité» começam a dirigir a leitura dos diferentes espaços que surgirão com uma segurança cada vez mais significativa impedindo, a cada evolução da diegese, a concepção de um espaço do mundo real como única evidência possível.

Compreende-se que, a partir de agora, «l'immensité intime» referida por Gaston Bachelard (1998: 168-190) começa a despontar em todos os sentidos do texto pela sua identificação a uma «catégorie philosophique de la rêverie» (1998: 168):

Sans doute la rêverie se nourrit de spectacles variés, mais par une sorte d'inclination native, elle contemple la grandeur. Et la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe d'un infini.

E o leitor, enquanto que potencial «rêveur», sem o saber, socorre-se dela para se deixar levar e entrar no domínio espacial do «ailleurs» (Bachelard, 1998: 168) penetrando nas diferentes realidades subjectivas ao texto. Pois, «[q]uand cet espace est naturel, quand il ne se loge pas dans les maisons du passé, il est immense: Et la rêverie est, pourrait-on dire, contemplation première» (1998: 168).

A partir deste momento das narrativas, em *Harry Potter e a Pedra filosofal*, no capítulo V: «Diagon-Al», e em *A Ilha do Chifre de Ouro*, no capítulo: «O oculista misterioso», devemos verificar de onde surge a importância do cruzamento dos espaços inscritos, bem como na sua representação na perspectiva do imaginário. Dado que, quer «O Caldeirão Escoante», quer a «Óptica Coelho» representam claramente uma abertura para outras perspectivas espaciais, a noção

da conceptualização do espaço desaparece sob a disposição de um paradoxo entre o real e o irreal que conduz ao espanto, pois estes primeiros espaços abrem-se de improviso sobre outros espaços bem mais complexo que são a «Diagon-Al»<sup>3</sup> e «o outro lado da cidade»:

(...) Hagrid contava os tijolos da parede, acima do balde do lixo.  
– Três p’ra cima... dois pró lado –, murmurava. – Certo. Chega-te p’ra trás, Harry.  
Bateu três vezes na parede com a ponta do guarda-chuva. O tijolo onde tinha tocado estremeceu – moveu-se sinuosamente. No meio surgiu um pequenino buraco que foi aumentando, aumentando. Um segundo mais tarde estavam perante uma passagem suficientemente grande até para Hagrid, uma arcada que dava para uma rua pavimentada que, a seguir a uma esquina, virava até perder de vista.  
– Bem-vindo –, disse Hagrid – à Diagon-Al.  
Riu-se do espanto de Harry. Passaram pelo arco. Harry olhou rapidamente por cima do ombro e viu o arco a encolher instantaneamente, voltando a ficar uma parede fechada (Rowling, 1999: 64-65).  
– Se não tivesse ficado com o sapato na mão, diria que foi tudo um sonho, uma ilusão... (...).  
– É destes óculos que tu precisas... (...).  
O Rui segurou os óculos, desconfiado. (...) Saiu em silêncio, atravessou a rua até ao passeio do outro lado e pôs os óculos. Estava convencido de que o velho oculista tinha um parafuso a menos (...).  
Viui então uma espécie de nevoeiro com pontinhos brilhantes, (...). Depois a névoa foi-se dissipando e, atrás dela, surgiu um mundo novo. A rua era a mesma rua, só que agora estava deserta. Uma vaca branca com um gorro vermelho e um cachecol da mesma cor à volta do pescoço bebia água num fontanário, muito calmamente. (...).  
O que era aquilo? Onde estava ele?  
Não se via ninguém, não passava ninguém. O ruído das pessoas e dos carros também tinha desaparecido, (...) (Magalhães, 2004: 22-23).

Como vimos, a «Diagon-Al» e a «Óptica Coelho», enquanto “espaços de abertura” permitem a aparição de outros espaços ainda menos vulgares. Ser-nos-á necessário, neste momento do trabalho, fazer uma breve pausa para uma melhor explicação daquilo que denominamos por “espaços de abertura”.

Este início ainda um pouco hesitante relativo à apresentação dos espaços da narrativa compromete-se, desde o segundo esquema, numa atitude oscilatória entre os níveis de objectividade e de subjectividade da «non-dimensionalité» de Greimas, pois o espaço é agora interrogado a cada dimensão apresentada. Por tal facto, parece-nos que esta noção não é de todo suficiente para a percepção que devemos ter do espaço enquanto que instância não-medível, pois a perspectivas de «superfície» e de «volume» não podem assumir uma globalidade espacial tão complexa como as que surgem em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* e em *A Ilha do Chifre de Ouro*.

A reflexão sobre a aparição dos “espaços de abertura” aos quais fazemos referência: («O Caldeirão Escoante» e a «Óptica Coelho») devem interrogar o desenvolvimento destes dois níveis da espacialidade na construção das narrativas. A resposta poder-se-á definir pela suposição de um salto brusco, mas obrigatório para a evolução simbólica das imagens entre o mundo intermediário do sensível e do inteligível. O lugar de acesso e mesmo de correspondência que conduzirá a uma estrutura dinâmica direccionada, simultaneamente para o alto e para o baixo como destabilização

---

3 Rua do mundo dos feiticeiros onde se encontra todo o tipo de lojas e produtos necessários aos feiticeiros, bem como o banco «Gringotts», onde se encontra guardada, para além de outros tesouros, a fortuna de Harry Potter.

da normalidade determinada, é a interiorização de uma interação polémica da espacialidade. Aí, a formação do intercâmbio das posturas humanas no espaço fazem surgir os lugares intermédios de correspondências simbólicas que devemos considerar de suma importância.

A partir desta perspectiva espacial é possível ver como os heróis Harry Potter, Rui e Ana<sup>4</sup> vão passar de um estado “normal” da sua adolescência, num espaço também ele “normal” para um estado “elevado”, num espaço também ele “elevado”, que é o outro lado – o mundo das possíveis realizações do Eu iniciático na demanda do bem.

Ao longo das duas narrativas, a noção do dever colectivo e da amizade são bem visíveis na acção das personagens, o que faz também pensar no mito colectivo dos Argonautas (Grimal, 2004: 45-47), cuja aventura individual tem uma menor importância do que a exploração do trabalho de equipa. Logo é inegável que Ron, Harry e Hermione e, por sua vez, Rui, Ana e Tim formam uma equipa que faz também pensar na célebre divisa dos Três Mosqueteiros: «Um por todos e todos por um». Harry Potter/Rui e Ana atingem os seus objectivos porque foram ajudados pelo anão Tim, e, de certa forma, o seu investimento individual, ao longo de toda a narrativa, é o prolongamento da força colectiva conservada entre eles.

A simbólica do centro de Mircea Eliade, bem como a percepção de Gilbert Durand, torna-se, assim, evidente. Este último considera os gestos primordiais do homem – erguer-se, alimentar-se, reproduzir-se em continuidade, como as matrizes que conduzem à formação da imaginação humana, definida como o «trajet anthropologique, c'est à dire l'incessante échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations émanantes du milieu cosmique et social» (Durand, 1992: 38). Quais são, então, os gestos humanos que estão em intercâmbio com a manifestação do espaço enquanto que ambiente natural, e que conduzem à satisfação da ascensão através do espaço da abertura?

Para responder a esta questão, optaremos por dividir o nosso raciocínio em duas partes: por um lado, a verificação da importância da noção de centro; por outro lado as estruturas antropológicas durandianas que se manifestam nos regimes diurno e nocturno de Gilbert Durand.

Dado que a imagem arquetípica do centro se estabelece pela rejeição do inimigo, da desordem ameaçadora e caótica existentes no interior do centro, este transforma-se num «microcosme organisé» (Eliade, 1999a: 47-52), pois «Tout microcosme, toute région habitée, a ce qu'on pourrait appeler un «Centre», c'est-à-dire un lieu sacré par excellence» (1999a: 49). Logo, o «Caldeirão Escoante» e a «Diagon-Al» identificam-se num mesmo singular espaço «sacré» e «réel» que pertence ao que Mircea Eliade denomina de «géographie mythique» (1999a: 50):

Dans la géographie mythique, l'espace sacré est l'espace réel par excellence, car, ainsi qu'on l'a montré récemment, pour le monde archaïque le mythe est réel parce qu'il raconte les manifestations de la véritable réalité : le sacré – qu'il soit matérialisé dans certains objets (tchuringas, représentations

---

4 Ana é a personagem feminina que, juntamente com Rui, vai formar a noção do herói colectivo em *A Ilha do Chifre de Ouro*.

de la divinité, etc.) ou manifesté dans les symboles hiéro-cosmiques (Pilier du Monde, Arbre Cosmique, etc.).

A protecção já assegurada a Harry Potter, aquando da presença de Hagrid na cabana onde os seus temíveis tios o esconderam, a fim de impedir a chegada de mais cartas para a sua inscrição na «ESCOLA HOGWARTS DE MAGIA E FEITIÇARIA» (Rowling, 1999: 49) é, agora, o objecto de excelência e é expandida a esses dois novos espaços de centro. Mais nada de maléfico poderá acontecer-lhe, pois «(...) o casacão preto e grosso» (1999: 56) de Hagrid, colocado por cima dele num abraço protector, faz pensar na imagem do ninho de Bachelard, como uma «chaude et douce demeure» (Bachelard, 1998: 94) que se ampliou e transformou num segundo micro-espaço de protecção absoluta que, por sua vez, deixa adivinhar outros espaços de prolongamento do sentido do centro, como por exemplo, o do amor e do parentesco.

O reconhecimento das fronteiras que separam esse microcosmo do exterior, onde existem «des démons et des étrangers» (Bachelard, 1998: 94) ainda não é inteiramente do domínio voluntário das deambulações de Harry. Não esqueçamos que ele terá de voltar ao elemento caótico do seu espaço no mundo dos «Muggles»: a casa dos «Dursley». Contudo, aí ele encontrará alguma segurança na geografia mítica do centro da sua «despensa debaixo das escadas» (Rowling, 1999: 35), pois este espaço é seu e protege-o contra a constante agressão vinda do exterior.

Curiosamente, com Rui, em *A Ilha do Chifre de Ouro*, os espaços de centro, que são, numa primeira fase, a sua casa e o seu quarto, onde a protecção está assegurada, parecem ser rejeitados por ele, pois estes funcionam como espaços de obstáculo à consecução da sua missão e à identificação/admissão de uma outra realidade paralela:

- Acreditas em fadas? – perguntou ele à mãe. – Em gnomos, duendes, anões e tudo isso?
- Só em gigantes com dentes amarelos e cifrões nos olhos ...
- O teu patrão! (...)
- Conta-me uma história de fadas, como quando eu era pequeno. Adormecia sempre a meio, lembraste?
- Não me lembro, não me lembro. (...) – Fadas? Tu já és tão grande... (Magalhães, 2004: 45).

Compreende-se, pois, que no «velho mundo», tal como no mundo dos «Muggles» em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, não existe *espaço* para o que se opõe ao empírico-factual: as fadas e os feiticeiros não existem. No entanto, Rui, por sua iniciativa, vai negar-se ao conforto e à segurança do seu espaço de centro, preferindo o espaço do «caos» (Eliade, 2001b: 32-35), para ir à procura daquilo que o vai realizar enquanto sujeito da demanda do Bem, integrado num espaço de «Centre» (1999a: 49-52): «Arranjou o cabelo e saiu para a rua (...)» (Magalhães, 2004: 47).

É verdade que a posição de um centro protector, para a personagem principal, opera um movimento variável e perpétuo que surge na reformulação oscilatória entre a ideia de centro, como espaço reconfortante, e da exterioridade como espaço de «caos». Esta noção fixada por Mircea Eliade, na diferenciação da interioridade e da exterioridade, mostra que esta exterioridade se constitui como o espaço ameaçador apenas pela posição protectora do centro. Ora, este centro, em

*Harry Potter e a Pedra Filosofal*, é a manifestação evidente de um movimento de selecção e de controlo que tem como consequência a privação e até a eliminação da exterioridade.

Contudo, em *A Ilha do Chifre de Ouro*, o movimento de selecção origina-se de forma inversa, obrigando à escolha da *exterioridade* para a projecção de uma interioridade por si só responsável pela dinâmica ascensional do herói, que permitirá o restabelecimento da ordem, pois «l'accès au «centre» équivaut à une consécration, à une initiation, à une existence, hier profane et illusoire [à laquelle] succède maintenant une nouvelle existence, réelle, durable et efficace» (Bachelard, 1998: 94). E, deste modo, a progressão para a centralização do espaço «sacré» (Eliade, 1999a: 49-52) hierarquiza-se, agora, para o alto a partir do baixo.

Já na «Diagon-Al», cujo acesso foi feito pelo «Caldeirão Escoante» (em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*), mas ainda na «Rua do Loureiro» (em *A Ilha do Chifre de Ouro*), excluindo os diferentes locais por onde Harry e Rui deambulam, há dois espaços fora do vulgar, onde o carácter psicossociológico das personagens será realçado na demanda de uma *nova* identidade e que, por isso, obrigam a uma reflexão: «Gringotts» (Rowling, 1999: 65) e a «Óptica Coelho» (Magalhães, 2004: 19-20).

«Gringotts» é o banco dos feiticeiros, um grande «edifício branco como a neve que se erguia acima das pequenas lojas» (Rowling, 1999: 65) e que se caracteriza, desde a entrada, como um lugar de uma segurança absoluta, que guarda tesouros impossíveis de serem furtados. As palavras gravadas nas «duas portas (...) de prata» são significativas:

Entra estranho, mas tem cuidado  
A avidez é um pecado  
E os que levam sem querer merecê-lo  
Um dia terão de perdê-lo.  
Se buscas, pois, no nosso chão  
O tesouro que pertence aos que dão,  
Podes achar, ladrão, cuidado  
Mais que o tesouro, estás avisado (1999: 66).

A «Óptica Coelho», que já referenciamos anteriormente, realiza, numa segunda instância, a sua importância pelas características do seu interior, surgindo como um lugar abandonado e desértico, há muito tempo esquecido que em nada poderia, *à priori*, contribuir para a progressão do herói:

(...) empurrou a pesada porta de madeira, que rangeu aflitivamente, como se ninguém lhe tocasse há já muito, muito tempo. (...) Os velhos expositores de madeira mostravam algumas armações de óculos bastante antiquadas. Havia poeira acumulada por todo o lado e o soalho rangia a cada passo dele (Magalhães, 2004: 19-20).

Contudo, no interior deste espaço, a realidade do domínio comum toma proporções diferentes, ajustadas a uma outra realidade espacio-temporal desconhecida àqueles que descuram a importância de «[o]lhar sem olhar» (Magalhães, 2004: 16), ou seja, a de «fixar as coisas e depois deixar de as ver e esperar que elas nos entrem pelos olhos dentro» (2004: 16). A experiência deste

espaço, configurada numa dinâmica geradora da excepcionalidade entre o natural real e o ilusório artificial, permite a Rui constatar na bifurcação destas duas realidades opostas, mas perfeitamente ajustáveis ao “seu” espaço de progressão, a “sua” realidade, mesmo sem compreender porquê. A notar que a missão a cumprir encontra-se retratada «na estranha gravura que estava na parede que ficava atrás do balcão» (2004: 21) da «Óptica Coelho», pela repetição da história biográfica das personagens Iur e Réa<sup>5</sup>, que não é mais do que missão levada a cabo pelo seu antecessor Iur.

Então sempre era verdade o que Ana lhe tinha dito. Aquela loja não era a «Óptica Coelho», a loja moderna com uma fachada de mármore e vidro que se via por fora. Aliás, a prova estava ali mesmo, na parede atrás do balcão, onde estava escrito com letras floreadas: «Oculista Coelho» (Magalhães, 2004: 20).

