



FELLIP AGNER TRINDADE ANDRADE

HARRY POTTER: A IMAGINAÇÃO DE UMA COMUNIDADE

**São João del-Rei
Setembro de 2017**

FELLIP AGNER TRINDADE ANDRADE

HARRY POTTER: A IMAGINAÇÃO DE UMA COMUNIDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura.

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Anderson Bastos Martins

São João del-Rei
Setembro de 2017

FELLIP AGNER TRINDADE ANDRADE

HARRY POTTER: A IMAGINAÇÃO DE UMA COMUNIDADE

Banca examinadora:

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins – UFSJ Orientador

Prof^ª. Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira – UFJF – Titular Externo

Prof^ª. Dra. Eliana da Conceição Tolentino – UFSJ – Titular Interno

Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira – UFSJ – Suplente

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras

São João del-Rei, setembro de 2017

AGRADECIMENTOS

À Capes, pelo financiamento da pesquisa.

Ao Prof. Anderson Bastos Martins, pela orientação.

E a *Todos* que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a conclusão deste trabalho.

“Ele vai ser famoso, uma lenda [...] Vão escrever livros sobre Harry. Todas as crianças no nosso mundo vão conhecer o nome dele!”

Minerva McGonagall (J. K. Rowling)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo mapear a trajetória da série de livros *Harry Potter* desde seu surgimento como coleção de romances infanto-juvenis até sua consolidação como signo central de um fenômeno cultural global. Trabalhando os principais conceitos que são tensionados pelo fenômeno *Harry Potter* (como os conceitos de autoria e recepção), investigaremos a formação de uma comunidade global de leitores e fãs da série, apresentando o fenômeno como uma referência sociocultural para a sua comunidade de leitores e para além dela, bem como a relação entre a autora J. K. Rowling e essa comunidade quanto à manutenção da série *Harry Potter* como *obra inacabada*.

Palavras-chave: globalização; referência cultural; comunidades interpretativas.

ABSTRACT

This MA thesis aims to map out the trajectory of the *Harry Potter* series since its emergence as a collection of children's novels until its consolidation as a central sign of a global cultural phenomenon. Working on the main concepts that are strained by the *Harry Potter* phenomenon (such as the concepts of authorship and reception), we will investigate the formation of a global community of readers and fans of the series, presenting the phenomenon as a sociocultural reference for their community of readers and beyond it, as well as the relationship between author J.K. Rowling and this community, regarding the maintenance of the *Harry Potter* series as an *unfinished work*.

Key-words: globalization; cultural reference; interpretive communities.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	8
INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - “MAGIA É PODER”	17
1.1 – De feitiços e encantamentos	19
1.2 – A exumação do autor	27
CAPÍTULO 2 – “POTTERMORE” AND MORE	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	91

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	40
Figura 2	42
Figura 3	43
Figura 4	43
Figura 5	43
Figura 6	44
Figura 7	45
Figura 8	47
Figura 9	47
Figura 10	48
Figura 11	70
Figura 12	70
Figura 13	71
Figura 14	71
Figura 15	72
Figura 16	72
Figura 17	72
Figura 18	75
Figura 19	76
Figura 20	77
Figura 21	77
Figura 22	78
Figura 23	79
Figura 24	79
Figura 25	80
Figura 26	80

INTRODUÇÃO

Cada vez mais, nossas ações culturais, nossas leituras e as mais diversas relações e interações humanas vêm sendo modificadas de forma a se adaptarem aos dias atuais e aos fenômenos culturais, sociais e políticos que hoje ocorrem.

Nossa relação com as novas tecnologias de informação e de comunicação, com as influências do capitalismo, do pós-colonialismo e do pós-modernismo, bem como nossas relações com os (re)arranjos globais, causaram e ainda hoje causam grande impacto em nossa relação estética com a arte (JAMESON, 1984; ADORNO & HORKHEIMER, 1985; HUTCHEON, 1987; APPIAH, 1993; MARCUSE, 1998), bem como no que se refere ao consumo do bem cultural e artístico (APPIAH, 1993; BHABHA, 1994; GUPTA, 2009a).

O mercado de bens culturais, a indústria do entretenimento, dentre outros fatores que influenciam nossa interação com o mundo e a arte, vêm modificando nosso olhar em relação a conceitos teóricos já estabelecidos e em relação à própria ideia de arte e cultura (BOURDIEU, 2009). A reordenação e (re)criação de espaços físicos, conceituais e virtuais, os novos conceitos de interatividade e de comunidades locais e globais, dentre outros fenômenos em atuação pelo mundo, nos colocam em uma nova posição em relação à cultura; em especial, neste trabalho, nossa relação com a literatura.

[O]s efeitos do desenvolvimento tecnológico das redes de informação e de comunicação, os motores das forças de globalização, não são meramente representados *dentro* da literatura; eles também *atuam sobre* a literatura de forma abrangente. Levar em conta a globalização muda a própria maneira em que a literatura é pensada, disseminada e consumida, e, até mesmo, constituída. (GUPTA, 2009a, p.53, tradução nossa)¹

Para compreendermos essas mudanças operadas na literatura, desde os modos de produção aos modos de recepção, precisamos ter em mente a ideia de globalização e os diferentes fatores que a constituem, bem como seus efeitos sobre os mais diversos campos do conhecimento e de nossas relações com o mundo.

[B]asta referir à globalização como um complexo de operações transculturais

¹ “[...] the effects of technological enhancement of information and communication networks, the drives of globalization forces, are not merely represented *within* literature; they also comprehensively *act upon* literature. Reckoning with globalization changes the very way in which literature is thought about, disseminated and consumed, and even constituted.”

caracterizado principalmente por três fatores: 1) a presença das novas tecnologias de informação e de comunicação; 2) o surgimento de novos mercados globais; e 3) a mobilidade dos povos e níveis de imigração sem precedentes, com os deslocamentos culturais que os acompanham. Os dois primeiros são causais, o terceiro geralmente é um efeito: isto é, as novas tecnologias de informação e o surgimento de novos mercados globais impulsionam a imigração - de fato, frequentemente mais forçam do que facilitam. (ZAMORA, 2002, p. 2, tradução nossa)²

Em seu livro *Language and Globalization* (2006), Norman Fairclough trata do termo *globalização* de forma a evidenciar seu uso e sua justificativa em diversos discursos nos quais esse processo se encontra de alguma forma inserido:

Não podemos fugir do fato de que, embora a ‘globalização’ seja um conjunto de mudanças que estão realmente acontecendo no mundo (e embora o que esse conjunto inclua seja altamente controverso), é também uma *palavra* que, muito recentemente, tornou-se proeminente nos meios em que tais modificações são representadas. Mas esta é uma simplificação, porque a palavra ‘globalização’ é usada em vários sentidos no âmbito de discursos mais complexos, os quais são caracterizados, em parte, por vocabulários distintos nos quais a ‘globalização’ está relacionada em particulares (e divergentes) maneiras com relação a outras ‘palavras-chave’, tais como ‘modernização’, ‘democracia’, ‘mercados’, ‘livre comércio’, ‘flexibilidade’, ‘liberalização’, ‘segurança’, ‘terrorismo’, ‘cultura’, ‘cosmopolitismo’ e assim por diante. E esses discursos são mais do que vocabulários – eles também diferem em aspectos gramaticais [...], bem como as formas de narrativa, formas de argumentação e assim por diante. (FAIRCLOUGH, 2006, p. 4, tradução nossa)³

Dessa maneira, a utilização do termo *globalização* e as implicações de seu uso, bem como suas interpretações (CONNELL & MARSH, 2011; PASSET, 2003; WARNIER, 2003), estão em concordância com o trabalho aqui proposto.