A verificação de um sossego e de uma ordem imperturbável prende-se com estes dois espaços. Em «Gringotts», esta noção está perfeitamente associada, num primeiro momento, à brancura das pedras do edifício «branco como a neve» (Rowling, 1999: 65) que foram talhadas e trabalhadas para a construção deste espaço, o que simboliza «le progrès de l’esprit et de l’âme, la transformation divine de la matière informelle en symbole de connaissance et d’illumination» (Cazenave, 1996: 526-530). A brancura do edifício remete ainda para o simbolismo da «innocence du paradis originel qu’aucune influence contraire n’est encore venue troubler» (1996: 526-530). Num segundo momento, a noção do sossego concatena-se com a imagem da profundidade da terra, espaço subterrâneo que conduz à noção da tranquilidade e da protecção, que reenvia igualmente para a ideia da proibição do reverso da ordem cósmica e simultaneamente ao mito da utopia e da perfeição, pois o castigo será severo e inesquecível. A afirmação do duende Griphook é extremamente clara:

- Afastem-se –, disse Griphook, com ar importante. Acariciou muito suavemente a porta com um dos seus longos dedos e ela pura e simplesmente desapareceu.
- Se alguém, a não ser um duende de Gringotts tentasse fazer o que eu fiz, seria sugado pela porta e ficaria trancado lá dentro –, disse Griphook.
- Quantas vezes é que vocês verificam se há alguém lá preso? – perguntou Harry.
- Uma vez de dez em dez anos – respondeu Griphook com um sorriso bastante maldoso (Rowling, 1999: 68).

A complexa dimensão deste espaço comunica assim com toda a temática da obra e da série completa, pela imagem arquetipal do bem e do mal. A noção da ordem permanente de «Gringotts» prende-se com a progressão sociopsicológica da personagem principal. Pela permanência e simultânea participação neste espaço, ela percebe claramente a diferenciação entre o que a poderá levar a uma ascensão em dignidade e atitudes, na prática do bem, e o que a poderá obrigar a uma postura de prostração e de queda, pela escolha do mal.

Em *A Ilha do Chifre de Ouro*, essa mesma noção de sossego é verificável aquando da entrada de Rui na «Óptica Coelho» pois, ali, o tempo parou e a desordem da exterioridade da «Rua

---

5 Iur e Réa são as personagens que antecederam a Rui e Ana e a quem foi confiada a mesma missão, sem que a tenham conseguido desempenhar pela fraqueza de Iur e a sua consequente ganância.

do Loureiro» e do «outro lado» não entra naquele lugar de quietude e reflexão. Na «Óptica Coelho», tudo acontece como se já estivesse prescrito, tal como afirma o Sr. Coelho: «Tudo se repete, tudo se repete...» (Magalhães, 2004: 22). Agitado pela incerteza e a preocupação típicas de quem não entende o que está acontecer, Rui entra pela primeira vez nesse espaço na ânsia de encontrar as respostas que lhe parecem evidentes. Contudo, a interioridade pacífica e apaziguadora da loja em questão revela-se numa outra certeza que o obrigará à progressão pela reflexão. Rui compreende, agora, uma outra espacialidade que não é do domínio dos outros, mas do dele.

Participante activo dessa outra realidade, onde por detrás de «uma espécie de nevoeiro» (Magalhães, 2004: 23), se edifica «um mundo novo [naquela] mesma rua, só que agora (...) deserta» (2004: 23), e após ter despertado a curiosidade «das criaturas», Rui tem de procurar abrigo na «Óptica Coelho», que nesse «outro lado» é «o sapateiro das fadas»:

Mudou para a do lado, uma bela pedra redonda, mais confortável. E, nesse momento ouviu-se claramente um grito agudo e prolongado, como uma sirene. (...) O rapaz estremeceu porque o grito parecia ter saído da pedra. (...)

Seguiu-se um silêncio grave, esmagador.

O Rui reparou que as criaturas pararam todas de repente.

Olhavam umas para as outras e algumas apontavam para a zona onde ele estava.

– Foge! – disse o pescador de livros a olhar para ele. – Foge! (...)

– O sapateiro das fadas! – acrescentou o pescador. Vai para o sapateiro!

O rapaz entrou na Rua do Loureiro a correr desvairadamente. (...) Ia para o sítio onde tinha entrado naquele mundo e aí tirava os óculos para se livrar daquele pesadelo (Magalhães, 1994: 27-29)

A imediata reacção da personagem face ao conselho «do pescador de livros» revela-nos já a sua notória ascensão na identificação do espaço de centro: para além de reconhecer no espaço indicado a protecção de que necessita, Rui manifesta-se como «l'être spiralisé [qui est] l'être d'une autre expression [qui est] car dans l'être, tout est circuit, tout est détour, retour, discours (...)» (Bachelard, 1998: 193). Este espaço surge, assim, como um espaço absolutamente circunscrito e englobante que protege e acolhe aquele que procura a intimidade e a unidade do eu, ele poderia corresponder perfeitamente à imagem da «hutte» de Bachelard (1998 : 44-50).

A noção do «symbolisme du «Centre»» de Eliade (1999a: 47-59) encontra-se, igualmente, retratada no simbolismo da horizontalidade e da verticalidade espacial das duas obras em análise. Todos os símbolos de unidade cósmica do «Centre du monde» (Eliade, 1999a: 51), que liga a terra e o céu surgem em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, neste momento da narrativa, na imagem do fabuloso labirinto de «Gringotts» (Rowling, 1999: 67), que conduz numa velocidade vertiginosa as personagens Hagrid e Harry Potter para as profundezas desse espaço:

Encontravam-se numa estreita passagem de pedra, iluminada por tochas que dava para uma rampa inclinada a pique para baixo. (...)

A princípio limitaram-se a entrar por um labirinto de passagens curvas. Harry tentou fixá-las esquerda, direita, esquerda, bifurcação a meio, direita, esquerda, mas era impossível. (...) – desceram ainda mais, passando por um lago e uma gruta subterrânea (...).

Estavam agora a deslocar-se ainda mais depressa e ganhando sempre velocidade (...). Desceram uma ravina subterrânea e Harry encostou-se a um dos lados para tentar ver o que havia lá em baixo na escuridão do fundo, (...) (1999: 67-68).

Aqui, a dimensão espacial, em estado de pura verticalidade – descida vertiginosa para o interior da terra, em direcção aos cofres – complica a noção de tranquilidade anunciada no início da caracterização deste espaço que, num plano puramente horizontal, nada tem de anormal, pois todo edifício é semelhante a qualquer banco<sup>6</sup>. Contudo, neste espaço de profundidade, situado «debaixo de Londres» (Rowling, 1999: 68), a imagem do rito iniciático é emergente. A personagem principal iniciou a sua viagem ao entrar no ventre da terra e aí deve deixar sepultados os seus vínculos topológicos com o mundo real, Londres. Renascendo, pela experiência da ascensão vertical, que a conduzirá ao centro cósmico que é o mundo mágico e o “seu” espaço, o sujeito em iniciação encontra a “sua” verdadeira identidade.

O mesmo se passa em *A Ilha do Chifre de Ouro*, pois Rui, apesar da sua negação face à circunstância apontada, deve igualmente abdicar do que efectivamente vê e pôr de parte a sua teimosia:

- Não gozes, pá. Eu no teu lugar não me fiava tanto no que os olhos vêem...
  - Eu vejo bem. A sério. E o que vejo ali é um oculista.
  - Tens uns olhos bonitos. (...) Mas só te mostram metade do que existe. Digo-te eu que atrás, ao lado ou no mesmo sítio, mas numa dimensão diferente do espaço, há ali outra loja e essa loja é uma sapataria. Só que é preciso olhar para lá de maneira especial.
  - Como?
  - Olhar sem olhar. É preciso fixar as coisas e depois deixar de as ver e esperar que elas nos entrem pelos olhos dentro (Magalhães, 2004: 15-16).
- Só assim a mobilidade do espaço, enquanto entidade totalitária, se poderá uniformizar para

que a “sua” história aconteça. Contrariamente a Harry Potter, Rui rejeita, desde o início da narrativa como acabamos de o constatar, qualquer hipótese que contradiga o que, à partida, é tido para ele como real e efectivo. Afinal, num oculista não se vendem sapatos, muito menos sapatos de fada! Parece-nos contudo que esta primeira e legítima reacção é a principal responsável pelo dinamismo da imagem da progressão e anuncia o início da viagem iniciática do herói.

As marcas isotópicas da fuga, da negação, da rejeição, relativas à reacção de Rui, obrigam à constatação de um espaço em pura verticalidade emotiva. Rui vai ser obrigado a deixar de ver as coisas que o circundam como todos nós as vemos para começar a ver de uma outra forma, o que levará à confirmação da sua verdadeira identidade enquanto herói em aprendizagem: «O rapaz deu um pontapé no ar desalentado. – Se não tivesse ficado com o sapato na mão, diria que foi tudo um sonho, uma ilusão...» (Magalhães, 2004: 22). O seu percurso iniciático e a sua posterior identificação enquanto personagem de alteridade e, por conseguinte de reposição da ordem cósmica, obriga-o, desde logo, à aceitação e conciliação de duas realidades antagónicas, mas absolutamente possíveis:

- Diz-me por favor onde estou?
- Onde haverias de estar? Na rua do Loureiro, no Porto, em Portugal, na Europa, na Terra, no universo.

---

6 Para que a noção de normalidade apenas tida no plano da horizontalidade seja efectiva, não devemos estranhar o facto de que quem lá trabalha são duendes, pois trata-se do banco dos feiticeiros.

- Como? Como? (...)
- Isto é um outro mundo – Disse Rui. – Não me digas que não. Quer dizer é igual ao nosso, mas...
- Nem penses. É o mesmo. Não há outro. Só mudaste de dimensão. (...) Este é o outro lado da vossa cidade. O nosso lado (Magalhães, 2004. 31).

Rui, tal como Harry Potter, deve mobilizar o espaço da horizontalidade para que este se transforme num espaço de pura verticalidade e confirme a sua identidade.

A ideia desta perigosa viagem para ambas as personagens verifica-se na noção labiríntica da manifestação do próprio Eu em demanda, produzindo um efeito dinâmico e vertiginoso e, ao mesmo tempo, uma acção de curiosidade que se liga à imagem do perigo primogénito da descoberta. Nos subterrâneos de «Gringotts», a curiosidade de Harry está totalmente animada pela descoberta e o instinto de protecção e de consciencialização do perigo remete-se para um segundo plano: «Os olhos de Harry ardiam, à medida que o ar frio os fustigava, mas manteve-os bem abertos» (Rowling, 1999: 66).

Seria normal que Harry sentisse o medo inicial (ligado ao rito iniciático). No entanto, quem tem medo é o gigante Hagrid: «Hagrid saiu e teve de se encostar à parede para conseguir que os joelhos parassem de tremer» (Rowling, 1999: 68). Harry, como já vimos, avança para o desconhecido, sem medo, cheio de curiosidade, totalmente dominado pelas suas pulsões diáriticas: «Desceram uma ravina subterrânea e Harry encostou-se a um dos lados para tentar ver o que havia lá em baixo na escuridão do fundo, mas Hagrid resmungou e, agarrando-o pelo pescoço, puxou-o para trás» (1999: 68).

O mesmo se passa com a destemida personagem Rui, já no «túnel do nada» (espaço de idênticas características que a «Óptica Coelho»), pois este vê-se envolvido por «uma espécie de casulo [como] uma bolha de luz parda e incipiente, tão fraca que não os arrancava do escuro, mas protegia-os, dava-lhes uma morada aconchegante e acalentava-os» (Magalhães, 2004: 93). Rui, por ser uma personagem completamente disfórica relativamente àquela realidade, deveria estar em pânico, mas apenas afirma: «– Isto faz medo» (Magalhães, 2004: 92), pois já «tinham passado por coisas bem piores» (2004: 91). Sabemos, no entanto, pelas palavras do Anão Martim que o medo que Rui sente é um medo natural, pois todos devem ter medo do escuro: «– Ai de quem não tem medo do escuro e do desconhecido! Quem não tem medo do escuro não te imaginação, e uma criatura sem imaginação é uma criatura perigosa» (2004: 92).

Não devemos, contudo, colocar num mesmo patamar de igualdade os medos ou ausência deles, sentidos por Harry Potter e Rui, pois se para um se trata apenas de uma viagem alucinante nos subterrâneos de um «Gringotts», portanto num espaço real e possível que, ainda por cima, quebrou a monotonia da sua existência (basta pensarmos na vida de Harry em casa em casa dos tios); para o outro trata-se de uma viagem não menos alucinante, mas num espaço alheio às dimensões do empírico-factual, pois ninguém consegue sobreviver e respirar debaixo de água, sem equipamento próprio, o que o torna mais perigoso.

Rui tem consciência desse facto, reconhece que não sabe nadar e sabe ainda que aquele salto pode ser fatal. No entanto, fá-lo não por inconsciência, mas porque ele é, de facto, bem como Harry Potter, uma personagem em mutação na sua formação, também ele ansioso por quebrar a monotonia: «Não eram as pizzas que lhe pesavam, mas a monotonia quotidiana» (Magalhães, 2004: 10). Tal facto permite-nos afirmar que ambas as personagens iniciam voluntariamente as suas viagens e que os seus percursos iniciáticos dirigem a nossa atenção para os símbolos «thériomorphes» (Durand, 1992: 96) que representam as suas próprias agitação e mudança.

É necessário constatar que o núcleo organizativo, que agrupa numa mesma linha simbólica a rigidez, a profundidade subterrânea e o afundamento labiríntico nas entranhas de «Gringotts» e do «Túnel do nada», testemunha igualmente das estruturas simbólicas de um imaginário «diairétique» (Durand, 1992: 177), sob a imagem do poder e da pureza que conduzirão os heróis à sua evidente vitória ao longo da narrativa. Assim, se a posição horizontal (elevada) das personagens está intimamente ligada a um gesto heróico e à imagem de se erguer, a imagem de absorção do labirinto é quase de imediato suprimida pela noção de desobstrução e de libertação face à queda. Não esqueçamos que o labirinto tem um valor simbólico muito forte, basta lembrarmos determinadas personagens míticas da antiguidade.

Se o labirinto está miticamente ligado à imagem da descida, nestas duas narrativas, ele faz apelo à coragem individual e à «Descida aos Infernos», de onde se deve regressar vitorioso. É o que vai acontecer, quer às duas personagens de *Harry Potter e a Pedra Filosofal* que entram em «Gringotts», pois cada um regressa com um tesouro: Harry conhece a sua verdadeira identidade e Hagrid traz com ele a «Pedra filosofal»; quer às três personagens de *Ilha do Chifre de Ouro*, que entram no «túnel do nada», pois todas vão emergir da «grande sopa do nada» (Magalhães, 2004: 91), na certeza da missão a cumprir. Tal como Hagrid, Tim deve conduzir Rui e Ana para que estes possam atingir o objecto da sua demanda.

É inegável que ambas as narrativas permitem a alusão ao mito de Teseu, que é personagem simbólica da força e da coragem: a luta com o Minotauro no labirinto construído por Minos prova-o e a sua descida aos infernos também. Matando o Minotauro, com a espada que Ariadne lhe tinha dado, Teseu salva a sua cidade do horrível tributo à qual esta estava submetida. A «Descida aos Infernos» põe igualmente em evidência a sua coragem: apenas ele sai vitorioso com a ajuda de Hércules, enquanto que Pirítoos fica lá. Ora, pelo simbolismo da espada e da subida encontramos, de novo, perante a noção diairética de Durand. Assim, a dinâmica das personagens Harry e Rui/Ana<sup>7</sup>, inscrita na imagem do regime diurno, obriga a uma articulação semântica dos símbolos na sua verticalidade e na sua motivação e que deixarão perceber as suas vitórias, num espaço e num futuro que se identificarão, cada vez mais com as suas vontades.

---

7 É sobretudo a partir deste momento da narrativa que as personagens Rui e Ana devem ser entendidas como o herói colectivo na medida em que as duas personagens se afirmam em diferentes manifestações para o restabelecimento da ordem.

A imagem da «Descida aos Infernos» parece-nos, igualmente, fundamental para a compreensão dos ritos iniciáticos de Harry e de Rui, com onze e quinze anos respectivamente. Como já sabemos, Harry Potter viveu anos de apatia e resignação, escondido e trancado na sua despensa, na casa dos tios, o que lhe permite uma manifestação singular face à descida de «Gringotts». As sucessivas referências textuais, ligadas à imagem do fogo, da vertigem e do inferno abundam e reforçam o comportamento eufórico da personagem. A «estreita passagem de pedra iluminada por tochas» (Rowling, 1999: 67), onde Harry repara numa «chispa de fogo no extremo de uma das passagens» (1999: 67) enquanto desce a uma velocidade vertiginosa reporta-nos para a imagem da aglutinação e para a noção de uma enorme profundidade: «Encontravam-se numa estreita passagem (...) que dava para uma rampa inclinada a pique para baixo. (...). Estavam agora a deslocar-se ainda mais depressa e ganhando sempre velocidade. (...). Desceram uma ravina subterrânea (...)» (1999: 67-68).

Rui, por sua vez, embora já com quinze anos, também tem um percurso existencial pautado pela monotonia, mas que ele refuta determinadamente: «Ia fazer dezasseis anos dentro de dias e até agora (...) [m]eia dúzia de linhas chegavam para descrever a história dele. (...) Onde estavam as experiências, as aventuras, os riscos, os desafios? Por que não lhe abria o mundo a porta dos mistérios?» (Magalhães, 2004: 10). Por isso, perante a novidade do mergulho no rio Douro, não se aflige.

As alusões ao negro, ao profundo e ao perigoso são igualmente ricas em significados, pois ao evitar serem «arrastados para trás e para baixo» (Magalhães, 2004: 92), indo «parar a um universo de duas dimensões [tornando-se] formas amorfas, cristalizadas» (2004: 92), Rui, Ana e Tim unem forças, criando «feixes luminosos» (2004: 93) para subirem o rio, em direcção à superfície. Estas imagens presentes nas duas obras permitem-nos perceber a importância do rito iniciático, no tema da viagem da «Descida aos Infernos» que é, simultaneamente, o tema mitológico ligado à demanda.

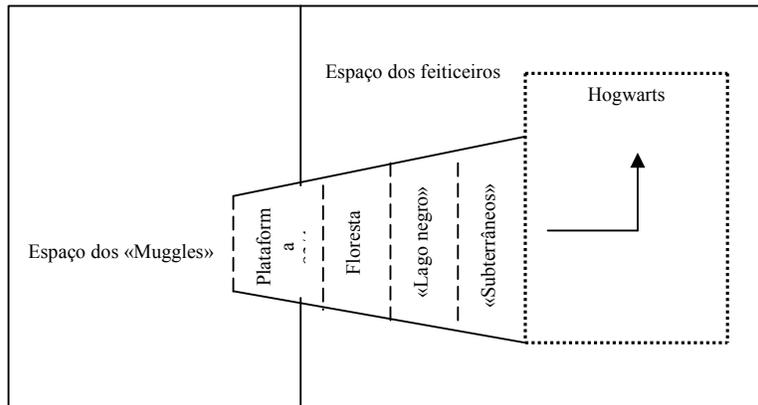
Quer em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, quer em *A Ilha do Chifre de Ouro*, a partir deste esquema compreendemos que a opção da interioridade é bem evidente face à quase eliminação da exterioridade pertencente, apenas, aos «Muggles» ou aos habitantes da cidade do Porto. Notamos, pois, que a progressão das personagens Rui e Harry para a centralização do espaço sagrado se hierarquiza, desde já, para o alto, a partir do baixo. Esta progressão será explicada no terceiro esquema. Contudo, não podemos deixar de referir que a dinâmica das personagens, inscritas na imagem do regime diurno, obriga a uma articulação semântica dos símbolos da “sua” verticalidade e da “sua” motivação, que deixarão perceber a “sua” vitória, num espaço e num futuro que, à partida os protegerão para que a sua viagem seja de aprendizagem e de crescimento.

#### 1.1.1.3. O valor da demanda: a confirmação da identidade dos heróis

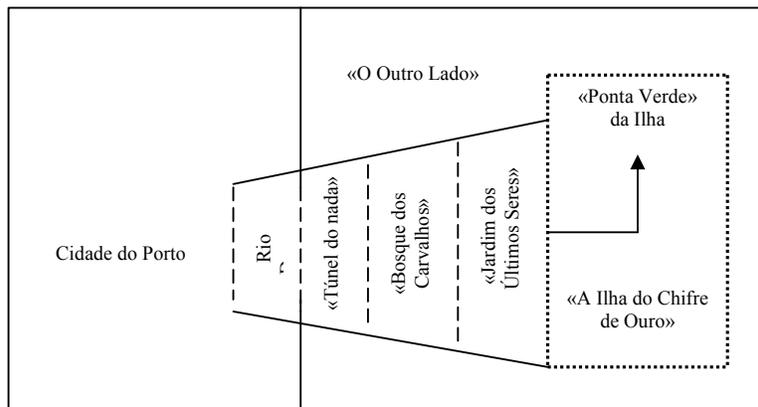
Este terceiro esquema (a e b) representa a confirmação da entrada de Harry Potter e de Rui/Ana no espaço mágico de «Hogwarts» e da «Ilha do Chifre de Ouro», o que deixa adivinhar que Londres e o Porto ficaram para além da «plataforma nove e três quartos» e do «rio Douro».

### Esquema 3

a) A emancipação do Eu nos domínios de «Hogwarts»



b) A emancipação do Eu do outro lado da margem



Para voltar ao «Caldeirão Escoante», a noção da inversão do espaço no plano da horizontalidade é bem evidente: o percurso levado a cabo para a superfície na «Diagon-Al» é, agora, realizado de modo a que a imagem da ascensão seja evidenciada pela *démarche* das personagens. Harry e Hagrid, retomando o sentido inverso da «Diagon-Al», regressam do mundo subterrâneo, onde se encontram os segredos e os tesouros de «Gringotts» e de «Hogwarts» para voltarem ao espaço dos «Muggles»: «À tardinha, o Sol estava quase a pôr-se quando Harry e

Hagrid desceram a Diagon-Al, de regresso à parede e ao Caldeirão escoante, agora vazio» (Rowling, 1999: 77).

A vontade de vencer e de se elevar, prefigura o *schème* da «verticalisation ascendante» (Durand, 1992: 61) relativo à dominante reflexa de posição dos símbolos diairéticos que parece, contudo, comprometida e quase suprimida pela noção da inversão, apenas se encontra num estado de espera. Harry deve, de facto, voltar à casa dos tios antes de se dirigir definitivamente para «Hogwarts». Só cortando os laços topológicos que ainda o ligam ao espaço dos «Muggles», «Hogwarts» surgirá como o espaço da realização da demanda, que é o seu espaço efectivo, pois ele é a personagem visionária da qual dependem as imagens ligadas à «contellation spectaculaire» de que nos fala Raymond Jacquenod. (1998: 610-612).

A imagem que circula entre este paradoxo adopta, de imediato, a noção do poder e da relevância. Antes do episódio da cabana e da descida em «Gringotts» que se identifica, como já vimos, com a descida vertiginosa no centro da terra, o herói nada sabia do seu passado. O seu livro de memórias estava completamente vazio e ele era insignificante no espaço dos «Muggles». Agora, à saída do *pub*, ele sabe que deverá ter, pelo seu percurso existencial, uma projecção para o alto, portanto ele tem todas as possibilidades de tornar-se enorme na prática dos verdadeiros valores morais.

Contrariamente a Harry, a confirmação da identidade de Rui, enquanto personagem em ascensão, faz-se, num primeiro momento, numa dimensão topográfica puramente paralela. Ao descobrir uma existência espacio-temporal contrária à nossa (o outro lado da cidade do Porto), Rui não se depara com noções dicotómicas, mas complementares da descida e da subida, enquanto metáforas da sua projecção para o alto.

Comparativamente ao trajecto antropológico de Harry, depois de regressar dos subterrâneos de «Gringotts», com Rui não se verifica o estado de espera. Tal facto dá-se porque Rui, embora já ciente de que algo de estranho lhe diz respeito, ainda não assimilou, totalmente, a “sua” verdadeira identidade. Por isso terá de enfrentar as “suas” descida e posterior ascensão físicas no «Túnel do Nada» (Magalhães, 2004: 87), em pleno rio Douro, para renascer numa outra dimensão, que serão numa primeira instância «a outra Ribeira (...) da grande cidade-estado, o Novo Porto» (2004: 94) e o «grande abismo negro. O grande mar do nada» (2004: 104), e depois «A Ilha do Chifre de Ouro» (2004: 123 e ss), que se revelará como espaço da identidade, essencialmente, para Rui.

Mais importante ainda do que o «Caldeirão Escoante», «Gringotts» ou a «Diagon-Al» em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, ou a «Óptica Coelho» e o «outro lado da cidade» (que Rui vê ao colocar os óculos mágicos) em *A Ilha do Chifre de Ouro*, surgem-nos o espaço da «plataforma nove e três quartos» (Rowling, 1999: 80-81) e do «Túnel do nada», como os espaços exteriores a referências comuns e incompreensíveis do ponto de vista racional, mas imprescindíveis à efectivação da progressão das personagens:

- Eu tomo o comboio da plataforma nove e três quartos, às onze horas –, leu.
- O tio e a tia ficaram a olhar para ele espantados.
- Plataforma quantos?
- Nove e três quartos.
- Não digas asneiras –, afirmou peremptoriamente o tio Vernon. – Não existe nenhuma plataforma nove e três quartos.
- Está no meu bilhete.
- Conversa fiada – disse o tio Vernon. – Completamente doidos, é o que eles são. Vais ver. Eu levo-te a King’s Cross até porque temos de ir a Londres amanhã, senão não me dava a esse trabalho (...).
- Interrogou um guarda que ia a passar mas não teve coragem de lhe perguntar pela plataforma nove e três quartos. O guarda nunca ouvira falar de Hogwarts (...) (Rowling, 1999: 79).
  
- É o que eu pensava. Eles já sabem que nós vamos passar. (...)
- Vamos já direitos ao rio e dar o salto – decidiu Martim quando esbarraram na última possibilidade. Depois entregou um chifre de «ouro» preso numa volta a cada um deles e mandou-os pendurar as voltas ao pescoço.
- O rio? O salto? Os dois jovens inquietaram-se.
- Não há outra hipótese – (...) Saltamos da ponte e vamos pelo túnel do nada até ao outro lado.
- O Rui já esperava por tudo. Mas... o nada? O túnel do nada? (Magalhães, 2004: 87).

De facto, a tarefa não é fácil, pois a geografia e as dimensões medíveis destes espaços não existem. Então, como explicar a existência de um lugar que não é do conhecimento de todos e nem é visível? No que diz respeito aos espaços: «plataforma nove e três quartos» e o «túnel do nada» deste terceiro esquema, estamos, de novo, perante um espaço de centro que origina a ligação entre os dois mundos presentes nas obras e que é o responsável pela efectivação do outro lado como um espaço *outrificado* e propício à continuação da viagem iniciática do Eu.

Se anteriormente pensamos que a localização do «Caldeirão Escoante» ou da «Óptica Coelho» são espaços muito relevantes para a progressão da narrativa, com o conhecimento da existência da «plataforma nove e três quartos» e do «túnel do nada» estamos, agora, perante a noção do não conceptual e do irreal absoluto. Nem os feiticeiros têm a percepção óptica desta plataforma que permite o acesso entre os dois mundos tão similares em dimensionalidade e tão opostos em significado simbólico; nem os cidadãos do Porto ou até o «pessoal da seita» reconhecem a existência de tal passagem, bem como a ausência de perigo que lhe está adjacente.

Para entendermos melhor o contributo destes espaços para a emancipação das personagens devemos atentar, por um lado, à forma como Harry Potter chega à plataforma, pois ele está na estação, prestes a embarcar:

Empurrou o trólei e olhou para a barreira que parecia bastante sólida.  
 Começou a avançar direito a ela. As pessoas empurravam-no enquanto se dirigiam às plataformas nove e dez. Harry começou a andar mais depressa. Ia esbarrar contra a barreira e aí surgiriam problemas – encostando-se ao trólei desatou a correr a toda a velocidade – a barreira estava cada vez mais próxima – não podia parar – o trólei estava descontrolado, estava a poucos centímetros. Fechou os olhos, pronto para o embate.  
 Mas não houve embate algum... continuou a correr... até que abriu os olhos.  
 O comboio vermelho-escarlata estava parado junto de uma plataforma cheia de gente. Um letreiro lá em cima dizia Expresso de Hogwarts, 11 horas.  
 Harry olhou para trás e viu uma arcada de ferro no lugar onde estava antes a barreira, com as palavras *Plataforma nove e três quartos*. Tinha conseguido! (Rowling, 1999:82)

E, por outro, às reacções dos cidadãos do Porto e às explicações de Tim para que todos possam escapar aos guarda-costas de Ana e ao seu padrasto. Embora, tal como Harry, não pertencendo a este mundo, pois Ana é uma fada, esta teme a travessia e, por isso, Tim tem de tranquilizá-la.

Nem todas as passagens eram máquinas de fotografias, outras eram postos de multibanco ou cabinas telefónicas ou cabinas sanitárias ou gabinetes de prova em lojas de moda. (...) Também havia passagens especiais para as pessoas mais importantes da seita, mas essas nem era bom tentar. (...)

Uma senhora de idade correu para eles, desesperada:

– Alto! Alto! Não façam isso!

Um homem que estava do outro lado também fez o mesmo e esbarrou com um guarda-costas, que caiu mas se levantou num instante para agarrar a rapariga.

– Atenção! – Disse o anão Martim, a dobrar ligeiramente os joelhos. – Agora! (...).

Mas onde estavam eles se não estavam dentro do rio Douro? Tinham deixado de ver a luz e de ouvir fosse o que fosse assim que passaram o nível da água e agora só havia silêncio, escuro e mais nada.

Não cheirava a nada, não sabia a nada, não se via nada, nada bulia, nada existia (...).

– É horrível – gemeu Ana (Magalhães, 2004: 87; 2004: 90-91).

Relativamente aos excertos de ambas as obras, a polémica instala-se, pois as propriedades tácteis do espaço são absolutamente contestáveis a partir deste momento das narrativas.

Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, mais ainda do que em *A Ilha do Chifre de Ouro*, o campo lexical estabelece uma teia muito discutível no que concerne o embate e a possibilidade de escapar ao choque frontal evidente. Os lexemas «esbarrar»; «barreira»; «embate» estabelecem uma estratégia simbólica relativamente à certeza de um espaço palpável, visível e, sobretudo, intransponível. Quanto aos verbos: olhar; avançar, empurrar; correr e parar, embora continuem no domínio do perceptível e do óbvio, conduzem, já, de uma certa forma, a uma estrutura de imagens contraditórias e complementares que se estabelecem entre as noções do medo, do desamparo e do cepticismo, face às noções de fé e de esperança, para finalmente estabelecerem a progressão total em direcção à certeza, pois Harry encontra finalmente o seu comboio: «Tinha conseguido!» (Rowling, 1999: 82).