A produção, recepção e circulação dos textos são apenas alguns dos aspectos diretamente influenciados pela ação da *globalização* e pelo sistema capitalista na noção de

² “[...] it is sufficient to refer to globalization as a complex of transcultural operations characterized primarily by three factors: 1) the presence of new information and communication technologies; 2) the emergence of new global markets; and 3) the unprecedented mobility of peoples and levels of immigration, with their accompanying cultural displacements. The first two are causal, the third is usually an effect: that is, new information technologies and the emergence of new global markets impel immigration - indeed, more often force than facilitate it.”

³ “We cannot get away from the fact that although ‘globalization’ is a set of changes which are actually happening in the world (though what the set includes is highly controversial), it is also a *word* which has quite recently become prominent in the ways in which such changes are represented. But this is a simplification because the word ‘globalization’ is used in various senses within more complex discourses, which are partly characterized by distinctive vocabularies in which ‘globalization’ is related in particular (and differing) ways from other ‘keywords’ such as ‘modernization’, ‘democracy’, ‘markets’, ‘free trade’, ‘flexibility’, ‘liberalization’, ‘security’, ‘terrorism’, ‘culture’, ‘cosmopolitanism’ and so forth. And these discourses are more than vocabularies – they also differ in grammatical features [...] as well as forms of narrative, forms of argumentation and so forth.”

cultura, sobretudo no que diz respeito à indústria do entretenimento e ao mercado editorial.

Além disso, ainda temos a influência irreversível das novas tecnologias de comunicação e informação, as quais permitem a troca imediata de conteúdo e ainda possibilitam um contato amplo com diversos espaços virtuais e diferentes comunidades que hoje se encontram a um clique de distância: “Agora a comunicação é tecnicamente multiplicada, facilitada em larga escala [...]” (MARCUSE, 1998, p. 158).

Um dos exemplos da ação desses fatores na literatura é o fenômeno best-seller. Alavancado e sustentado pela globalização dos mercados, dos bens culturais e, até mesmo, dos bens de consumo, o fenômeno best-seller hoje se apresenta como devedor e, ao mesmo tempo, credor da ação da globalização e do capitalismo na literatura, sobretudo quando se fala do mercado editorial e da indústria do entretenimento.

Ele, o best-seller, nasce da influência capitalista dos desdobramentos sociais e políticos, e ajuda na dinâmica desses mesmos processos, indo, até mesmo, além do nicho literário. Os best-sellers, à medida que estabelecem diálogo com as diferentes mídias, tornam-se capazes de criar e manter redes mundiais de conexões e de interações, as quais, hoje, não são mais apenas *imaginadas* ou *idealizadas*, mas são, de fato, compartilhadas por suas comunidades.

É justamente no fato de transpor as mais diferentes fronteiras, das físicas às ideológicas, que se encontra o fator globalizado e globalizante do best-seller em sua vertente contemporânea. O seu poder de integralização é certamente sua principal característica: é essa criação ou ocupação desse *espaço comum*, compartilhado pelos mais diversos tipos de sujeitos e suas comunidades interpretativas de alcance global.

Um dos exemplos mais recentes e de grande destaque é a série de livros infanto-juvenis *Harry Potter*, a qual se tornou referência da cultura de massa, da literatura em escala global e dos números milionários do comércio editorial. A série de fantasia infanto-juvenil da autora britânica Joanne (Kethleen) Rowling (1965-) se tornou, em um curto espaço de tempo, referência na indústria literária, a qual se explica por seus números expressivos de venda e de comercialização de seus subprodutos (TIME, 2013).

Publicado em 1997 na Inglaterra, o primeiro volume da série de sete livros, *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, conta a história do pequeno órfão Harry Potter, deixado no batente da porta de seus tios em uma pequena cidade localizada no condado de Surrey, ao sul de Londres. Tendo crescido no armário debaixo da escada e acreditando que seus pais haviam morrido em um acidente de carro, Harry passa dez anos de sua vida como alvo do ódio de seus

tios Válter e Petúnia e de seu primo Duda.

Às vésperas de completar onze anos de idade, Harry recebe uma carta misteriosa. A carta era nada menos que um convite para estudar na Escola de Magia e Bruxaria Hogwarts e vinha acompanhada de uma lista de livros e equipamentos necessários. Só após a descoberta de sua real condição como bruxo, Harry finalmente descobre fatos importantes de seu passado, como a morte dos pais, assassinados por Lord Voldemort.

Cada vez mais poderoso e perigoso, Voldemort começou a procurar seguidores para si, recrutando bruxos de grande poder para que o ajudassem em seus planos nefastos. Dentre eles, os pais de Harry se tornaram alvo do desejo do Lorde das Trevas. Como os pais do garoto, Lillian e Tiago Potter, eram muito ligados a Dumbledore, diretor de Hogwarts e um dos bruxos mais poderosos e respeitados de todos os tempos, Voldemort manteve-se afastado dos Potter durante muito tempo.

Talvez ele achasse que podia convencê-los... talvez quisesse tirar os dois do caminho. Só o que sabemos é que ele apareceu na vila em que vocês estavam morando, num dia das bruxas, faz dez anos. Na época você só tinha um ano de idade. Ele foi à sua casa e... e... (ROWLING, 2000a, p. 52)

E, então, Harry finalmente passa a conhecer a verdadeira história por trás da morte de seus pais e de sua cicatriz na testa em forma de raio.

Você-Sabe-Quem matou os dois. E então, e esse é o verdadeiro mistério da coisa, ele tentou matar você. Queria fazer o serviço completo, acho, ou então tinha começado a gostar de matar. Mas não conseguiu. Você nunca se perguntou como arranjou essa marca na testa? Isso não foi um corte normal. Isso é o que se ganha quando um feitiço poderoso e maligno atinge a gente; destruiu os seus pais e até a sua casa, mas não fez efeito em você, e é por isso que você é famoso, Harry. Ninguém nunca sobreviveu depois que ele decidia matá-lo, ninguém a não ser você, e ele já havia matado alguns dos melhores bruxos da época [...], e você era apenas um bebê, e sobreviveu. (ROWLING, 2000a, p. 53)

A partir de então, Harry é apresentado ao mundo mágico na companhia dos leitores, uma vez que estes só têm acesso à história e ao mundo dos bruxos por meio das experiências e descobertas do personagem que, não por acaso, dá nome à série.

Tendo crescido longe das manchetes de jornais do mundo bruxo e de sua fama precoce, Harry fora introduzido à sua própria história de forma tardia e inocente, o que lhe rendera grande modéstia e ignorância acerca dos assuntos mágicos. Esse fato, por sinal, lhe garante grandes descobertas durante toda a série, as quais são compartilhadas com os leitores até o fim, uma vez

que o leitor, ainda que por meio de um narrador onisciente, só tem acesso aos acontecimentos por meio daquilo que Harry sabe ou passa a conhecer a respeito da história (exceto por cinco capítulos em toda a série).

Uma vez no mundo bruxo, Harry começa a descobrir suas habilidades mágicas, bem como a vida nesse mundo paralelo ao mundo dos *trouxas*, isto é, pessoas não mágicas (*muggles*, na versão original). Aos poucos, Harry começa a descobrir fatos relacionados ao seu passado e ao passado de seus pais. Como um garoto comum, Harry passa por diversas dificuldades em se adaptar à nova vida na escola de magia e bruxaria (uma espécie de internato) e descobre logo os dois lados da magia.

Nesse primeiro volume da série, além de começar a lidar com sua fama e tudo aquilo de bom e de ruim que ela atrai, Harry percebe que o mundo mágico é tão perigoso quanto encantador. Nos últimos capítulos de *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, Harry é posto cara a cara com o assassino de seus pais e seu maior inimigo, Lord Voldemort.