Em *A Ilha do Chifre de Ouro*, a escolha lexical é também proeminente em imagens gradativas que vão desde o pânico do sujeito em ascensão: «(...) saltar da ponte para o rio era o pesadelo maior que ele tinha desde criança. Acordava encharcado em suor e nunca mais voltava a adormecer para não voltar a cair da ponte» (Magalhães, 2004: 89-90) e a objectividade de um afogamento até à evidência de sobrevivência num lugar que lhe é absolutamente disfórico (como já foi visto no esquema dois) e, por conseguinte, ao sucesso. A noção de velocidade inerente à expressão «Saltaram e mergulharam» (2004: 91) implica a imediata evidência de um salto para dentro de água, o que traduz a inegável imagem da absorção e mesmo aglutinação, realizadas pela força intrínseca do movimento efectuado de fora para dentro.

Contudo, as personagens não caem na água, como seria de prever – pois quem salta da ponte de um rio, sobre um rio não pode cair no vazio. Caiem ambas num espaço absolutamente inóspito e irreal, intitulado a «grande sopa do nada» (Magalhães, 2004: 91) que não é nada mais do

que um espaço oco, sem vida. A antítese reforçada pelo lexema «sopa» vem igualmente corroborar esta ideia de absurdo e quase *nonsense*, pois uma sopa, por mais espessa que seja, é líquida. Ora, se a descrição deste espaço não nega a ideia do absurdo e do impossível: «mas a verdade é que não caíram na água, mas na escuridão mais escura que alguma vez tinham visto» (2004: 91), ela também não reforça a noção do medo e do conseqüente fracasso.

Conscientes de uma segurança confirmada por Martim, no momento do salto, Rui e Ana sabem que podem confiar no amigo e, por isso, descontraem: «(...) e, vendo bem, era até muito agradável nadar e respirar e falar ao mesmo tempo sem dificuldade de maior. (...) Era como se fosse a nadar no ar. Ou a voar no fundo do mar. O pior era a escuridão e a sensação de estranheza» (Magalhães, 2004: 92).

O mesmo não se passa com Harry Potter. Embora, encorajado, este sofre pela falta de confiança. Segundo a sua lógica nada o poderá impedir ao choque frontal contra a barreira e o efeito da velocidade, realizado na escolha da expressão final: «Fechou os olhos pronto para o embate» (Rowling, 1999:82), é representado pela imagem nictomórfica do negro e do medo. Harry corre com os olhos fechados (movimento típico e quase incontrolável perante uma situação de perigo), pois não acreditou totalmente que iria conseguir passar através do objectivamente intransponível. Não podemos, contudo, pensar que o seu estado nictomórfico será constante. A imagem do nictomórfico irá confinar-se na imagem maior da luz (quando Harry abre de novo os olhos), da estupefação e da recompensa, anunciando o percurso diairético da sua viagem enquanto sujeito da demanda.

Mesmo se Harry teve o seu momento de desconfiança e de desconforto no momento do iminente embate, o que validou, a imagem nictomórfica do seu percurso, este inverteu-a pois não parou, consolidando o arquétipo da verticalidade. Rui/Ana, por sua vez, desde o início, efectivaram os seus percursos diairéticos. Mesmo no momento do salto que lhes podia ter provocado a morte, ambos acreditaram cegamente em Martim e, sem fechar os olhos, saltaram.

Constatamos, assim, que o percurso existencial das personagens principais, representado pela imagem do poder e da vitória que se agrupa, segundo Gilbert Durand, nos «*symboles diairétiques*» (Durand, 1992: 178-201) comprova a identidade de Harry, Rui/Ana como heróis em ascensão, capazes de realizarem as suas viagens.

Pelo que acabamos de constatar em ambas as narrativas, o inexistente e o praticamente impossível transformou-se magicamente em matéria concreta. Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, as expressões: «Harry começou a andar mais depressa»; «la esbarrar-se contra a barreira (...»); «não podia parar»; «o trólei estava descontrolado, estava a poucos centímetros»; «Fechou os olhos, pronto para o embate»<sup>8</sup> obrigam à tomada de consciência de um espaço físico concreto, portanto ao choque. Contudo estas perdem o seu valor face à subversão dessa mesma ordem e a

---

8 Os excertos encontram-se no excerto acima transcrito e devidamente referenciado bibliograficamente.

noção de objectividade, conectada à existência efectiva da «plataforma nove e três quartos», é representada pelo revés da situação e pela consciência de uma outra ordem paralela, efectivada pela afirmação diairética do herói.

Em *A Ilha do Chifre de Ouro*, a travessia, aparentemente mais perigosa pois sugere a ideia da morte dado que nenhum dos dois sabe nadar, é atenuada pela imagem do aconchego da água que, se num primeiro momento não é evidente, num segundo é-o de forma bem singular. A água que os envolve por todos os lados e que é a «grande sopa do nada» (Magalhães, 2004: 91), onde eles se encontram e que o anão Martim caracteriza de «Uma porcaria» (2004: 91) porque nada mais é do que um «cemitério de electrões» (2004: 91), transforma-se no veículo de força e elevação quando os encaminha para a superfície, possibilitando-lhes viajar numa «bolha de luz parda e incipiente, tão fraca que não os arrancava do escuro, mas protegia-os, dava-lhes uma morada aconchegante e acalentava-os» (2004: 93), fazendo-os «avançar no vazio (...) nadando ou lá o que era aquilo que eles estavam a fazer» (2004: 93).

A dimensão de verticalidade relaciona-se com a imagem psicossociológica da dificuldade e do empreendimento realizado pelas personagens. Há excepção de Tim, Rui e Ana desconhecem o espaço onde se encontram, o que caracteriza correctamente as suas determinações na definição das suas intenções como personagens em demanda, no momento do salto da ponte D Luís.

A imagem da travessia do rio Douro, pelo «túnel do nada», bem como a travessia para o mundo mágico de «Hogwarts», realiza a importância das imagens da antítese. Se por uma lado, para Harry, a imagem do desconforto, do medo e da incerteza são premonitórias de um fracasso evidente; por outro, e já num segundo momento, ela reporta à ideia do aconchego e da mudança, basta pensarmos no sucesso da sua travessia, intimamente ligada às expressões: «Mas não houve embate algum... (...); «(...) no lugar onde antes estava a barreira [lia-se] *Plataforma nove e três quartos*» (Rowling, 1999: 82).

Após tão árdua viagem, Harry, Ana e, principalmente, Rui afirmam as suas condutas numa contínua projecção no marco da verticalidade, o que evidenciará, também, as suas manifestações no âmbito de uma horizontalidade apaziguadora:

Harry olhou para trás e viu uma arcada de ferro no lugar onde estava a barreira, com as palavras Plataforma nove e três quartos. Tinha conseguido! (...)

– Está aqui alguém sentado? – perguntou, apontando para o lugar em frente de Harry. (...)

– Ei, Ron.

Os gémeos estavam de volta.

– Olha, nós vamos para o meio do comboio. (...)

– Está bem -, murmurou o Ron.

– Harry -, disse o outro gémeo. – Chegámos a apresentarmo-nos? Fred e George Weasley e este é o nosso irmão Ron. Então até logo (Rowling, 1999: 82; 86).

– Chegámos onde?

– Ao outro lado da cidade. Estamos no rio Douro, debaixo da ponte, no sítio onde mergulhámos. Só que ainda não há rio nem ponte. Estamos no vazio. No abismo como nas lhe chamamos, mas ali no cais da Ribeira já começa a cidade.

– E onde está isso?

– Mais acima, (...) só precisamos de subir mais uns dez metros. (...) Subiram, subiram. A luz ia aumentando gradualmente. Era a luz da manhã, uma luz branca e ofuscante. Às tantas já viam as nuvens do céu. E a praça da Ribeira (Magalhães, 2004: 94).

A imaginação levada a cabo na forma de um segundo mundo, existindo paralelamente ao mundo histórico e empírico-factual, ganha cada vez mais força. Uma vez dentro desse espaço de centro, Harry e Rui/Ana encontram-se, agora, num espaço de descoberta e de crescimento relativamente ao espaço que ficou para trás – a estação «King’s cross» e o «Mundo Velho». Os únicos espaços de interesse são, agora, «Hogwarts» e a «Ilha do Chifre de Ouro».

Neste terceiro esquema, que revela a progressão para «Hogwarts» e para a «Ilha do Chifre de Ouro», o elemento água é de grande relevância para a compreensão mítico-simbólica do empreendimento das personagens. Portanto ser-nos-ia impensável não nos debruçar sobre a sua importância enquanto símbolo do imaginário.

Em *Harry Potter e a Pedra filosofal*, a passagem para a outra margem faz-se por um:

Caminho estreito [que] desembocara subitamente na beira de um lago negro. (...) E a frota de pequenos barcos movimentou-se imediatamente, deslizando pelo lago que era tão liso como gelo. (...) Foram transportados através de um túnel sombrio que parecia levá-los mesmo por baixo do castelo, até chegarem a uma espécie de porto subterrâneo onde treparam para as rochas e para o solo pedregoso (Rowling, 1999: 96-97).

Em *A Ilha do Chifre de Ouro*, a passagem para o outro lado faz-se, como já vimos anteriormente, também ela por água. Rui, Ana e Tim, muito mais do que as personagens de Rowling, têm um contacto, aparentemente directo com ele, pois elas mergulham do «tabuleiro inferior da ponte de D. Luís» (Magalhães, 2004: 90) para poderem aceder ao outro lado. Contudo, contrariamente ao que seria de esperar «não caíram na água, mas na escuridão mais escura que alguma vez tinham visto» (2004: 91), ficando «a boiar numa espécie de caldo do nada» (2004: 91)

Questionamo-nos acerca da possibilidade de elevar à escala do imaginário esta existência de um «caldo do nada», absolutamente negro que deveria ser de água, mas não o é e de «um lago negro» (Rowling, 1999: 96), descrito em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, cuja superfície tão lisa como o gelo remete para a acção de deslizamento tranquilo em direcção a um espaço subterrâneo. Em primeiro lugar sabemos que a água é um dos elementos vitais para a existência humana e os gestos de interacção com este elemento são vastos.

Todavia, numa primeira abordagem, procuraremos identificar os gestos que se identificam com as manifestações da água. Ela pode brotar, reflectir, colorir-se e escorrer. Como nos diz o texto de J. K. Rowling, o lago para a travessia tinha as águas escuras, sombrias: negras. O adjectivo «liso», relativo ao lago, portanto à água, não tem qualquer conotação com a luminosidade do reflexo ou do transparente, mas com a imagem da tranquilidade, da interioridade e da protecção assegurada a todos os que têm de navegar.

O texto de Álvaro Magalhães é ainda mais forte em imagens no que diz respeito a esta ausência de luminosidade ou de reflexo da própria água, pois tudo é escuro como breu. Parece, inclusive, que a privação de qualquer som, pois «só havia silêncio, escuro e mais nada» (Magalhães, 2004: 91), aumenta o poder imagético da escuridão. Levada, deste modo, ao extremo a escuridão vai dar origem a uma sensação, também ela, de conforto e protecção para as personagens. A perigosidade e o medo, sentidos no momento do salto, são, assim, relegados para um plano inferior, pois o que interessa, de facto, é compreender que lá dentro, ou seja, no interior do rio, as personagens estão a salvo e prontas para prosseguirem a sua viagem iniciática.

A noção da empresa pessoal, provocada pelo efeito, quer do deslizar, quer do mergulhar, no sentido de demonstrar os *schèmes* enquanto «les premières traductions concrètes [d]es tendances élémentaires dans des attitudes humaines: [...] comme s'approprier, se protéger, séparer, monter, descendre» (Mattiussi, 2005: 307), confirma neste momento as atitudes humanas dos heróis em plena viagem iniciática. A coloração negra das águas é igualmente muito sugestiva neste momento das narrativas, pois ela remete-nos para a noção reconfortante do ventre materno, antes do acto do nascimento, bem como para a necessária noção do equilíbrio em ascensão, obrigatória ou não, mas anexada à ideia do brotar e do renascer.

Se em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, os gestos de interacção das personagens com a água foram os de atravessar e navegar (deslizando tranquilamente), para depois saírem; em *A Ilha do Chifre de Ouro*, eles foram os de mergulhar e, posteriormente, empurrar, forçar, puxar para, num esforço colectivo e contínuo, atingir a superfície. A oposição entre a água estagnada e a água corrente, mostra a travessia heróica das personagens que atingiram a outra margem, deixando para trás o outro mundo: o dos «Muggles» e o da cidade do Porto.

A absorção das personagens por esta outra margem que os recebe através das suas entranhas faz apelo à mística nocturna de Gilbert Durand. Contudo, o imaginário diurno ligado à ideia do desembarque: «onde treparam para as rochas e para o solo pedregoso» (Rowling, 1999: 97), «Aproximaram-se da margem e pisaram terra firme junto ao pegão da antiga ponte pênsil» (Magalhães, 2004: 95) reabilita, de novo, o arquétipo da verticalidade e do ascensional e do heróico, o que nos conduz à noção do mérito. Não esqueçamos que se para uns o solo é rochoso, para outros o perigo é mais do que eminente, pois Rui e Ana correm o risco de serem apanhados pelos «Mil», pois como o afirma Tim «está tudo cheio de imbecis e de vigilância» (2004: 94), que são os elementos da seita. Logo, a própria progressão é retardada, quer pela geografia (para Harry Potter), quer pelo perigo (para Rui e Ana).

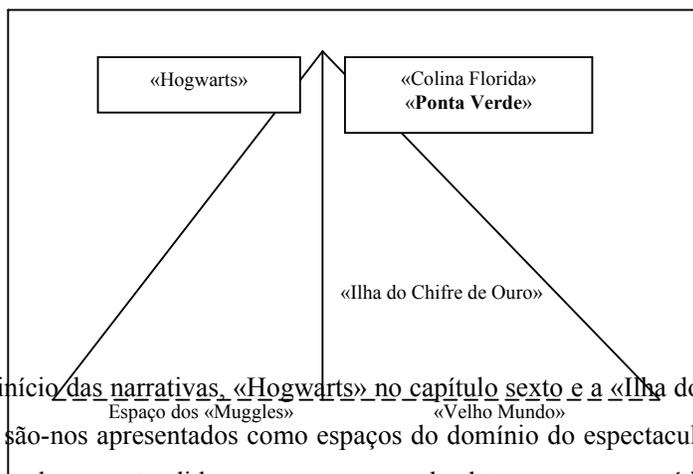
#### *1.1.1.4. O topus absoluto na consecução do mítico*

«Hogwarts» e a «Ponta Verde» da «Ilha do Chifre de Ouro» surgem, neste momento da narrativa, como a única e válida confirmação espacial. O espaço dos «Muggles» e o «Velho

Mundo» ficaram para trás, mas não totalmente de parte, contrariamente ao que se possa pensar, pois o contacto com estas entidades espaciais vai se mantendo, embora com mais evidência em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*.

#### Esquema 4

A confirmação espacial de «Hogwarts» e a «Ponta Verde» da «Ilha do Chifre de Ouro»



Desde o início das narrativas, «Hogwarts» no capítulo sexto e a «Ilha do Chifre de Ouro» no capítulo quinto são-nos apresentados como espaços do domínio do espectacular e da verticalidade ascendente, devendo ser entendidos como o «*topus absoluto*» e espaços míticos que sustentam a imagem arquetípica da criação (Eliade, 2001b: 24-37). «Hogwarts», neste esquema, surge numa perspectiva de altura «Sobre uma altíssima montanha, do outro lado, brilhavam, no céu estrelado, as janelas iluminadas de um enorme castelo cheio de torres e torreões» (Rowling, 1999: 96).

A importância acordada por Mircea Eliade, nos seus diversos estudos, à construção tradicional do «monde sacré» (1999a: 50; 2001a: 24) está, de imediato, veiculada pela localização de «Hogwarts» no cimo de uma montanha, o que obriga a ter em conta a noção, já referida, da geografia mítica de Eliade. «Hogwarts» é, desta forma, pela sua topologia e caracterização, a totalidade da multiplicação de todos os outros espaços do centro: ele é simultaneamente o símbolo de uma «*montagne sacrée*» ou de um «*Temple ou palais*», o que faz deste espaço um «*Axis Mundi*» (Eliade, 2001a: 24) Como diria Mircea Eliade (1999a: 52) ele é: «(...) l'image des trois régions cosmiques reliées, dans un «Centre», par un «axe», que liga «Ciel, Terre et Enfer» (1999aa: 53). As referências textuais são de suma importância para o que acaba de ser afirmado:

Ouviu-se um prolongado – OoooooH!

O caminho estreito desembocara subitamente na beira de um grande lago negro. Sobre uma altíssima montanha, do outro lado, brilhavam no céu estrelado, as janelas iluminadas de um enorme castelo cheio de torres e torreões. (...) Iam todos no maior silêncio, a olhar para o grande castelo lá em cima que parecia ainda mais alto à medida que se aproximavam do rochedo sobre o qual estava edificado. (...) Foram transportados através de um túnel sombrio que parecia levá-los mesmo por debaixo do castelo, até que chegaram a uma espécie de porto subterrâneo onde treparam para as rochas e para o solo pedregoso (Rowling, 1999: 97).

Por sua vez, a «Ilha do Chifre de Ouro» é retratada, no início da narrativa, como um espaço de harmonia – onde «a vida corria simplesmente» (Magalhães, 2004: 56) – habitado por criaturas

que «viveram felizes na companhia de todas as espécies animais que existem na Terra e muitas outras que só ali podiam viver» (2004: 55). Parece-nos, pois, estar perante a imagem mítica do paraíso perdido, onde o tempo e o espaço eram sagrados e as ideias da intimidade, da comunhão e do repouso eram constantes. Desse paraíso, considerado o «coração de muitos mundo» (2004: 64) vão emergir a revelação e a progressão humanas que tiveram as suas origens «*In Illo Tempore*» (Eliade, 2001a: 101; 2001b: 79; 2001c: 37), pois com a chegada de outros homens – passados «quase mil anos» (Magalhães, 2004: 57) – surgem as imagens veiculadoras das noções da dor, da soberba, do orgulho e da solidão (2004: 57), isto é, do caos e da desarmonia que conduzem à noção da nostalgia do paraíso.

Todavia, antes dessa perda da comunhão, o texto referencia a chegada de um povo oriundo de uma «tribo da Ibéria» (2004: 56), cuja princesa assegurou a continuação da espécie, criando os seus muitos filhos e netos. No final da vida a princesa resolveu afastar-se «sozinha para o cimo de uma colina e aí ficou velando incansavelmente para que tudo corresse bem» (2004: 56), o que vem corroborar a imagem da perfeição cósmica e da ilha como espaço sagrado por excelência, onde Anu, «A Grande Mãe» e princesa de outrora, mora ainda hoje:

Depois de criar todos os seus filhos e também todos os seus netos, afastou-se sozinha para o cimo de uma colina e aí ficou, velando incansavelmente para que tudo corresse bem. Nunca mais ninguém a viu mas toda a gente sabia que ela lá estava, na mesma casinha de madeira onde ainda deve estar hoje, e falava com o seu povo através das árvores, dos rios, das pedras e dos animais.

Era a Grande Mãe, como passou a ser conhecida por todas as gerações que se seguiram. Nunca mais ninguém a viu. Mas acreditava-se que era imortal e que continuava lá em cima no alto da colina onde ninguém ia e para onde muitos nem ousavam olhar.

E foi assim que durante quase mil anos tudo correu bem. Se aquela ilha ignorada e inacessível era o coração do mundo, então o mundo estava de boa saúde. Os «filhos de Anu» multiplicaram-se rapidamente e ocuparam a ilha inteira. Viviam em harmonia com os animais, as pedras, as plantas e a «gente boa» (Magalhães, 2004: 56-57).

A presença da «Grande Mãe» no cimo da colina, de onde «velava pelo seu povo» (2004: 59), mesmo depois deste ter sido quase banido pelos «Mil»<sup>9</sup>, aliviando-os com «a estranha brisa que limpava o ar por cima deles e os deixava ver o espelho azul do céu.» (2004: 59), corrobora a imagem arquetípica desta ilha enquanto um «espace de Centre» (Eliade, 2001a: 51), onde «n'importe quelle action *réelle* (...) suspend la durée, abolit le temps profane et participe du temps mythique» (2001a 51). Isto é, onde se realiza «la rupture de niveau» (Eliade, 2001b: 43), criando-se um «Cosmos parfait» (2001b: 43) que se opõe à estagnação à qual parece estar sujeito, estabelecendo a «communication entre les trois zones cosmiques» (2001b: 43).

Ora, se o «accès au «centre» équivaut à une consécration, à une initiation, à une existence, hier profane et illusoire [à laquelle] succède maintenant une nouvelle existence, réelle, durable et efficace» (Eliade, 2001a: 31), isso verifica-se no movimento ascensional das personagens que se dirigem, numa perspectiva dimensional, de baixo para cima, onde a imagem do cosmos é real.

---

9 Povo que chegou após os mil anos de perfeita convivência dos «Filhos de Anu» com «a gente boa» e, com a sua ambição e pretensiosismo, provocou a quase total destruição da ilha.

«Hogwarts» e «A Ilha do Chifre de Ouro» são, assim, a zona do sagrado por excelência e da verdadeira realidade, o que a aparenta a um espaço macrocósmico, de onde se estabelece uma tipologia de imagens arquetípais, ligadas à noção de um inconsciente colectivo.

«A Ilha do Chifre de Ouro» e «Hogwarts» guardam, no interior dos seus limites espaciais organizados, o simbolismo imagente da determinação, da força, da coragem e da imortalidade (Eliade, 2001a: 38-58). Não esqueçamos que a «Pedra Filosofal» se encontra no colégio, sob a vigilância apertada de vários professores e do director Albus Dumbledore que tinha trabalhado «(...) juntamente com o seu colega Nicolas Flamel» (Rowling, 1999: 89) e a guarda do cão das três cabeças, rigidamente instalado por cima do alçapão que impede a passagem para o subterrâneo. E que todas «as pedras sagradas»: a «pedra de bel» (que orienta os sujeitos da demanda), «da fecundidade» (que dá vida), «de fel» (que denuncia a presença de estranhos), ou «de fada» (que protege a entrada para o «jardim dos últimos seres») e a «Pedra da Vida» se encontram no coração da ilha (Magalhães, 2004: 131-132).

Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, esta passagem da narrativa permite a referência mítica de Cérbero, o cão das três cabeças e das três caudas, cujos pêlos eram serpentes e que guardava a porta do além impedindo a subida daqueles que queriam voltar para a terra. Tinha um aspecto físico tão grandioso e tão terrível que todos os que o olhavam se transformavam em pedras (Cotterell, 1998: 29). Este cão igualmente horrível e terrorífico está instalado em cima do alçapão para que ninguém possa entrar nos domínios subterrâneos de «Hogwarts» e lembra-nos, de novo, a «Descida aos Infernos».

Em *A Ilha do Chifre de Ouro*, a obtenção da «pedra de bel» remete-nos, de imediato, para a imagem mítica do rito iniciático do herói e, conseqüentemente para o tema da viagem. Só depois de Rui ter conseguido matar o veado é que Tim pôde extrair a «pedra de bel do [seu] estômago» (Magalhães, 2004: 131), cujo «contacto com o sol muda[va] a cor dos círculos e lhes indica[va] o caminho mais curto para o coração do bosque, (...)» (2004: 131). A existência da «Pedra da vida», como referiremos no segundo capítulo desta segunda parte, no ponto dois não é mais do que a própria metáfora da pedra filosofal, com todas as ideias que lhe estão adjacentes.

O espaço onde se encontram a «Pedra Filosofal» em «Hogwarts» e a «pedra de bel» reabilita a imagem das mutações da cor do regime nocturno de Durand: «Les rêveries de la descente nocturne appellent tout naturellement l'imaginerie colorée des teintures» (Durand, 1992: 251). Sabemos, pois, que os mistérios que englobam a força criadora da pedra filosofal dependem do seu poder e do seu segredo para a alternância das suas diversas tinturas, leia-se: «puissances» (1992: 251), que se manifestam nas mais diferentes transmutações de cores que lhes são próprias até à obtenção do resultado final: a cor encarnada, produto último da adição do mercúrio, o que permite a consecução da «Grand Œuvre»: a produção do ouro e do elixir da vida (Bachelard, 2005a: 34-44)

Se Gilbert Durand, tal como Bachelard anexa o simbolismo da pedra filosofal às «rêveries de la descente nocturne» (Durand, 1992: 251-252), isto prova que através de uma hermenêutica

antropológico-imagética, ao avaliarmos a importância da «Pedra Filosofal» e da «pedra de bel», podemos pensar na imagem da origem e da iniciação.

Este quarto esquema tem por única finalidade confirmar a noção da geografia simbólica de ambos os espaços de eleição, não apenas como espaços «cosmisé[s]» (Eliade, 1999: 47), onde as personagens reconhecem a dimensão da sua funcionalidade e atingem o grau da ascensão, mas essencialmente como espaços estruturados pela objectividade/subjectividade das suas formas, limitações e aberturas.

Em *Images et Symboles*, Mircea Eliade defende a autenticidade da «Arbre Cosmique» e prova ao longo do capítulo : «Symbolisme du «centre»» que esta é a «variante la plus répandue du symbolisme (...) qui se trouve au milieu de l'univers et qui soutient comme un axe les trois monde» (Eliade, 1999a: 55), ou «régions cosmiques» (1999a: 50). A noção deste «*Axis Mundi*», que liga Inferno-Terra-Céu, já foi objecto de estudo deste trabalho.

Tanto «Hogwarts» como a «Ilha do Chifre de Ouro», pelas suas características topológicas e topográficas, não são mais do que a imagem engrandecida do simbolismo da longevidade e da ascensão. O castelo encontra-se no cimo de uma montanha; tem os seus alicerces na terra como as raízes de uma árvore e as suas torres sugerem a ideia de ligação entre a terra e o céu. A «Ilha do chifre de Ouro» define-se pela presença da «Colina Florida» (Magalhães, 2004: 163), na «Ponta Verde» da ilha onde está a «Grande Mãe». Esta disposição responde a uma necessidade da ordem cósmica que confirma a função da imagem como a impulsão de outras imagens e suas diversas significações.

Então, se o real que elas circunscrevem deve ser entendido como o real que elas significam, a imagem do castelo fixado «sobre uma altíssima montanha» (Rowling, 1999: 96) com «enorme (...) torres e torreões» (1999: 96) iluminados a apontar para o céu, é a representação do magnífico, do feérico e do extraordinário. Por sua vez, a imagem desta colina situada na «ponta verde» da «Ilha do chifre de Ouro», nada mais é do que imagem arquetípica da «Montagne Cosmique» de Eliade (1999a: 52-59). A descrição destes espaços subscreeve igualmente a imagem do corpo humano, unindo céu e terra, entre os domínios do horizontal e do vertical. A existência de uma «casinha de madeira» (Magalhães, 2004: 56), de onde «todos os dias [a Grande Mãe] vem pelo menos uma vez espreitar à janela» (2004: 125), dita sensações simbólicas que culminam na ideia do aconchego, do íntimo e da dedicação, provocadas pela adesão da imagem da casa de Bachelard.<sup>10</sup> Convocado à presença da imagem imediata, o leitor não pode deixar de comparar a simplicidade da colina onde vive a «Grande mãe», na «Ilha do Chifre de Ouro» e a magnificência de «Hogwarts».

A sumptuosidade do colégio está codificada pelo semanticismo dos dois adjectivos: «altíssima» e «enorme» que projectam as noções da imensidão e da verticalidade às quais se anexa

---

<sup>10</sup> A este propósito ver: BACHELARD, Gaston (1998) *La Maison de la cave au Grenier Le Sens de la Hutte*. In BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF.

a imagem da luminosidade: «Sobre uma altíssima montanha, do outro lado, brilhavam, no céu estrelado, as janelas iluminadas de um enorme castelo cheio de torres e torresões» (Rowling, 1999: 96). Dando uma particular atenção ao semanticismo destes adjectivos, denotamos a existência de uma forte ligação entre o «céu estrelado», este «enorme castelo» e a iluminação das torres que realizam um quadro de perfeito equilíbrio e da ordem deste espaço como centro cósmico dos dois mundos paralelos.

A simplicidade da colina situada «na ponta verde da Ilha» onde «se erguia a cabana de madeira e colmo onde diziam que morava a Grande Mãe» (Magalhães, 2004: 163) reforça ainda mais a magnificência deste espaço, tornando-o, pela sua aparente simplicidade, num espaço de sumptuosidade arquetípica superior à de «Hogwarts». Aqui a imagem arquetípica da «cabana de madeira» releva todo um quadro isotópico que obriga à emergência de sensações e outras imagens que vão muito para além do espanto, da admiração ou do jamais visto. O aspecto grandioso destes dois conjuntos espaciais, intimamente ligados à existência da natureza, conduz à imagem, também ela, arquetípica do castelo ou da casinha isolada na floresta dos contos de fadas. Basta lembrar *A Cinderela* e *A Bela adormecida* ou ainda *Hensel and Gretel*, para citar uns dos contos de fadas mais célebres.

Se para Bachelard, como já referimos anteriormente, a contemplação é capaz de engrandecer o próprio efeito da imensidão: «L'immensité a été agrandie par la contemplation. Et l'attitude contemplative est une si grande valeur humaine qu'elle donne une immensité à une impression qu'un psychologue aurait toute raison de déclarer éphémère et particulière» (1998: 190), este esplendor espacial confirma-se totalmente, quer no efeito de uma contemplação eufórica, manifestado pela exclamação colectiva dos alunos do primeiro ano: «Ouviu-se um prolongado – Ooooooh!» (Rowling, 1999: 96); quer pelo efeito de uma contemplação mais íntima, reveladora de uma admiração mais serena que induz ao recato e à solenidade. Os «Filhos de Anu» e «a gente boa» sentiam-se protegidos sempre que olhavam ao longe a «Colina Florida» e o respeito que nutriam por ela mostra o quanto participavam da sua presença. O texto é muito elucidativo relativamente às atitudes de Ana<sup>11</sup> que «caminhou em redor da cabana. Devagarinho, para não acordar a «Grande Mãe» (Magalhães, 2004: 191) e de Zia quando a colina desapareceu sob a fúria do maremoto:

– A Grande Mãe... – gemeu Zia quando já só se via o cume e a cabana de colmo com a porta sempre aberta. (...)

Os «Filhos de Anu» choraram em silêncio o desaparecimento da Grande mãe, que julgavam eterna, enquanto a ponta verde da ilha continuava a sua viagem para mais longe, riscando o mar com a ponta afiada, como se fosse a proa de um navio (...).

Zia é que não se convencia:

– Está tudo muito bem mas não nos podemos esquecer que a Grande Mãe morreu. (...)

---

11 Não podemos esquecer que Ana também é descendente dos «Filhos de Anu».

- A Grande Mãe não morre. Há-de estar sempre connosco. Só que agora não a vemos. Esta brisa suave é o hálito dela, esta beleza que nos rodeia é a beleza dela. A partir de agora podemos encontrá-la em todo o lado... (...).
- Mas eu preferia olhar para a Colina Florida todas as manhãs quando saía para o terreiro. Não a via mas dava-me mais conforto (2004: 189; 191).

Muito menos fugaz que o momento imagético, perceptível no momento da contemplação do colégio, os vários momentos de contemplação da «Colina Florida» deixam perceber uma teia de imagens de onde emergem as noções da partilha e do reconforto, o que fará dessa contemplação um momento que irá perdurar infinitamente enquanto o mundo existir. A «Grande Mãe» estará, tal como afirma Tim, em toda a parte, deixando sentir a sua presença no mais simples dos gestos. A conexão necessária, com o leitor, para aceção do efeito do mítico, está estabelecida de forma satisfatória. E o acto de contemplar e não apenas de ver é, desta forma, o *leitmotiv* da multiplicação das mais diversas imagens sugeridas pela dimensão alargada do efeito do simbólico que é confirmada pelas mais diversas sensações perante o inimaginável.