A partir de então, a série segue com mais seis volumes, os quais abordam a vida e as aventuras de Harry e seus amigos na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts: *Harry Potter e a Câmara Secreta* (2000); *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (2000); *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (2001); *Harry Potter e a Ordem da Fênix* (2003); *Harry Potter e o enigma do Príncipe* (2005); e *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (2007).

Sendo um dos maiores exemplos do fenômeno best-seller (sobretudo por não se restringir ao universo literário e muito menos a um segmento de leitores), *Harry Potter* alcançou grande sucesso e vendas recordes ao redor do mundo, faturando cifras bilionárias, tanto com os livros como com seus subprodutos dos mais diversos tipos: de roupas a jogos eletrônicos, de filmes a parques temáticos.

Nenhum trabalho literário tem mais credibilidade no mercado de massa a nível global na primeira década do século XXI do que os sete romances de "fantasia infantil" da série Harry Potter de J. K. Rowling (1997-2007). [O]s livros da série venderam mais de 400 milhões de cópias em todo o mundo, foram traduzidos para mais de sessenta línguas, transformados em filmes que se tornaram, cada um, sucessos de bilheteria extraordinários, foram usados com sucesso para o benefício das indústrias de brinquedos e jogos eletrônicos, foram submetidos à mais sustentada e congratulatória exposição da mídia de massa de todos os tempos, transformaram a fortuna de várias empresas associadas aos produtos de Harry Potter (começando com a editora Bloomsbury) e ajudaram a fazer sua autora uma das escritoras mais ricas e célebres do mundo. (GUPTA, 2009a, p. 157, tradução nossa)⁴

⁴ "No literary work has more mass-market credibility, at a global level, in the first decade of the twenty-first century than the seven 'children's fantasy' novels in J. K. Rowling's Harry Potter series (1997-2007). [B]ooks in

Servindo de referência cultural a uma multidão de leitores e fãs, *Harry Potter* se apresenta como muito mais que uma série literária infanto-juvenil. Seus personagens e suas cenas icônicas se tornaram, de fato, referências culturais. Desde comentários acerca da disputa à Casa Branca a palestras de respeitados professores universitários, os personagens da série são frequentemente tratados como alegorias ou simplesmente como referências de comportamento, ideologia e, até mesmo, de caráter.

Seja o vilão da história, Lord Voldemort, “Aquele-Que-Não-Deve-Ser-Nomeado” (ROWLING, 2003, p. 683), ou a melhor amiga de Harry, Hermione, a “menina tão mandona e metida a saber de tudo” (ROWLING, 2000a, p.143), a série *Harry Potter* se consolidou como referência cultural para sua própria comunidade e para além dela, tornando-se um fenômeno sociocultural em si.

Tão prodigioso foi o sucesso comercial e a recepção do público com a série *Harry Potter* que parece difícil explicar pelos textos – onde a crítica literária ainda se sente mais à vontade – e parece mais com um tipo de *fenômeno* sócio-político-econômico. (GUPTA, 2009a, p. 157, tradução nossa)⁵

Ainda hoje, anos após a publicação de seu último livro, a série e seus personagens são frequentemente requisitados como referência cultural e (re)lidos por milhões em todo o mundo, desde os Estados Unidos da América até o mercado negro da Coreia do Norte (ANG, 2005), passando pela ilha de Cuba (UNITED STATES GOVERNMENT ACCOUNTABILITY OFFICE, 2006) e pela República Popular da China (isso sem contar o alcance de seus subprodutos, como filmes, jogos eletrônicos, brinquedos, roupas, dentre outros).

Sendo assim, sua característica de fenômeno *globalizado* (pois nasce da globalização) e *globalizante* (uma vez que ajuda a afirmar aquilo que o criou) não pode ser deixado de lado, pois talvez seja sua característica mais peculiar e, possivelmente, a de maior importância.

Com o objetivo de tratar do fenômeno *Harry Potter* e alguns de seus desdobramentos, como produção e recepção (COMPAGNON, 2014), influência, noção de autoria (BAKHTIN,

the series have reportedly sold over 400 million copies worldwide, have been translated into over sixty languages, have been turned into films which have each been extraordinary box office hits, have been used successfully for the benefit of the toy and computer game industries, have been subjected to the most sustained and congratulatory mass-media exposure ever, have turned the fortunes of several firms associated with Harry Potter products (starting with the publisher Bloomsbury), and have helped make its author one of the richest and most celebrated in the world.”

⁵ “So prodigious has the commercial success and popular reception of the Harry Potter series been that it seems scarcely explicable through the texts – where literary criticism is still most comfortable – and appears more as a kind of social-político-economic *phenomenon*.”

1988, 1990; BAKHTIN & MEDVEDV, 1978; BARTHES, 2004) e referência cultural (GUPTA, 2009a, 2009b), a noção de globalização e seus desdobramentos é de total importância e justificativa para a pesquisa da performance literária da série e suas consequências, ou seja, seu caráter de fenômeno cultural e sua comunidade global de leitores e fãs.

O sucesso comercial, por si só, certamente nos levaria a uma análise superficial do fenômeno, uma vez que esse sucesso poderia ocupar apenas um segmento específico de público. Entretanto, levando em conta o aprofundamento investigativo e o espaço singular ocupado pela série, este trabalho pretende investigar as diferentes causas desse fenômeno cultural e da comunidade global de *Harry Potter*: sua recepção, a questão de autoria e sua influência na obra, sua referência cultural e os fatores que o caracterizam como um fenômeno global, e que, como tal, é responsável pela criação e manutenção de uma extensa comunidade de leitores e fãs.

Ultrapassando as fronteiras do público infanto-juvenil e quebrando as barreiras da literatura, a série, alavancada pelos avanços tecnológicos de comunicação, pela convergência de mídias e tomando proveito desses e outros fatores da era digital, consegue ainda hoje, anos após o lançamento do último livro, manter-se relevante na indústria do entretenimento, como uma matéria prima a ser manufaturada ao máximo.

Nesse contexto, não apenas a série se torna um produto de manufatura, mas, também, a figura da autora. Com a consolidação e o crescimento dos best-sellers em geral, seus autores passaram a ocupar um espaço até então desconhecido por grande parte dos escritores, sobretudo aqueles que surgiram antes que a literatura sofresse grande influência da globalização e do capitalismo. Os autores de best-sellers se tornam, quase que automaticamente, influenciadores sociais, alçados a listas de vendas e de influência de respeitados jornais e revistas, como o *The New York Times* e a *Time*.

J. K. Rowling é, certamente, um dos maiores exemplos dessa posição alcançada pelos autores de best-sellers. Não bastasse ser o maior exemplo de autor celebridade na atualidade (BBC, 2017), Rowling ainda é um dos maiores exemplos da influência direta do autor em sua obra.

Por meio das redes sociais e da plataforma de leitura interativa *Pottermore*, a autora mantém contato constante com sua comunidade virtual, modificando os desdobramentos da história presente nos livros, bem como indo além de suas páginas, apresentando novas histórias de seu mundo mágico (o qual continua a atrair milhões de fãs).

Esse encantamento pelo universo de *Harry Potter* é também um dos fatores que atraem tamanha atenção à série. O mundo fantástico criado por Rowling se torna objeto de desejo de

milhões de leitores ao redor do mundo e, sobretudo, não se limita apenas ao universo literário, mas ao universo cultural. Seja por seu *status* de best-seller, pelo encantamento mágico provocado pelos livros, ou ainda pela referência de cultura pop que a série se tornou, o fenômeno *Harry Potter*, ainda hoje, atrai leitores e fãs ao redor do mundo.

Quebrando as barreiras impostas pelo livro e desbravando um novo espaço para a (re)criação e sobrevivência de sua história e de seus personagens, a série se tornou referência de longevidade e de adaptação ao mundo virtual. Sem perder sua *aura* mágica na era digital (muito pelo contrário, o aporte digital contribui para o encantamento da série), *Harry Potter* se mantém presente na cultura global como referência icônica e imagética de toda uma geração de leitores e fãs.