A expressão «(...) brilhavam, no céu estrelado, as janelas iluminadas (...)» (Rowling, 1999: 96) produz também o efeito de uma pulsão do interior para o exterior. A luz de «Hogwarts», que emana de todas as suas janelas, dá origem à imagem dinâmica de um enorme fogo de artifício que se lança para o céu, também ele estrelado. A descrição deste castelo permite uma leitura de imagens manifestamente totalizadas pela existência de «torres e torreões» que organizam um quadro geometricamente pontiagudo, quase eriçado que complementa a noção da total ligação ao céu. Contudo, e dado que a imagem do castelo não deve escapar a uma perspectiva do imaginário, sabemos que ela jamais poderá apenas restringir-se à perspectiva do pontiagudo e do finito.

Em *A Ilha do Chifre de Ouro* é essencialmente a descrição da ilha, da colina e, posteriormente, do «pequeno planalto onde se erguia a cabana» (Magalhães, 2004: 163) que desencadeia toda uma panóplia de imagens. A «árvore nua e descarnada, com os ramos retorcidos que se abriam para o céu como braços que clamavam por justiça» (2004: 163) é, sem dúvida, o *ex libris* deste quadro altamente significativo em imagens. A cabana pela sua localização no topo da colina, de onde «Grande Mãe» olha pelo seu povo, por si só anuncia a imagem do «Temple» de Eliade e, por conseguinte, é o espaço de intercepção das «trois régions cosmiques – Ciel, Terre, Enfer (...)» (Eliade, 1999a: 50), pois deixa ler as ideias da ordem e do «Cosmos Parfait» (Eliade, 2001b: 43), onde prevalece a ancestralidade sagrada do homem mítico. Todavia, a caracterização da «árvore nua» (Magalhães, 2004: 163), cujos «ramos retorcidos cla[am] por justiça» (2004: 163), situa-nos, segundo este historiador das religiões, perante «l'Arbre Cosmique (...) qui soutient comme un axe les trois Mondes (...), dont les racines plongent jusqu'aux Enfers et les branches touchent le Ciel» (Eliade, 1999a: 55).

Como vimos, se recolhermos a informação mítico-simbólica oferecida por esta árvore objectivamente nua, sem pretendermos esgotar todas as leituras plausíveis, deparamo-nos com a simbólica do espaço sagrado ao qual se conectam outras imagens arquetípicas, tais como as do

nascimento ou (re)nascimento e da procriação da própria natureza. A «árvore nua», cuja única presença de vida é uma «única folha, pequenina, muito verde, que saía de uma pequena fenda num ramo muito seco» (Magalhães, 2004: 163) e um «casulo de borboleta» (2004: 163), preso a essa folha, deixa perceber o estado de maturação próprio ao acto de nascer e/ou renascer.

Se à primeira vista pensamos que a árvore despida nada poderia oferecer, pois tudo nela significava o agreste e o «muito seco» (Magalhães, 2004: 163), numa segunda instância compreendemos que a árvore, aparentemente desprovida de vida, apenas se encontra num estado de quase hibernação, onde o momento da espera é o momento da revelação. Só a varra, espetada por Ana no ventre da terra seca dessa mesma colina, poderá fazer renascer a «árvore nua» que há muito clama por vida: «A vara de madeira de freixo tinha florido, tal como toda a colina» (2004: 164).

Cabe-nos sobretudo compreender a globalidade da unidade semântica destes espaços como espaços do domínio da objectividade física e simultaneamente da subjectividade suposta na deformação das próprias imagens. Tal facto deve conduzir à existência renovada de outras imagens para que a imaginação não possa esgotar-se: É imperioso saber que a imagem não pode cumprir-se na estagnação e, por isso, não pode ser fixa: «(...) une image stable et achevée coupe les ailes à l'imagination» (Bachelard, 1994: 8).

Assim, mesmo se a descrição do telhado de «Hogwarts» parece completar a imagem do castelo pela presença das torres, quer pequenas, quer grandes (o que expande ainda a noção da plenitude), a descrição do habitat da «Grande Mãe», cuja presença da «árvore nua» parece comprometer a libertação das imagens (pois julgamos nada mais ter a descobrir), é obrigatório saber-se que tal é impossível. Relembremos que: «grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive» (Bachelard, 1994: 7), portanto, a imagem do telhado ou da árvore junto à cabana, no cimo da colina, será sempre uma potencial fonte de outras imagens, aquelas que descobriremos no decorrer da diegese.

O par composto pela altura imponente do telhado eriçado de «Hogwarts» e a existência das suas torres e torreões faz-nos pensar no tema da concha, tão querido a Bachelard e que ele caracteriza como um objecto «(...) si net, si sûr, si dur (...)» (1998: 104). Parece, efectivamente, que «Hogwarts» tomou, pelo simbolismo que emana dele, a configuração de uma enorme concha, bem particular, pois no seu interior existe a vida que há nas conchas habitadas por um «élan vital qui tourne» (1998: 129).

Todos os jovens aprendizes, confiados a este espaço aprendem, como alguns moluscos, a rodar sobre a sua própria experiências existenciais num habitat que não se desprende deles, que os protege e os ajuda a crescer. A narrativa em questão mostra-nos que os aprendizes de feiticeiro devem ser construtores em sabedoria e determinação para que as suas equipas confirmem as suas próprias e singulares organizações durante os seus desenvolvimentos (as suas formações). Enquanto configurações psicossociológicas elas engendrem, por sua vez, a vida da grande concha

que é «Hogwarts». O real funcionamento e a validação da construção de cada uma destas equipas são recompensados no momento ritualista da entrega das taças no final do ano lectivo.

«Hogwarts» poderia também levar-nos a pensar na imagem do cofre, pois ele representa um espaço fechado, absolutamente aferrolhado para os «Muggles». Contudo, parece-nos que o valor simbólico da concha é mais pertinente pois o cofre, para ser entendido simbolicamente deve estar fechado, o que o liga imediatamente à ideia do encerrado, do absolutamente sombrio, imóvel e intacto (Cazenave; Lismonde, 1996: 153), ora isto não se verifica neste espaço tão propício à abertura e ao dinamismo.

Muito mais do que «Hogwarts», a casinha da «Grande Mãe» poderá apelar à simbólica do cofre, tão querida a Bachelard, todavia não devemos esquecer que, embora isolada do mundo e, por isso, única possuidora dos seus segredos, a «Grande Mãe» deixou sempre a janela da sua cabana aberta para o mundo. A sua «cadeira de baloiço (...) que estava sempre na varanda das traseiras» (Magalhães, 2004: 190) perpetua ainda o ritual de um repouso atento, ligado ao exterior, evidenciando o movimento dialéctico do interior para o exterior. Embora escondida de todos, a «Grande Mãe» nunca deixou, diariamente, de olhar pela sua janela ou de se sentar no aconchego da sua cadeira para estar em comunhão com o seu povo.

A casinha da «Colina Florida» sugere, assim, o simbolismo da intimidade da casa bachelardiana, onde o estado da pura *rêverie* é o responsável pela ausência de ruptura entre o passado, o presente e o futuro, fazendo do momento vivido o único instante e verdadeiro momento, onde nada é revertível ou, simplesmente, repetido: «Le passé, le présent et l'avenir donnent à la maison des dynamismes différents, des dynamismes qui souvent interfèrent, parfois s'opposant, parfois s'excitant l'un l'autre» (Bachelard; 1998: 26).

Apelando «à primitivité du refuge» (Bachelard; 1998: 44) e às imagens da tranquilidade e do repouso, ousaremos dizer que a figura tutelar da ilha: a «Grande Mãe» é também, por essência, a imagem arquetípica do *rêveur* zelador abrigado na sua cabana, o que nos leva, de imediato, à imagem da cabana bachelardiana. Como nos atesta a história, a «Grande Mãe» quando achou que o seu dever, enquanto ser humano, estava cumprido, retirou-se para o cimo de uma colina, tal eremita à procura de *soi-même*. No aconchego da sua cabana de madeira, protegeu o seu povo e esperou que o seu sonho de se tornasse realidade.

Podemos dizer que Álvaro Magalhães ao apresentar a «Grande Mãe» tece, ao longo da sua obra, toda uma linha de força direccionada para a emergência de uma leitura onde se destaca a importância do ser enquanto «un rêveur de refuge [qui] rêve à la hutte, au nid, à des coins où il voudrait se blottir comme un animal en son trou [qui] vit ainsi dans un au-delà des images humaines» (Bachelard; 1998:45). Usando do simbolismo do «rêve de la hutte» (1998:45), num espaço onde nada parece poder ou querer perturbar este ser quase sobrenatural: lembremos que

nem Ana (a desejada) ousa perturbar a *rêverie* da «Grande Mãe»<sup>12</sup>, o narrador, quando Réa – a antepassada de Ana – não pôde cumprir a sua missão, revela-nos o quão débil pode ser esse estado de pura *rêverie*:

- E a rapariga? Réa? Que lhe aconteceu?
- Ficou sentada em frente à Pedra da Vida, à espera do rapaz. E esperou, esperou...
- Ainda bem que estava sentada.
- Cala-te que isto não é nenhuma brincadeira. Quando a rapariga percebeu que o rapaz não ia aparecer, lançou-se no fogo novo da Pedra da Vida. A Grande Mãe chorou de dor e ouviram-se os seus gritos lancinantes na ilha inteira.
- E depois? – Perguntou o Rui, quase sem voz.
- Depois a terra tremeu e abriu-se a fenda que divide a ilha em, como se a Grande Mãe a quisesse partir em duas. Depois, de repente, tudo parou. A terra arrefeceu, os ventos amainaram e a vida voltou ao normal. Mas ficou lá a fenda, a dividir a ilha em duas, como uma cicatriz, ou uma ferida mortal (Magalhães, 2004: 153).

Ferida de morte, quer pela perda de um dos seus filhos, quer pela consciência de um dever por cumprir e, por conseguinte, da ordem invertida e do caos novamente instalado, a «Grande Mãe» sai do seu estado de *rêverie* para mostrar a sua dor. Contudo, o desespero não deixará que a frustração se instale, pois a «Grande Mãe», recolhida no seu ninho irá aconchegar-se na esperança de que alguém virá, um dia, para cumprir o que há cem anos ficou por fazer.

Relembremos que, no final da narrativa, depois de ver que o caos foi banido da superfície da sua terra, a «Grande Mãe» deixa-se levar pelas águas revoltas do maremoto: «Mas a cadeira, ou o que fosse, desapareceu atrás de uma onda e nunca mais ninguém a viu. Havia quem dissesse que a Grande Mãe ia sentada nela e que se tinha afastado porque preferia entrar na ilha sem ser vista por ninguém» (Magalhães, 2004: 191-192). Concluimos que, agraciada e revigorada pela força da vida, esta prefere desaparecer, pois sabe que o seu povo se tornou contemporâneo do «*illud tempus*» (Eliade, 2001b: 73), cumprindo-se o ritual da regeneração.

Transformando-se na imagem do próprio mito em si, a «Grande Mãe» prefere desaparecer para melhor ser lembrada, ficando apenas no coração dos seus filhos. Este desaparecimento premeditado revela ainda que esta personagem esperava já há muito poder deixar-se morrer na certeza do dever cumprido. Parece-nos que o tema da «*hutte de l'ermite*» de Bachelard (1998: 46) está completamente realizado no excerto apontado, pois tal como o eremita, a «Grande Mãe» sempre quis estar sozinha perante a figura do Pai Celeste, cumprindo a sua segunda tarefa num universo «*hors de l'univers*» (1998: 46), num espaço alheio às riquezas do mundo, onde a quietude e a meditação eram palavras de ordem.<sup>13</sup>

#### 1.1.1.4.1. *Entre o Real e o Contrafactual*

---

12 «Ana caminhou em redor da cabana. Devagarinho, para não acordar a Grande Mãe. Quando passou diante da janela aberta não ousou olhar para dentro, mas ia jurar que a tinha ouvido respirar profundamente» (Magalhães, 2004: 163).

13 A este propósito ver: BACHELARD, Gaston (1998). *La Maison de la cave au Grenier Le Sens de la Hutte*. In BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF.

Em «Hogwarts» ou na «Ilha do Chifre de Ouro», atrás de uma qualquer porta podemos sempre encontrar alguma coisa, mesmo se apenas a quietude do recolhimento. Se deslocarmos a análise para um domínio contrário ao de uma perspectiva mais objectiva, compreenderemos que as portas de «Hogwarts» ou da «Ilha do Chifre de Ouro» não são umas quaisquer portas do mundo da lógica estandardizada. Pelo contrário, elas são aberturas e representam, se retomarmos as palavras de Bachelard, (1998: 200) tudo o que é do domínio do possível, do entreaberto, do transformável e do infinito. Elas são, ainda, enquanto imagens arquetípicas ou primordiais, o símbolo de toda a evolução manifesta consciente ou inconsciente do ser perante a sua integridade física e moral:

(...) tout cosmos de l'Entr'ouvert (...) l'origine même d'une rêverie où s'accumulent désirs et tentations, la tentation d'ouvrir l'être en son tréfonds, le désir de conquérir tous les êtres réticents. La porte schématise deux possibilités fortes, qui classent nettement deux types de rêveries. Parfois, la voici bien fermée, verrouillée, cadenassée. Parfois, la voici ouverte, c'est-à-dire grande ouverte.

Sendo que o simbolismo da porta é justamente o das portas de «Hogwarts» ou o da «Ilha do Chifre de Ouro», ele ilustra «(...) l'espace lui-même que la porte dissimule auquel on prête une certaine dimension de mystère» (Cazenave, 1996: 552), e emancipa a imagem da projecção, da identificação e, claro, do reconhecimento. Refutando uma leitura meramente simplista, o leitor apercebe-se que as portas representam possibilidades de acesso a um espaço íntimo e de interpretação pessoal, que vai projectar-se em direcção à integração cosmológica universal.

Numa perspectiva simbólica a porta trancada («verrouillée e cadenassée») de Bachelard (1998: 200) surge de forma significativa nos capítulos «O Deus-borboleta», em *A ilha do Chifre de Ouro*, na segunda parte da obra, e no capítulo doze: «O espelho dos invisíveis» de *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, na sala dos espelhos. Esta sala surge abandonada e esquecida, onde, porém, se encontra um objecto completamente exterior ao contexto de uma «antiga sala de aulas»:

Parecia uma antiga sala de aulas. As sombras escuras das secretárias e cadeiras empilhavam-se contra as paredes e havia um cesto de papéis voltado ao contrário – mas encostado à parede, de frente para ele, estava algo que não parecia ser dali, algo que tinha todo o aspecto de ter sido ali posto para que ninguém o encontrasse (Rowling, 1999: 174).

E este objecto aparentemente inútil, mas estranhamente ali colocado, revela-se, de imediato, como algo de precioso:

Era um espelho magnífico, tão alto que quase tocava no tecto, com uma moldura trabalhada em ouro e assente em dois pés de garra. No topo havia uma inscrição: *Erised stra ehru oyt ube cafru oyt on wohsi* (Rowling, 1999: 174).

Qualquer que seja a análise a empreender, é necessário, antes de mais, atentar na “palavra” inventada «Erised», sem qualquer significação morfológica ou semântica, mas que, lida ao contrário, significa: desejo. A mesma coisa passa-se no respeitante à inscrição no cimo do espelho: «*Erised stra ehru oyt ube cafru oyt on wohsi*» (Rowling, 1999: 174), cuja tradução é: «I show not your face but your hearts desire».