O ponto principal deste trabalho é, pois, a busca do fenômeno *Harry Potter* como um fenômeno sociocultural e não apenas mercadológico, sobretudo no que diz respeito à criação e manutenção de sua comunidade global. Levando em conta o aprofundamento investigativo e o espaço singular ocupado pela série (o que também justifica sua tomada como objeto deste trabalho), pretende-se mapear a formação dessa comunidade e alguns dos principais fatores que a constituem, como as noções de autoria e de recepção da obra, bem como sua referência cultural.

CAPÍTULO 1 - “MAGIA É PODER”

“Palavras são, na minha nada humilde opinião, nossa inesgotável fonte de magia.”

Alvo Dumbledore (J. K. Rowling)

Na história da literatura, vários são os exemplos de trabalhos que se tornaram referência cultural de seu tempo e para além dele, desde *Dom Quixote de La Mancha* (1605) a *Madame Bovary* (1857); de *Os Três Mosqueteiros* (1884) a *O Pequeno Príncipe* (1943); dos registros feitos pelos Irmãos Grimm (1785-1863/1786-1859) à mitologia criada por J. R. R. Tolkien (1892-1973). Obras que transcenderam a ideia de valor literário e se tornaram mais que referências literárias: tornaram-se referências culturais para além de seus próprios escritos.

Seja por seu ineditismo ou por sua controvérsia, algumas obras se tornaram ponto de referência nos estudos literários, bem como nos estudos culturais. O destaque de uma obra literária dentre as de seu tempo ou em relação aos trabalhos anteriores e posteriores a ela sempre esteve presente na história da literatura.

No entanto, a extrapolação do campo literário para o campo cultural não se caracteriza como via de regra a obras de destaque e de bons desempenhos críticos e mercadológicos; essa é uma especificidade restrita a obras que, seja por sua importância literária ou simplesmente por seu impacto social, tornaram-se referências culturais.

Um dos exemplos desse acontecimento, e também um dos mais recentes e de grande repercussão, é a série de livros *Harry Potter*. Premiada, lida pelos mais diversos públicos, adaptada para o cinema e tema recorrente em jornais e revistas, muito mais que um sucesso de vendas, *Harry Potter* ultrapassou as fronteiras do fenômeno best-seller e se estabeleceu como um fenômeno em si mesmo, como uma referência da cultura de massa.

Além de referência literária, comportamental e icônica de toda uma geração de leitores em escala global, a série de livros de fantasia de J. K. Rowling ocupa um espaço singular na literatura e na cultura mundial, desde vendas que ultrapassaram os 450 milhões de cópias (MOIR, 2016) a referências socioculturais que ultrapassaram o universo literário e se estabeleceram no imaginário de toda uma comunidade, a exemplo de outras obras, como *Moby Dick* (1851).

A história da tripulação do *Pequod* e seu fatídico encontro com a grande baleia branca, a qual empresta seu nome ao título da aclamada obra de Herman Melville (1819-1891), tornou-se um dos maiores símbolos culturais da sociedade estadunidense. *Moby Dick* passou a ser uma de suas maiores referências, sendo esta frequentemente lembrada, desde comentários esportivos acerca das campanhas dos times de futebol americano da NFL (*National Football League*) a campanhas eleitorais à presidência norte americana (BUELL, 2014).

Em seu livro, *The Great American Novel* (2014), Lawrence Buell atenta ao capital cultural do romance de Melville e todas as suas referências à sociedade americana, bem como o fato de essas referências terem feito com que a própria história se tornasse um grande catalisador do “*espírito americano*”, fazendo com que todas essas diversas referências à sociedade estadunidense se tornassem uma só: o próprio romance.

Além de sua referência cultural na sociedade norte americana, Lawrence Buell também ressalta o que ele chama de “*Moby Dick industry*” (BUELL, 2014, p. 359). Essa indústria em torno do romance de Melville está presente, como bem ressalta Buell, desde a maior rede internacional de cafeteria, a *Starbucks* (nome inspirado em um dos personagens do livro, Starbuck, o jovem oficial chefe da embarcação), até os desenhos animados dos estúdios americanos. Ou seja, seu capital cultural transita do bem de consumo à alegoria política e social.

A disseminação de *Moby-Dick* como texto e sua fertilidade como objeto de imitação, como ícone, como logotipo, como metáfora, não pararam nas fronteiras nacionais, da mesma forma que o *Pequod* também não. A icônica baleia de Melville foi “reencarnada como um *ferry boat* com dentes em Berlim e como um origami japonês; emerge em um bar de Paris, em um restaurante de Istambul, em uma cafeteria de Zagreb.” Ela inspirou o nome de um fornecedor de iate grego, bem como [...] a Starbucks. Como se não bastasse, a trama de *Moby-Dick* serviu por mais de meio século para alegorizar assuntos nacionais e internacionais em miniforma. Uma série de líderes nacionais, de Adolf Hitler a George W. Bush e Barack Obama, têm sido representados como o Capitão Ahab. Para aqueles que consideram aquela guerra um erro terrível, o romance “revela a abominável verdade da intervenção americana no Vietnã.” (BUELL, 2014, p. 359, tradução nossa)⁶

⁶ “*Moby-Dick*’s dissemination as text, and its fertility as object of imitation, as icon, as logo, as metaphor, have no more stopped at the nation’s borders than the *Pequod* did. Melville’s iconic whale has been ‘reincarnated as a toothy ferry boat in Berlin and as Japanese origami; it emerges in a Paris bar, an Istanbul restaurant, a Zagreb coffee shop.’ It has inspired the naming of a Greek yacht supplier as well [...] Starbucks. On top of that, *Moby-Dick*’s plot has served for more than half a century to allegorize national and world affairs in miniform. A series of national leaders from Adolf Hitler to Georg W. Bush to Barack Obama have been framed as Capitan Ahabs. To those who consider that war a dreadful mistake, the novel ‘speaks the awful truth of the American intervention in Vietnam.’”

Da mesma forma que o romance de Melville, *Harry Potter* conseguiu o feito que poucos trabalhos literários alcançaram (e muitos deles até mesmo pertencentes ao chamado *cânone*); no entanto, diferentemente de *Moby Dick*, *Harry Potter* o fez em escala global.

1.1 – De feitiços e encantamentos

“Nenhuma história vive, a menos que alguém queira ouvi-la...”

J. K. Rowling

Publicada pela primeira vez em 1997 pela até então modesta editora londrina Bloomsbury, a série *Harry Potter* tornou-se um fenômeno, tanto em números quanto em relevância cultural. Em um curto espaço de tempo, a série de livros inicialmente voltada para o público infantil, rejeitada por mais de dez editoras e escrita por uma autora estreada, à época, enfrentando grandes dificuldades financeiras (FARR, 2012), tornou-se o centro de uma grande comoção literária na Inglaterra, sobretudo no setor editorial infanto-juvenil.

Algum tempo depois, essa comoção ultrapassou as fronteiras da Grã-Bretanha e resultou em vendas significativas dos livros ao redor do mundo, prêmios literários (SCHOLASTIC, s.d.), assinaturas de contratos milionários, críticas favoráveis ao novo tratamento dado à literatura infantil, e, até mesmo, alvo de críticas de setores conservadores das religiões cristãs.

Nos primeiros anos que se seguiram ao lançamento de *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (título original em inglês publicado em 1997), a série tornou-se alvo declarado de duras críticas da Igreja Católica, fosse por meio de entrevistas concedidas por padres e bispos em diversos países (MORRIS, 2006), ou por meio de artigos e ensaios escritos por parte de membros importantes do Clero, como o até então Cardeal Joseph Ratzinger (LIFESITE, 2005), Papa Bento XVI, um dos teólogos mais respeitados do mundo, bem como por críticas publicadas pelo *L'Osservatore Romano* (ESTADÃO, 2008).

As críticas vindas de vários ramos das religiões (sobretudo de grupos católicos, protestantes e ortodoxos), ainda hoje (mas em proporções menores), baseiam-se no argumento de que a série teria o poder de influenciar crianças e jovens para a prática do ocultismo e do

satanismo, distorcendo assim os valores cristãos, à medida que enalteceria práticas e crenças pagãs como a feitiçaria.

Segunda as palavras escritas pelo Cardeal Ratzinger, então prefeito da *Congregação para a Doutrina da Fé* (o antigo *Santo Ofício*), em uma carta à escritora alemã Gabriele Kuby: “É bom que você esclareça às pessoas acerca de *Harry Potter*, pois essas são seduções sutis que agem despercebidas e por isso distorcem o cristianismo na alma, antes que este possa crescer adequadamente” (RATZINGER, 2003, tradução nossa).⁷ À época, Kuby escrevia seu livro: *Harry Potter: gut oder böse? (Harry Potter: bem ou mal?)*, de 2003.

Nascia aí um fenômeno cultural, fosse pelo fracasso obtido pelas duras críticas religiosas, fosse pelo sucesso alcançado apesar das oposições à série (o que, em pouco tempo, mostrou-se ser o resultado de toda essa ebulição). Todas essas discussões entre o sagrado e o secular já imprimiam à série seus primeiros contornos de fenômeno sociocultural, uma vez que o ponto central dessas discussões não era o valor literário da série, mas as questões culturais que orbitavam ao seu redor, como as práticas pagãs em detrimento dos valores religiosos.

Porém, nem tudo a respeito de *Harry Potter* está unicamente relacionado à questão cultural. Um dos grandes impulsos à série, antes que as polêmicas religiosas ganhassem força, fora justamente o tratamento dado a uma série de livros infantis.

Rejeitada por diversas editoras, por acharem que se tratava de um livro muito longo e complexo para crianças, J. K. Rowling apresentou ao mercado literário uma “novidade” no universo de livros infantis: histórias longas, perpassadas de mistérios e investigações com dezenas de personagens, além de várias referências clássicas (tanto à história britânica como às antigas culturas: desde nomes e feitiços em latim e grego até figuras e criaturas mitológicas).

Ficar fora do lugar comum reservado à literatura infanto-juvenil, ou, pelo menos, por parte expressiva dos trabalhos desse tipo, fez com que, aos poucos, *Harry Potter* não se limitasse apenas a um público específico; e fez também com que influenciasse trabalhos de outros autores, sobretudo escritores de best-sellers fantásticos que surgiram após o sucesso da série.

A forma de escrita, as construções e soluções de enigmas e os personagens complexos fizeram com que *Harry Potter* ganhasse prestígio entre os críticos da literatura infanto-juvenil, e fizeram também com que seu público se ampliasse de forma significativa. Esse interesse se deu, em grande parte, pela curiosidade crescente acerca dos livros e pelo próprio mundo mágico

⁷ “It is good, that you enlighten people about Harry Potter, because those are subtle seductions, which act unnoticed and by this deeply distort Christianity in the soul, before it can grow properly.”

criado por Rowling, uma vez que, como bem ressalta Muniz Sodré: “‘*Curiosidade*’ é, como ‘*entretenimento*’, outra palavra-chave” (SODRÉ, 1985, p. 16, grifo no original).

Em seu livro intitulado *Best-seller: a literatura de mercado* (1985), Muniz Sodré afirma que “o texto de massa é precisamente o tipo de produto capaz de espicaçar a ‘curiosidade universal’” (SODRÉ, 1985, p. 16). Aliás, o encantamento e a curiosidade pela magia, não em um mundo antigo, mas em um mundo paralelo ao nosso, em uma sociedade que se mantém escondida das pessoas não mágicas é um dos principais atrativos de *Harry Potter*.

Diferentemente de histórias fantásticas que se passam em tempos antigos e terras desconhecidas (*O Senhor dos Anéis*, 1954-1955), ou em mundos secretos (*As Crônicas de Nárnia*, 1950-1956), *Harry Potter* é uma história que se passa no Reino Unido dos dias atuais, ao lado de referências culturais, arquitetônicas e geográficas das quais seus leitores têm conhecimento ou, até mesmo, fazem parte.

Algumas dessas referências vão das localidades britânicas citadas na série até os sistemas educacionais e políticos muito próximos dos nossos (como a existência de um Ministério da Magia, com seus funcionários, departamentos e leis).

A ideia de um mundo tão mágico e suas “*seduções*” (Bento XVI não nega essa característica, muito pelo contrário, ele a *ênfatiza*) e, ainda assim, tão próximo de nossa ideia de mundo e sociedade é, no mínimo, tentador. São vários os exemplos de livros e séries fantásticas que abordam o tema pagão da feitiçaria, mas o posicionamento da Igreja em relação a essas obras não se deu da mesma forma agressiva como em relação a *Harry Potter*, justamente por seu grande poder de sedução.

O mundo e a sociedade criados por J. K. Rowling e suas riquezas de detalhes despertam nos leitores e fãs mais apaixonados e fantasiosos a mínima, porém, significativa possibilidade da existência de tal mundo (o qual não parece ser tão distante do “*nosso*”), bem como a existência de tais práticas (as quais são extremamente sedutoras, como feitiços para a longevidade ou a posse de uma capa capaz de torná-lo invisível).

A ideia de se obter facilidades com um *passé de mágica* (não em uma remota floresta da época arturiana, mas em uma Inglaterra atual, em ações do dia-a-dia) é tão encantadora quanto desejada, e não necessariamente apenas para os amantes da literatura fantástica ou para o público mais jovem e de imaginação fértil.

A ideia de se transportar instantaneamente de um lugar a outro (por exemplo, por meio

de um feitiço⁸ ou com o uso de um pó mágico⁹) é tentadora para qualquer um que gaste horas no tráfego das grandes cidades no caminho do trabalho para a casa, ou ainda àqueles que se encontram atrasados para um compromisso importante. E isso não é uma novidade, como bem nos lembra Muniz Sodré: “Hoje, como no passado, o leitor projeta-se nas aventuras [...], dando vazão ao seu desejo de potência” (SODRÉ, 1985, p. 24), a fim de que assim possa “escapar às leis do cotidiano repetitivo e monótono” (SODRÉ, 1985, p. 24).

Essas talvez sejam as “seduções sutis” alarmadas pelo Papa em sua carta, as quais inclinariam seus fiéis a uma suposta prática que os distanciaria do cristianismo. Certamente, essas seduções e, sobretudo, a curiosidade em conhecê-las são alguns dos principais atrativos da série, mas não os únicos. Um outro exemplo desse encantamento pelo mundo mágico de *Harry Potter* é sua referência à Era Vitoriana.

Em um artigo publicado no site *The Conversation*,¹⁰ a propósito do aniversário de 150 anos de *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll (1832-1898), Dimitra Fimi, da Cardiff Metropolitan University, ressalta que:

A visão nostálgica de uma sociedade vitoriana idealizada é certamente parte da atração. E este é um dos ingredientes que fazem com que *Downton Abbey*¹¹ e a série *Harry Potter* sejam sucessos no mundo inteiro. (FIMI, 2015, tradução nossa)¹²

Não apenas as referências vitorianas, mas o próprio encantamento pelo mundo mágico em uma sociedade cada vez mais sedenta por magia (e também pelas facilidades que ela teoricamente poderia nos trazer) contribuíram para que *Harry Potter* se tornasse um fenômeno cultural, ao qual é possível recorrer de modo alegórico e, de certa forma, alentador.