A mensagem torna-se clara efectivando-se, desde já, a essência e o valor simbólico deste espelho, que apenas se realiza enquanto objecto metafísico, veiculador não do que é visível, mas daquilo que é do domínio do interior e das vontades mais puras do indivíduo. Passível de revelar o que está para além da realidade, este espelho mágico mostra a Harry Potter algo de inacreditável quando ele se olha nele. Ele não vê só: «o seu reflexo no espelho como o de uma multidão de gente atrás dele» (Rowling, 1999: 174), o que é perturbador para ele, pois ele sabe de antemão que a sala está vazia: «Contudo a sala estava vazia» (1999: 174).

Após várias tentativas de explicação que se realizam nos diferentes movimentos de inspecção que Harry faz à sala, ele compreende, por fim, que todas aquelas pessoas existem apenas no espelho: «(...) – tanto ela como os outros apenas existiam naquele espelho» (Rowling, 1999: 174) e compreende que, pela primeira vez, «(...) estava a ver a sua própria família (...)» (1999: 175).

Por sua vez, Ana encontra-se já «num quarto pequeno e tosco» (Magalhães, 2004: 157), também ele quase esquecido e à margem do resto do mundo, anexado a um «corredor cavado na terra» (2004: 157). Neste quarto, tal como «na sala dos espelhos», apenas um objecto vai ter a particularidade de se revelar como objecto de progressão para possíveis estados de *rêverie*: a «coberta especial» (Magalhães, 2004: 161) que permite dar a conhecer àquele que dormir aconchegado debaixo dela pela primeira vez, «aquele ou aquela com quem irá casar» (2004: 161).

À vista mais desarmada e numa primeira instância, a osmose simbólica entre estes dois espaços (o quarto de Ana e a sala dos espelhos) surge de forma evidente no estereótipo da descoberta. Ambos os espaços abrigam dois objectos mágicos que possibilitam a alienação do momento presente face a um outro bem mais significativo: em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, para um momento passado, em *A Ilha do Chifre de Ouro*, para um momento futuro. Todavia a existência do espelho mágico é bem mais significativa para a aventura do imaginário, pois ele é, desde o início e como já foi referido, um objecto estranho àquele contexto físico-espacial. A «coberta especial», por sua vez, encontra-se no sítio certo.

Numa segunda instância e numa análise mais minuciosa, compreende-se que a verdadeira osmose simbólica entre estes dois espaços de emergência do imaginário se manifesta, sobretudo, nos encontros realizados entre as personagens e as suas famílias. Contudo, em *A Ilha do Chifre de Ouro*, a «coberta especial» que aconchega Ana não revela claramente o seu verdadeiro significado enquanto objecto arquetípico para a progressão da personagem. Aqui, o que importa realmente é o que acontece para além da porta trancada, no espaço interior da personagem.

Tal permite asserir que, numa leitura do imaginário, a relevância desta «coberta especial», contrariamente ao espelho mágico, não se prende com o facto desta ser mágica e permitir saber, a quem dorme com ela quem será o seu par num tempo futuro, mas assegurar a verdadeira expressão simbólica de um momento presente que se projecta *in media-res* para um momento que revela a verdadeira identidade da personagem. Apaziguada e protegida no aconchego da «coberta especial»,

Ana ouve a voz daquela que sempre desejou conhecer e fica a saber que tem uma missão a cumprir. Tal permite afirmar que esta coberta, enquanto objecto simbólico, encontra a sua manifestação na imagem da concha, querida a Gaston Bachelard, pois parece que Ana, no interior da «coberta especial», esteve «dans l'immobilité de sa coquille [pour préparer] des explosions temporelles de l'être» (Bachelard, 1998: 110) e assegurar «des tourbillons d'être» (1998: 110) e «[I]es plus dynamiques évasions» (1998: 110) que lhe permitirão atingir o seu «*Axi Mundi*» (Eliade, 1999a: 33–72) num futuro que se desenha a partir da existência de um tempo passado. Tal como Harry, Ana vai, neste quarto, conhecer, pela primeira vez, a sua mãe<sup>14</sup> e, por conseguinte, ficar a par da sua verdadeira história:

– Ana! Ana!

Ana estremeceu.

– Sou a tua mãe que nunca conheceste, de que não te lembras. (...)

– Nasceste em segredo porque eras a sétima filha da sétima geração de feiticeiras. Conseguimos fazer-te sair da ilha, com a ajuda de um homem bom que se ofereceu para te levar até ao mundo dos homens...

– O sr. Xexé?

– Chamasse Til. Depois os Mil descobriram a tua fuga e, por vingança, mataram-me, ao teu pai e aos teus seis irmãos (...).

– Feiticeira? – disse ela por fim. – Eu sou uma feiticeira?

A voz da mãe tornou-se mais fraca:

– Na Terra as feiticeiras têm muita má fama, mas aqui é diferente. São as que ajudam as sementes a crescer e asseguram boas colheitas. A Grande Mãe, que vive na Colina Florida, deu-nos o dom da fecundidade. E chegou a altura de usares o teu (Magalhães, 2004: 157-159).

Em ambas as narrativas, estes dois episódios são bem sugestivos no que concerne o domínio do simbolismo da porta. Nada para estas personagens foi mais importante, ao longo das suas existências, do que poder abrir, pelos seus desejos e as suas *rêveries* mais íntimas, a porta que dá para o outro lado e depararem-se com a sensação do reconforto e do bem-estar que a presença da família lhes transmite.

#### *1.1.1.4.2. As imagens simbólicas na definição da identidade/alteridade das personagens*

A sensação de reconforto é, todavia, muito mais notória na atitude de Harry Potter que se conforma com o facto de apenas poder olhar para os seus familiares, enquanto que Ana chora por não ter podido ver e abraçar a mãe. «Lançou-se na cama e chorou, chorou e chorou» (Magalhães, 2004:160).

A revolta de Ana assinala-se na realização da imagem crescente do desassossego e da frustração face ao objecto desejado, mas proibido e, por isso mesmo, simultaneamente impeditivo da sua realização pessoal. Logo, o estado psicossociológico da personagem inscreve-a no domínio das estruturas do imaginário, mais concretamente, nos símbolos catamórficos do regime diurno,

---

<sup>14</sup> Não se pretende, neste trabalho, analisar a confirmação de uma família monoparental para as personagens Rui e Ana. Tal reflexão fará parte de um trabalho posterior.

que sintetizam as imagens da queda e «du vertige, de la pesanteur ou de l'écrasement» (Durand, 1992: 124).

Ana está, de facto, prostrada e sem qualquer vontade de reagir: «talvez ainda agora lá estivesse a chorar se Ula, a dona da casa, não tivesse entrado no quarto, muito atarantada» (Magalhães, 2004: 160), pois o contacto com a mãe foi-lhe negado pela própria, o que confirma a fragmentação do Eu e compromete seriamente a concretização de uma elevação *uraniã*<sup>15</sup>, intimamente conectada aos símbolos do ascensional:

- Não olhes para aqui, estou atrás de ti, mas se olhares para mim não sei o que poderá acontecer... (...)
- Não te aproximes, não me olhes, ou tenho de desaparecer. (...)
- Não te voltes. (Magalhães, 2004: 157-159).

Contudo não podemos esquecer que Ana se encontra num espaço subterrâneo que lhe permitirá ascender ao topo da colina: «Quando, finalmente, abandonaram o labirinto de túneis e subiram até à superfície, estavam muito perto da Colina Florida (...) Ana subiu à colina florida» (Magalhães, 2004: 162) e, deste modo, atingir a epifania do Eu, no desempenho da sua missão. No que se refere às dominantes reflexas dos regimes durandianos do imaginário, Ana encontra-se, mais uma vez, no regime diurno, na dominante reflexa de posição (postural), a partir da qual, tal como o recém-nascido, ela ascende à verticalidade pelos seus sentidos, demarcando uma luta contra o tempo e uma reordenação cósmica: «Foi então que ela sentiu ter chegado o momento de usar a vara de madeira de freixo que a mãe lhe dera e enterrou-a na terra de modo a que se mantivesse em pé» (2004: 163).

Esta reordenação cósmica sintetiza a imagem arquetípica da vitória, representada pelo símbolo do ceptro (varra florida) espetado na terra, projectado para o cimo, que realiza a imagem «de la fuite devant le temps ou de la victoire sur le destin et sur la mort» (Durand, 1992: 135)<sup>16</sup>, típica das estruturas esquizomórficas ou heróicas, e que vem reverter esta situação de fragmentação, directamente ligada ao tema da queda. A atitude de desobediência levada a cabo por Ana, que se e vira mesmo quando alertada pela mãe para não o fazer:

A curiosidade de saber como era a mãe é que se tornou insuportável e ela voltou-se de repente à espera de a ver, por um momento que fosse. Mas a imagem da mãe já lá não estava, só um fluido esverdeado que se ia desvanecendo devagar. Três vezes ela tentou agarrar aquela imagem e três vezes ela lhe fugiu por entre os dedos. Como uma sombra, como um sonho (Magalhães, 2004: 15),

remete-nos novamente para os símbolos diaréticos, como símbolos de poder e pureza. Ana, contrariamente a Orfeu, não pode ser submetida ao castigo por desobediência. Por um lado, ela é apenas uma adolescente ansiosa que se viu, ao longo de toda a sua existência, privada da presença

---

15 O adjectivo foi formado a partir do nome Úranos, figura da mitológica greco-romana que é «a personificação do Céu, como elemento fecundo» (Grimal, 2004: 464-465.)

16 Serão objecto de uma análise mais pormenorizada e num trabalho posterior, as imagens do subterrâneo, do labirinto, do ceptro, da varra florida e da lança.

da mãe e a quem sempre tinham mentido; por outro, ela apenas desobedece no final do encontro com a mãe, quando esta já não pode ser alcançada, o que não é um factor impeditivo para a sua realização pessoal, pois Ana não prejudicou a mãe.

A alusão ao mito de Orfeu, claramente visível nas constantes proibições relativas ao acto de olhar para trás e ao acto da desobediência em si, mostram a dialéctica que se instala entre o permitido e o proibido; o possível e o impossível a partir da voz e do olhar. Ana sabe que não pode olhar para trás porque ouve a voz da mãe que a alerta para o facto, contudo, esta desobedece e vira-se. Muito para além da releitura do mito de Orfeu, cujo castigo é emergente do acto da desobediência/desconfiança e, por conseguinte, impossibilita a efectivação pessoal, deparamo-nos, aqui, com a importância da realização simbólica da ausência do castigo para Ana.

Embora se verifique de igual forma a privação do objecto da demanda, esta é muito menos castradora, pois Ana, contrariamente a Orfeu, não é a responsável pelo precoce desaparecimento do ente querido. Este já tinha desaparecido quando ela se virou, restando apenas um fugaz «fluido esverdeado que se ia desvanecendo devagar» (Magalhães, 2004: 159).

A leitura orfeica deste episódio reafirma o valor do empreendimento pessoal de Ana perante a fragilidade e fugacidade do momento da presença da mãe, que é marcadamente reforçada pela imagem nictomórfica da sombra. A imagem da mãe volatizou-se, ficando apenas um rasto dela, que o narrador denomina de sombra: «Como uma sombra, como um sonho» (Magalhães, 2004: 159). Ana, pela sua determinação diairética pretende alcançar o que resta da voz da mãe, realizando a metamorfose sinestésica, para a sua própria metamorfose psicossociológica e iniciática, mas tal não lhe é permitido.

A «coberta mágica» apresentada no início do episódio como a imagem isotópica do aconchego, do calor, do conforto e do repouso não foi suficientemente abrangente na sua função de harmonização entre o sujeito e a sua demanda. Esta não possibilitou o desejado empreendimento *uraniano* intimamente conectado aos símbolos do ascensional perdendo, assim, o seu valor simbólico de protecção na realização da demanda pessoal do Eu.

O espelho, por sua vez, embora não sendo nada mais do que objecto veiculador da aparição da imagem em liberdade para a representação do verdadeiro mundo de Harry Potter, permite na íntegra a realização pessoal do indivíduo enquanto objecto da demanda, pois ele permite o contacto visual e até o contacto físico, embora aparente, entre Harry e a sua família, o que é muito importante para qualquer criança.

Se pensarmos no reflexo sem vê-lo como a única e principal propriedade de um espelho, podemos pensar igualmente na água que tem como uma das suas características a possibilidade de reflectir. Bachelard, citando Thoreau, refere que «Un lac est le trait le plus beau et le plus expressif du paysage. C'est l'œil de la terre, où le spectateur en y plongeant le sein sonde la profondeur de sa propre nature» (Cf. Bachelard, 1998: 190). Tal asserção remete, de imediato, para o mito de

Narciso, dado que o seu reflexo nas águas representa igualmente a possibilidade do entreaberto para os seus mais profundos desejos.

Contudo, contrariamente a esta personagem mítica, Harry Potter não realiza uma imagem ideal dele próprio, constrói, sim, pelo seu desejo mimético, a imagem da sua família, que é a sua imagem ideal e com a qual ele se quer identificar. Isto permite entrever, aqui, o narcisismo cósmico de que fala Bachelard (1998: 190), através do qual é realçada a dialéctica da imensidão e da profundidade, engrandecida pelo momento da contemplação e que coloca, de novo, o indivíduo em harmonia com o seu circundante, afastando-o de um narcisismo individual.

Tal como Narciso, Harry Potter está apaixonado pelo reflexo do espelho, mas não é pelo seu reflexo, é sim pelo reflexo do seu desejo: ver a sua família e identificar-se com ela. Podemos dizer que, deste modo, e pelos processos de contemplação e posterior comparação/identificação, Harry «sonda assim a profundidade da sua natureza», podendo senti-la na sua «immensité poétique» (Bachelard, 1998: 190) e destacar-se pela sua grandeza.

Todavia, esta narrativa confirma que ele «[t]inha um sentimento poderoso dentro de si, uma mescla de alegria e de profunda tristeza» (Rowling, 1999: 175). O discurso é claro: Harry vê-se confrontado com as suas pulsões mais íntimas que, pelo estado puro da *rêverie*, lhe impõem a entrada por essa porta que é o espelho, para alcançar o outro lado, mas isso revela-se impossível. Com a entrada de Albus Dumbledore, que representa a figura tutelar da narrativa, Harry obtém todas as explicações necessárias. Segundo o director do colégio, para um homem feliz o espelho dos invisíveis tem apenas a característica comum de todos os espelhos, ou seja, uma utilidade do senso comum, que é a de mostrar o reflexo de alguém ou de alguma coisa. Contudo, para aqueles que querem, num estado de *rêverie*, atingir os seus desejos mais queridos e íntimos, ele toma as proporções do mágico e mostra aquilo que mais desejamos ver, confundindo num mesmo espaço sonho e realidade:

Deixa-me explicar-te. O homem mais feliz do mundo poderia usar o espelho dos invisíveis como se fosse um espelho normal. Isto é, ele ver-se-ia a si próprio exactamente como era. Achas que isso o ajudaria?

Harry ficou a pensar. Depois disse lentamente: – Mostra-nos o que nós queremos... quando queremos...

– Sim e não – disse Dumbledore. – Mostra-nos apenas o mais profundo e intenso desejo que reside no nosso coração. Tu, que nunca conhecestes a tua família, viste-a à tua volta. O Ronald Weasley, que viveu sempre à sombra dos irmãos, viu-se sozinho, como o melhor de todos (Rowling, 1999: 178).

São sábias as palavras deste grande feiticeiro, pois, é absolutamente necessário evitar instalar-se no sonho, pois apenas a «*rêverie – non pas le rêve*» (Bachelard, 1999: 57) é «la libre expansion de tout anima»<sup>17</sup> (Rowling, 1999: 57):

(...) este espelho não nos dá nem o conhecimento nem a verdade. Muitos homens têm estado na frente dele, hipnotizados pelo que ele mostra, outros enlouqueceram sem saber se o que tinham visto era real ou mesmo possível.