A ideia da existência de um mundo idealizado (de Platão a Thomas More) sempre foi um atrativo à leitura, bem como motivo de controvérsia. Essa busca por um universo que nos afaste de um mundo assustador no qual estamos inseridos e que nos traga novidades encantadoras além da rotina dos estudos ou do trabalho, ainda que de forma fantasiosa,

⁸ No livro, a *aparatação*: é um método mágico de transporte que possibilita viajar de um ponto a outro. O usuário precisa manter o foco no local desejado em sua mente. Em seguida, ele desaparecerá do local inicial e, quase instantaneamente, reaparecerá no local desejado, como uma forma de teletransporte.

⁹ Igualmente, o *Pó de Flu*: é um pó utilizado pelos bruxos para viajarem por meio da Rede de Flu: uma rede conectada às lareiras das casas e dos edifícios bruxos. O usuário deve atirar o pó nas chamas de uma lareira, caminhar sobre o fogo (inofensivo) e falar em voz alta o nome do local desejado.

¹⁰ *After 150 years, we still haven't solved the puzzle of Alice in Wonderland.*

¹¹ Aclamada série dramática do canal britânico ITV, a qual retrata a vida de uma família aristocrática inglesa e de seus criados.

¹² “The nostalgic view of an idealised Victorian society is surely part of its attraction. These are some of the same ingredients that have made *Downton Abbey* or the *Harry Potter* series so successful around the world.”

certamente é um dos fatores que atraíram e ainda hoje atraem milhões de leitores de *Harry Potter*, bem como seus críticos.

O sucesso literário devido a abstrações fantásticas que algumas obras provocam no leitor não é uma novidade na literatura, muito menos no universo dos best-sellers. Estes se beneficiam justamente por sua leitura de entretenimento (aparentemente descompromissada) e por suas histórias que causam mais encantamento do que reflexão (ainda que esta possa estar presente, como em alguns trechos de *Harry Potter*).

A linguagem coloquial, mas não menos elaborada, adotada pela autora facilita a compreensão dos leitores mais novos [...] No entanto, uma pessoa com um repertório maior será capaz de entender as referências aos mitos e até visualizar questões sociais mais amplas, como nazismo, terrorismo e preconceito. (COLLETTA, s.d.)

No entanto, a causa do sucesso dos livros de Rowling não se limita ao seu universo fantástico ou à curiosidade que desperta nos leitores, mas também aos atuais avanços das tecnologias de comunicação, como as plataformas de mídia modernas, as quais facilitam o trânsito de bens culturais (CHARTIER, 1999; GUPTA, 2009a; PRADO, 2002).

Devido a esses fatores e diferentemente de *Moby Dick* (que ganhara seu reconhecimento como referência e produto cultural apenas em meados do século XX), o sucesso de *Harry Potter* como referência e produto cultural foi alcançado antes mesmo do lançamento do último livro da série: *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (2007).

Ainda no primeiro volume dentre os sete livros, *Harry Potter* já havia alcançado 120 milhões de exemplares vendidos. Os três livros seguintes da série foram publicados nos três anos consecutivos ao seu estrondoso lançamento. No ano de 2000 (mesmo ano de publicação do quarto livro da série em inglês, *Harry Potter and the Goblet of Fire*), a autora já havia assinado um contrato milionário com os estúdios Warner Bros. para a adaptação cinematográfica de suas histórias, e o primeiro dos oito filmes da futura franquia bilionária já se encontrava em fase de produção.

O que se viu a seguir foi um ineditismo na indústria literária e na indústria cultural como um todo: as publicações dos três livros seguintes ocorreram em pleno sucesso cinematográfico de suas adaptações (bilheterias milionárias, indicações ao Oscar...), até o ano de 2007 (ano de lançamento do último livro da série). Ou seja, um segmento cultural alimentando o outro.

Os fãs continuaram a formar filas quilométricas nas livrarias, bem como nas salas de

cinema; um evento midiático para cada lançamento, um frenesi tão grande com os livros quanto com os filmes. Assim como os lançamentos mundiais dos livros, cada *première* dos filmes se tornava um grande evento midiático, atraindo, por exemplo, celebridades como Madonna. A presença de tal figura, obviamente, não passaria despercebida e nem seria em vão, tanto para a promoção do filme quanto para a imagem da cantora.

Aliás, no mesmo período em que a Rainha do Pop compareceu acompanhada da filha mais velha à *première* britânica (BRIGGS, 2005) do quarto filme da série, *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (Dir. Mike Newell. Warner Bros., 2005), ela estava em plena divulgação do seu décimo álbum de estúdio, *Confessions on a dance floor* (2005), o qual seria lançado menos de dez dias depois pela sua então gravadora Warner Music, pertencente ao conglomerado de mídia Time Warner (ao qual também pertencem os estúdios responsáveis pelos oito filmes da série *Harry Potter*).

Percebe-se, pois, uma extensa rede de conexões que, ainda que aparentemente casuais, sustentam e são sustentadas por um movimento maior. Os filmes, os produtos, os atores, os programas de televisão, o público celebridade, a fama do autor, tudo contribuiu e ainda hoje contribui para com o fenômeno *Harry Potter*, o qual transcende as fronteiras do mercado editorial e se torna também um sucesso da indústria cultural e do entretenimento.

[C]orporações de vários tipos [...] têm influência em catálogos de editoras e nas prateleiras em livrarias que categorizam os livros para a atenção do público alvo. Elas têm algo a ver com a maneira pela qual várias franquias de cafeteria fornecem espaços em livrarias ou espaços para leitores. Elas têm algo a ver com as celebridades da mídia que endossam livros literários para os seus seguidores (por exemplo, por meio dos ‘clubes de livros’ dos apresentadores de programas matinais da TV britânica [...] e da apresentadora americana Oprah Winfrey). As associações se desenrolam em uma rede de leitura fluente extremamente complexa que não ocorre apenas espontaneamente, mas é fabricada por uma variedade de setores. (GUPTA, 2009a, p. 166-167, tradução nossa)¹³

Já logo no início da última década do milênio passado, Fredric Jameson, em seu livro intitulado *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2000), argumentava o fato da arte estar cada vez mais ligada à ideia de mercado e aos valores capitalistas, os quais, segundo

¹³ “[...] corporations of various sorts [...] have something to do with publishers’ catalogues and shelves in bookshops categorize books for attention of target audiences. They have something to do with the manner in which various coffee-vending chains provide spaces in bookshops or spaces for readers. They have something to do with media celebrities endorsing literary books for their followings (for instance, through the ‘book clubs’ of UK television breakfast-show hosts [...] and US chat-show host Oprah Winfrey [...]) The associations unwind in an enormously complex web of readerly fluidity that does not just happen spontaneously but is manufactured by a range of industries.”

ele, criam a necessidade (quase que orgânica, poderíamos assim dizer) das novidades, mesmo que de forma aparente:

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que pareçam novidades [...] com um ritmo de *turn over* cada vez maior (JAMESON, 1991, p. 30, grifo no original)

Essa integração da produção estética e da produção de mercadorias citada por Jameson faz com que, dez anos após a publicação do último livro da série e seis anos após a estreia nos cinemas do último filme, o sucesso de *Harry Potter* tenha resultado na construção de parques temáticos e museus, em mais uma milionária adaptação cinematográfica,¹⁴ ou, ainda, no grande número de edições especiais dos livros com novos *designs* de capas em um curto espaço de tempo (10 anos, de 2007 a 2017).

A variedade de edições e capas dos livros ao redor do mundo nesses 20 anos de *Harry Potter* reforça ainda mais o poder da série como uma referência da *cultura pop* global, a qual deve se renovar constantemente a fim de não perder seu espaço já conquistado, bem como reforça a ideia do livro como um produto em si: “É importante ter em mente o seguinte: o circuito ideológico de uma obra não se perfaz apenas em sua produção, mas inclui necessariamente o consumo” (SODRÉ, 1985, p. 6).

Mesmo que os leitores e fãs de *Harry Potter* já tenham lido e relido os livros inúmeras vezes e mesmo que o conteúdo literário não se modifique de uma edição para outra, esses se sentem atraídos pelos novos desenhos de capa e pelos subprodutos que acompanham as edições especiais e de colecionador. “A constituição do público, que teoricamente e de fato favorece o sistema da indústria cultural, faz parte do sistema e não o desculpa” (ADORNO & HORKHEIMER; In: LIMA, 2000, 171).

Esse movimento ocorre, na maioria das vezes, pela chance de possuírem aquela novidade em sua estante: ou seja, o próprio livro como um bem de consumo. “O ‘*best-seller*’, enquanto produto da literatura folhetinesca ou de massa, é resultado do processo de industrialização mercantil e efeito da ação capitalista sobre a cultura” (SODRÉ, 1985, p. 70).

Ao tratar do consumo como algo institucionalizado, em seu capítulo intitulado “Le Fun-System, ou la contrainte de jouissance” (O *Fun-System*, ou o prazer compulsório), Jean Baudrillard, em *La société de consommation* (1970), afirma que:

¹⁴ *Animais fantásticos e onde habitam*. Dir. David Yates. Warner Bros, 2016.

Você tem que experimentar *tudo*: pois o homem consumidor é assombrado pelo medo de “perder” alguma coisa, alguma forma de prazer qualquer. Você nunca sabe se um determinado contato, determinada experiência [...] irá provocar alguma “sensação”. Não se trata mais do desejo, nem mesmo do “gosto” ou uma inclinação específica que esteja em jogo, é uma curiosidade generalizada, movida por uma difusa obsessão – a “*fun-morality*”, ou o imperativo de se divertir, de explorar a fundo todas as possibilidades de se fazer vibrar, gozar ou gratificar-se. (BAUDRILLARD, 1970, p. 113, tradução nossa)¹⁵

Outro exemplo da ação do capitalismo e da indústria cultural sobre a série é o fato de *Harry Potter* ter se tornado uma *trademark*™ (marca registrada) pertencente à Warner Bros. Entertainment Inc., a qual vem afixada ao lado do título da série nas edições dos livros que estampam a mesma fonte utilizada nas aberturas das adaptações cinematográficas.

No entanto, essa mercantilização da obra literária não é uma novidade, como gostam de pensar alguns críticos mais fervorosos do best-seller. Como bem nos lembra Muniz Sodré, “o folhetim oitocentista [que contou com escritores como Eça de Queirós e Machado de Assis] era determinado pelas exigências industriais e comerciais da imprensa” (SODRÉ, 1985, p. 70).

Além da mercantilização intensa da série, a ação do capitalismo e das tecnologias de comunicação resultaram na criação de uma plataforma de interatividade na internet chamada *Pottermore*.¹⁶ Nela, é possível fazer compras de audiolivros e livros digitais, experienciar a leitura da série de forma interativa e, o mais importante para este trabalho, contribui de forma significativa para que a história permaneça *inacabada* e ainda para a constituição e manutenção de sua comunidade global de leitores e fãs.

É por meio dessa plataforma e das redes sociais que a história sofre recorrentes interferências por parte da autora, a qual modifica a recepção de sua obra e abre novos caminhos interpretativos e de sobrevivência da história e de seus personagens (os quais, diga-se de passagem, ainda ganharam uma “*sobrevida*” em uma peça de teatro (*Harry Potter and the cursed child*, 2016), escrita pela própria autora, a qual se passa 19 anos após os acontecimentos narrados nos livros).

Além de reforçar os pensamentos de Fredric Jameson e Jean Baudrillard quanto à

¹⁵ “Il faut *tout* essayer: car l’homme de la consommation est hanté par la peur de “rater” quelque chose, une jouissance quelle qu’elle soit. On ne sait jamais si tel ou tel contact, telle ou telle expérience [...] ne tirera pas de vous une “sensation”. Ce n’est plus désir, ni même le “goût” ou l’inclination spécifique qui sont en jeu, c’est une curiosité généralisée mue par une hantise diffuse - c’est la “*fun-morality*”, où l’impératif de s’amuser, d’exploiter à fond toutes les possibilités de se faire vibrer, jouir, ou gratifier.”

¹⁶ <https://www.pottermore.com/>

busca do mercado por novidades e quanto à necessidade do consumo, essa parte do fenômeno evidencia o papel da autora para muito além daquele que escreve, uma vez que ela própria se tornou um produto a ser capitalizado, seja pela própria série *Harry Potter* ou pelos meios de comunicação e pela indústria do entretenimento que lucram com sua imagem.

1.2 – A exumação do autor

“Ninguém quer ler histórias de um velho bruxo feio da Armênia, mesmo que tenha salvo uma cidade dos lobisomens. Ele ficaria medonho na capa.”

Gilderoy Lockhart (J. K. Rowling)

Na primavera de 2013, na Grã-Bretanha, um romance policial escrito por um autor estreante, com um modesto histórico nas forças armadas e na indústria de segurança civil, foi publicado pela editora *Sphere Books*, rendendo pouquíssimas críticas em modestos jornais e sites, vendendo 1.500 exemplares durante os três primeiros meses que se seguiram à sua publicação. No entanto, no verão do mesmo ano, o número de cópias vendidas, bem como o número de críticas em jornais e revistas, saltou de forma espetacular, crescendo mais de 150.000% apenas no site da gigante do comércio eletrônico, a americana *Amazon*.

Os modos de produção e recepção literária hoje não são mais os mesmos da primeira metade do século XX, para não irmos tão longe na história. Esse regresso no tempo evidencia as rápidas mudanças operadas em um curto espaço de tempo. A consolidação do capitalismo e os desdobramentos pelos quais ele passou e ainda hoje passa são também alguns dos fatores que impulsionaram essas rápidas mudanças, além, é claro, das implicações tecnológicas de um mundo cada vez mais globalizado, ou, pelo menos, percebido como tal.

Essas mudanças operadas sobre a literatura fazem com que lancemos um novo olhar, ou, certamente, um olhar mais cuidadoso para os processos de produção e recepção dos trabalhos literários na era da globalização. É inegável que as mudanças culturais e comunicativas pelas quais passamos nos últimos anos influenciaram nossa posição em relação

à obra literária e seu entorno, estejamos nós frente a ela como autores, críticos ou leitores comuns.

Uma das consequências dessas mudanças causadas pelo capitalismo e pela globalização na literatura e nos estudos literários diz respeito à *morte do autor* e seus novos desdobramentos.

Um dos pontos mais controversos da teoria literária é, de fato, a figura do autor. A discussão a respeito de seu papel, de sua importância na produção, recepção e significação do texto literário tem tomado grande parte dos estudos teóricos nas últimas décadas, e, ainda hoje, ocupa um espaço conflituoso de ideias.

Quando Roland Barthes abalou as estruturas da crítica literária com seu artigo *A morte do autor* (1968), o que ele fez foi substituir o humanismo e o individualismo que o autor representava pela linguagem, a qual seria impessoal e anônima.

Sem dúvida sempre foi assim: desde que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. (BARTHES, 2004, p.58)

Barthes defende a anulação da voz daquele que está por trás das palavras. De acordo com o professor e escritor francês, o texto existe e ele se basta, pois, segundo suas próprias palavras, “a escrita é destruição de toda voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito” (BARTHES, 2004, p. 57).

Bem como Barthes, outros autores compartilham dessa mesma ideia, ainda que de modos não totalmente iguais.