---

17 Num outro trabalho será retomada a questão da *rêverie* relativa aos conceitos junguianos *anima* e em *animus*.

O espelho vai ser transportado amanhã para outro lugar, Harry. E peço-te que não voltes a procurá-lo. (...) Não se resolve nada a divagar em sonhos quando nos esquecemos de viver. Lembra-te disto (...) (1999: 179).

Para Ana e Harry, tudo acontece na singela inocência do imprevisto. Contudo, compreende-se que algumas notações intencionadas se amplificam e presidem a um estado elevado da imagem na impossibilidade da definição correcta e do incontestável. Tanto o espelho como a «coberta especial», mesmo se mágicos, não sabem nem podem oferecer o conhecimento da verdade, mesmo para aqueles que, como Ana e Harry, querem a qualquer custo alcançar o estado supremo da luminosidade interna e consciente, que permite a abolição dos limites entre o interior e o exterior para receber a beleza do mundo.

Ora, é exactamente esta alteridade dialéctica entre o interior e o exterior, entre o sonho e a realidade que encontramos nas palavras de Dumbledore e de Ula<sup>18</sup>. Ana fica a saber o que, efectivamente, lhe aconteceu e qual é, de facto, a sua missão na «Ilha do chifre de Ouro», que é o seu espaço por excelência. Espaço, esse, onde ela é reconhecida como a feiticeira dos «Filhos de Anu» e por isso é aclamada e a sua chegada festejada (Magalhães, 2004: 164).

Por sua vez, Harry não está mais obrigado ao confinamento oprimente da sua minúscula despensa por baixo das escadas na casa dos «Dursley», como estava no início da história, (não devemos confundir esta espécie de armário onde ele é, muitas vezes trancado pelos seus tios, com a noção de refúgio agradável, conectada à imagem do ninho ou da cabana de Bachelard), onde ele se sentia infeliz na obscuridade e que parece mesmo ter sido a responsável pelo seu aspecto físico: «Talvez isso se devesse ao facto de viver numa despensa sem luz, mas Harry fora sempre pequeno e franzino para a idade» (Rowling, 1999: 24). A despensa funciona, assim, para os seus tios como o espaço de clausura e de castigo para Harry, pois é aí que o trancam:

O tio Vernon esperou até Piers<sup>19</sup> se ter ido embora antes de «tratar» do sobrinho. Estava tão zangado que mal conseguia articular as palavras. Foi capaz de dizer – Vai... despensa... ficas... sem comer (...). Harry ficou na escuridão da despensa durante muito tempo, desejando ter um relógio. Como não sabia as horas não tinha a certeza se os Dursleys já se teriam deitado. Antes disso não arriscava a tentar chegar à cozinha para comer qualquer coisa. Vivia com os Dursleys havia quase dez anos. Dez anos miseráveis, (...) (1999: 32).

A partir do momento em que ele se encontra afastado do espaço dos «Muggles», que para ele não é mais do que a casa dos tios e a escola (e que actuam como espaços de exclusão para ele), pois ele é posto de parte por todos os alunos que não querem desagradar ao grupo de Dudley<sup>20</sup>, Harry encontra em «Hogwarts» a manifestação proto--simbólica do agradável, do pessoal, do íntimo e, sobretudo, do parentesco. Não esqueçamos que é nesse espaço que Harry se sente pela primeira vez em casa e onde tem o primeiro contacto visual com os seus pais. Portanto, a ideia de família e de

---

18 Ula é a personagem mágica a quem a casa onde se encontra Ana pertence.

19 Esta personagem é um amigo de Dudley, primo de Harry Potter.

20 Dudley é o primo de Harry Potter.

ternura está presa, de forma bem singular, a este *topos absoluto* que lhe permite usufruir da alegria de se sentir protegido.

Devemos destacar a ideia de antítese espacial no respeitante à conexão do sujeito relativamente ao espaço frequentado e que nos é apresentada nas obras. Se em «Privet Drive», Harry Potter sofria de um mal-estar permanente, em «Hogwarts» ele sente o conforto e carinho dos seus amigos e professores:

Às vezes quando puxava pela memória, durante longas horas que passava trancado na despensa (...). Não tinha qualquer imagem dos pais. O tio e a tia nunca falavam deles, ele estava proibido de fazer perguntas, naturalmente, não existiam fotografias deles naquela casa (Rowling, 1999: 32);

A professora McGonagall fizera na semana anterior uma lista dos alunos que iriam ficar em Hogwarts durante as férias e Harry tinha sido o primeiro a assinar. Mas não se sentia nada triste com isso. Aquele iria ser, muito provavelmente, o melhor Natal de sempre (1999: 164).

Tanto em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* como em *A Ilha do Chifre de Ouro*, o itinerário imaginário da imagem arquetípica da família, enquanto proto-símbolo máximo de protecção e amor, revela a importância dos espaços como entidades permeáveis à consecução da iniciação.

A sala singular e misteriosa do «espelho dos invisíveis», onde Harry conhece os pais e toda a sua família (num contexto de toda evidência ligado, simultaneamente ao natural real e ao ilusório artificial), mostra que tudo neste micro-espaço é mágico e sublime, enquanto que a realidade individual de Harry é de uma autenticidade incontestável. Aqui, ele fala com essas pessoas que existiram na realidade e que estão para além da simples lógica palpável do espelho, pois elas estão, de facto, no espelho, mas não na sala reflectida no espelho.

Lá estava ele, reflectido, pálido e apavorado e reflectidos atrás dele estavam pelo menos dez outros. Harry olhou por cima do ombro, mas não havia ninguém. Ou estariam todos invisíveis? Estaria ele numa sala cheia de gente invisível e o dom daquele espelho sério o de reflectir todos, invisíveis ou não? Voltou a olhar para o espelho. Uma mulher mesmo à sua direita sorria e acenava-lhe. Ele estendeu a mão e sentiu o ar. Se ela ali estava efectivamente, poderia tocar-lhe, os reflexos estavam tão próximos... mas apenas sentiu o ar – tanto ela como os outros apenas existiam no espelho (Rowling, 1999: 174)

O mesmo se passa com o quarto onde se encontra Ana, mas não com a «coberta especial». Neste espaço subterrâneo tudo se passa também entre os domínios do natural real e do ilusório artificial, contudo, é essencialmente o espaço enquanto que micro-espaço que convoca a realização individual de Ana.

Este momento da narrativa relativo à sala do espelho permite situar, mais uma vez, a personagem central numa indefinição entre as noções de verticalidade e de horizontalidade. Harry está, do ponto de vista da comunicação, num equilíbrio axial, o que origina a noção do natural real. A mimêsis psico-espacial horizontal estabelecida entre ele e os seus pais que lhe sorriem, mesmo se não lhe dirigem a palavra, revela a noção do desejo, pois este, quando é consciente, incita à imitação (Burgos, 1974: 29). Todavia, se retirarmos o objecto que permite o estabelecimento da

comunicação entre as personagens, e que é o espelho, tudo é do domínio do pragmático e o diálogo fica sujeito às imagens plurissignificativas do olhar, o que é perfeitamente realizável.

Tal não acontece em *A Ilha do Chifre de Ouro*, pois se retirarmos a «coberta especial», à partida, nada no texto remete para a ausência da comunicação entre Ana e a sua mãe. Este objecto apenas permite estabelecer um contacto com a imagem do objecto da demanda e um outro contacto premonitório com um tempo futuro, mas que nada tem de relevante para a verticalidade da personagem. Efectiva-se, desta forma, o domínio do ilusório artificial que, de um ponto de vista simbólico, colide com a emergência das imagens da protecção e do reconforto.

Harry Potter quase que por imposição vai abandonar o paralelismo do equilíbrio horizontal para entrar numa dimensão individual de profundidade: limitado pelo silêncio de todos os que estão no espelho, mas reconfortado pela multiplicidade dos gestos realizados pelos membros da sua família, Harry deverá compreender que toda a comunicação gestual realizada é, apenas, o equivalente de um diálogo mímico entre eles e não a impossibilidade de os alcançar fisicamente:

– Mãe? – disse baixinho. – Pai?

Eles apenas o olhavam a sorrir. E lentamente Harry olhou para os rostos de todas as outras pessoas no espelho e viu outro par de olhos verdes como os dele, outros narizes parecidos e até um velhinho que parecia ter os joelhos nodosos e protuberantes como os seus: Pela primeira vez, Harry estava a ver a sua própria família, pela primeira vez na vida.

Os Potters sorriram e disseram-lhe adeus quando ele olhou ansiosamente para eles, pressionando as mãos contra o espelho como se esperasse cair lá para dentro e alcançá-los. Tinha um sentimento poderoso dentro de si, uma mescla de alegria e de profunda tristeza (Rowling, 1999: 175).

Ana, por sua vez, não consegue estabelecer esta relação comunicativa com a mãe e rompe, de certa forma, a sólida manifestação do seu próprio «dévoilement épiphanique» (Durand, 1982: 206), ou seja da sua iniciação enquanto indivíduo da demanda em aprendizagem.

É notório que estas passagens provocam o artifício ilusório de um momento do eterno retorno e da perenidade e que, tanto Ana como Harry Potter querem tornar real e presente, pois eles tentam dirigir-se aos seus entes queridos para lhes tocar, abraçá-los e, no caso de Harry Potter, falar-lhes (o que confirma, de novo, o domínio da horizontalidade), onde a «osmose afectiva» de que nos fala José Gil (1997: 169) invoca os proto-símbolos do desejo, da afectividade, da necessidade, da partilha e do amor.

É fácil compreender que isso se deve à efectividade objectiva desses espaços, dos objectos responsáveis pelo contacto, neste caso o espelho mágico, e da vontade de Harry e Ana. Contrariamente ao possível e ao racional, Harry Potter não vê, nesse objecto, a imagem do seu reflexo, mas algo de imprevisível e do domínio do seu empírico pessoal. Contudo, contrariamente ao que as nossas faculdades tomariam por impossível, tudo isto é perfeitamente compreensível dado que este espelho prima pela singularidade de ser o espelho do desejo.

É necessário ter em conta, neste momento das narrativas, a ideia triaxial de Merleau-Ponty do «nous», do «voir» e do «monde» (Merleau-Ponty, 1999: 17-18). Pensamos que nestes espaços, onde a quietude convida também à imagem da interioridade e da centralidade, ligada, agora, à

noção de uma verticalidade progressiva, Harry Potter e Ana, pela efectivação dos «mythèmes»<sup>21</sup> (Durand, 1996a: 189-209) da força e do duplo nascimento, devem saber “ver” que este mundo não é o deles. Portanto, eles devem aproveitar aquilo a que tiveram direito: Harry Potter teve a felicidade de ver a sua família, mas não pôde comunicar oralmente com ela; Ana teve o direito de ouvir a sua mãe, mas foi-lhe proibido vê-la.

Ambas as personagens sabem não poder estabelecer as suas realizações pessoais na ideia da imagem concreta de uma família presente num mundo real que é o deles – o espaço dos vivos e não dos mortos – e é por isso que eles sentem os sentimentos próprios da negação. Ana sente-se revoltada e chora, pois não conseguiu sequer uma referência física que lhe permita um termo de comparação entre ela e o seu objecto de demanda. Harry, por seu lado, sente uma mistura de tristeza e de alegria que o fazem querer voltar sistematicamente a essa sala extraordinária. Para ele, que é uma criança órfã, o desejo de confundir o real e o ilusório num mesmo espaço físico, mas ao mesmo tempo de interioridade, é a sua visão enquanto que supressão daquilo que ele sabe ser verdadeiro.

Contrariamente ao que acontece à personagem Alice de Lewis Carrol (1998), Harry e Ana nada quiseram descobrir<sup>22</sup> e sabem também que nunca poderão atribuir tudo o que lhes aconteceu a um mero sonho (embora a alusão ao sonho seja referenciada pelo narrador, o que se passa com Ana nada tem a ver com a ideia estereotipada que temos do sonho).

Para Harry, o que aconteceu para além do espelho ou no espelho, e para Ana, o que aconteceu debaixo da «coberta especial», foram momentos presentificados pela realidade visual e auditiva das suas famílias. Por isso, esses objectos, confundindo-se com esses espaços, não são mais do que a circunstância reveladora dos sentimentos das personagens, estirados entre a imagem do fascínio do presente e a dor efectiva da ausência.

Curiosamente, Harry Potter, tal como Ana, mas contrariamente a Alice, sofreram de um adiamento face ao objecto desejado, de onde emerge a metamorfose de todo um crescimento ajustável às manifestações do Eu. Tanto Harry como Ana foram privados de uma coexistência familiar e, pela sua ausência realizaram-se, no momento adequado, como personagens em crescimento, que souberam prolongar o momento da progressão para a efectivação da imagem da metamorfose do crescimento.

A partir de tudo isto, é incontestável notarmos que estes espaços, que ousaremos apelidar, como Merleau-Ponty, de «Grand Objet» (1999: 31-32) também tiveram de se submeter à metamorfose da ascensão que foi concretizada pelas personagens centrais, tornando-se objectivos devido ao que Harry e Ana quiseram compreender e aceitar nas suas vontades e nas suas

---

21 Para Durand os mitemas são os traços distintivos que caracterizam os mitos. Eles são «La plus petite unité du discours mythiquement significative» (1979).

22 Alice, brincando com o seu gatinho, afirma querer atravessar o espelho e conhecer o salão que se vê de forma invertida comparativamente ao seu. Ela pronuncia então uma frase mágica, que lhe permite o acesso a esse mundo invertido.

determinações individuais. Logo, relembra-se que o espaço destes compartimentos é dominado pelo efeito da amplitude, quer do espelho em ouro que se eleva do chão ao tecto, como se ele fosse um ser vivo, «(...) assente em dois pés de garra» (Rowling, 1999: 174), quer da «coberta especial» que permite o estado da *rêverie* da personagem que não devemos confundir com o estado do sonho, ligado ao sono, ao qual o narrador faz referência.

A concepção de um mundo exclusivamente inteligível, fechado pelas noções da sistematização, do método, do racional e do científico está, aqui, totalmente posta de parte, pois para estas personagens: «(...) le monde [qui] contient nos corps et nos esprits, à condition qu'on entende par monde non seulement la somme des choses qui tombent sous nos yeux, mais encore le lieu de leur compossibilité, (...)» (Merleau-Ponty, 1999: 29), é o mundo que é necessário introduzir no seu *logos* pessoal.

Harry Potter e Ana não podem, portanto, compreender exclusivamente o «monde visible au sens strict» (Merleau-Ponty, 1999: 29) e à «certitude naïve du monde, [vu que] l'anticipation d'un monde intelligible est aussi faible quand elle veut se convertir en thèse qu'elle est forte en pratique» (1999: 29).

Dada a importância destes espaços enquanto que micro-espaços do *topos absoluto* que são «Hogwarts» e a «Ilha do Chifre de Ouro», é-nos possível afirmar que os espaços referenciados contêm a impressão dos elementos responsáveis da transformação. Tudo se dita entra as polaridades do íntimo e do colectivo para que a viagem iniciática possa ser benéfica para os sujeitos em demanda.

Quer a sala dos espelhos, quer o quarto onde se encontra Ana são também atravessados por outras personagens que participam dos estados de *rêverie* das personagens centrais, na medida em que funcionam, de certa forma, como entraves necessários à distinção, e conseqüente percepção, dos estados de *rêverie* e da tomada de consciência. Basta pensar, a título de exemplo, na presença de Ron, o amigo fiel de Harry, na sala do espelho dos desejos, convidado por Harry que reconhece nele a amizade fraterna e a materialização da noção de família, mas que vê nesse espelho, não o que Harry lhe quer mostrar, ou seja a sua família, mas o que ele mais deseja: o seu futuro e a sua emancipação; ou na presença de Ula, a quem Ana confia os seus receios e as suas frustrações.