Foucault observa que há uma espécie de regra imanente que domina a escrita como prática. Essa regra pode ser especificada mediante dois grandes temas da escrita: *o tema da expressão e o tema da morte*. Com relação ao tema da expressão, Foucault destaca dois extremos, ou o texto diz tudo ou o leitor diz tudo. No primeiro caso, não importa quem escreve, já que a obra basta por si mesma; no segundo, há também um deslocamento do autor, mas, nesse caso, o sentido estaria estritamente com o leitor. (CAVALHEIRO, 2008, p. 69-70)

No entanto, levando em consideração as rápidas e intensas mudanças pelas quais a produção e a recepção literária passaram (como os avanços tecnológicos de comunicação, a influência capitalista sobre a produção artística e os mecanismos de mídia e de plataformas),

não apenas o leitor, mas também o autor se encontram em posições antes inatingíveis. A inserção do autor dentro das comunidades globais e do próprio anseio do mercado e da indústria de entretenimento faz com que ele ganhe novas posições até então desconhecidas.

Em uma época em que seu autor favorito ocupa as listas das personalidades mais influentes do mundo e, ainda assim, encontra-se a um clique de distância em suas diversas redes sociais ou em entrevistas e bate-papos pela internet, ou ainda em programas de rádio e televisão, o autor de best-seller adquire a característica de celebridade e ocupa um papel quase que inédito.

O autor se encontra vivo e para muito além do que escreve, sobretudo no fenômeno *Harry Potter*, no qual a autora exerce grande influência nos desdobramentos da história e na sua manutenção como uma *obra inacabada*.

É inegável que a escrita seja capaz de destruir toda voz e toda origem, como bem afirma Roland Barthes em seu célebre artigo (BARTHES, 2004, p. 57). No entanto, frequentemente nos vemos influenciados por fatores extratexto que modificam nossa percepção do autor, bem como o próprio papel desempenhado pelo autor como escritor e sujeito.

Como parte da cultura, a literatura é formada de interações, e não poderia ser de outra forma, uma vez que todo produto cultural nasce de *inter*-relações e interações sociais. A própria *morte do autor* de Barthes nasce de uma negação da figura burguesa conferida à autoria. Ou seja, um dos exemplos da influência extraliterária não apenas na literatura como arte e produto, mas, também, em seus estudos teóricos.

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. (BARTHES, 2004, p. 58)

Cada vez mais, seja em nossas leituras de livros (muitas vezes acompanhadas pelas telas dos computadores, *smartphones* e *tablets*), ou até mesmo em nossos ensaios críticos, estamos tentados a *exumar* a imagem do autor. Isso ocorre principalmente se levarmos em conta as facilidades tecnológicas e comunicativas dos dias atuais (em que se é possível estabelecer de forma mais cômoda e imediata contato com as editoras, com os tradutores e com os próprios autores), além da variedade de obras dos mais diferentes contextos ao redor do mundo, com as quais a globalização nos possibilita entrar em contato como nunca antes na história da literatura.

Nesses casos, o autor vem à tona não para uma *complementação* do texto, mas, como *suplemento* a ele, uma vez que a obra literária se encontra vulnerável a influências sociais mais

amplas (das quais algumas delas justificam este trabalho).

Complemento é parte de um todo, o todo estará incompleto se faltar o complemento. *Suplemento* é algo que se acrescenta a um todo. Portanto, sem o suplemento o todo continua completo. Ele apenas ficou privado de algo a mais. (SANTIAGO, 2008a, p. 161-162)

Os traços sociopolíticos que hoje estão desenhados sobre o globo e que têm fortes implicações culturais fazem com que a história biográfica de um autor seja levada em conta em determinados contextos interpretativos.

A primeira questão a ser explorada é aquela que vincula a literatura a uma série de circunstâncias sociais mais amplas, isto é, que prescreve a necessidade de se avaliarem obras e autores determinados não como meras categorias estruturais do texto literário, fato que aponta para a problemática mais dilatada do 'contexto' literário. (SILVA, p.74, 2003)

A proliferação de obras heterogêneas cada vez mais voltadas para espaços sociais e culturais específicos, faz com que cada vez mais leitores e críticos voltem seus olhares para os mapas e deem maior atenção às orelhas dos livros, as quais trazem informações extratexto relacionadas ao número de vendas da obra, à data de publicação e a seu contexto. Além, é claro, de uma breve biografia do autor.

Ainda que o texto diga de si mesmo por si mesmo, sem que se tome a voz do autor e assim mantenha sua autoridade (pois a pesquisa biográfica não tira isso do texto, ainda que influencie em sua recepção), essa exumação do autor faz com que os processos de produção e de recepção das obras sejam repensados de forma singular, até mesmo pela busca de uma suposta autonomia de um discurso. Quem pode dizer de determinado assunto estando ou não em determinado local de fala.

São muitos os críticos e pesquisadores que se debruçam cada vez mais sobre as biografias de seus autores, ou melhor, dos autores de seus objetos. Eles partem em busca, por exemplo, de uma suposta legitimação do discurso político (para nos determos em apenas um fator), ou ainda em busca de uma suposta *propriedade* para escrever a respeito de algo (como os conflitos no Oriente Médio ou as literaturas de gênero, por exemplo).

Com a proliferação e circulação crescente de trabalhos literários de diferentes partes do mundo e dos mais diversos contextos sociais, os críticos insistem em exumar os autores de seus objetos de crítica (basta ler os cadernos de cultura dos jornais e as dissertações das universidades).

Não apenas os críticos, mas o leitor também é levado por essa ânsia em conhecer a pessoa por trás do texto, por trás da história, bem como o mundo no qual ela está inserida. Isso faz com que novas interpretações possam ser colocadas sobre o texto, o que, para muitos, seria um crime contra este. Mas a verdade é que, sendo crime ou não, esse é um ato cada vez mais cometido, de forma deliberada ou não.

Assim, parece-nos necessário, atualmente, adotar uma metodologia analítica que [...] estabeleça novos parâmetros epistemológicos para a relação entre literatura e sociedade. Tal metodologia pode ser encontrada em teorias que possuem, tanto em sua origem quanto em sua práxis hermenêutica, uma “natureza pragmática” (CALDERÓN, 1996; HOLMAN, 1992; REIS, 1994; SHAW, 1982), isto é, aquelas tendências que lograram realizar – dentro da própria Sociologia da Literatura – uma apreciação da obra literária a partir de uma série de fenômenos contextuais, indo da Estética da Recepção até a Ciência Empírica da Literatura, com incursões diversas pela Análise do Discurso ou pela Sociocrítica. (NEWTON, 1993; TADIÉ, 1987). (SILVA, p. 73, 2003)

Percebe-se, pois, que, na busca pelo autor, também se esconde a procura pelo contexto de produção de uma obra literária. Muitas vezes, o que se busca não é exatamente a figura do autor, mas, sim, o contexto da obra, principalmente se pensarmos nos exemplos já citados, em que a compreensão do texto, em boa parte, se baseia em questões de contextos políticos e sociais nem sempre claros nos textos literários (o que, muitas vezes, rende um número considerável de notas de rodapé ou notas do tradutor, por exemplo).

Com efeito, uma análise que busca contemplar não apenas as particularidades mais estruturalmente intrínsecas de um determinado conjunto estético, mas também como tais particularidades puderam ser forjadas no bojo de uma série de condicionantes extraliterários, não pode prescindir de uma fundamentação metodológica que, de certo modo, privilegie aspectos circunstanciais e contextuais da produção artística, particularmente aqueles que – a partir da clivagem sofrida pelo atual quadro teórico-literário – acabaram ganhando estatuto de fatores condicionantes na conformação e consolidação das tendências estéticas. (SILVA, p. 74, 2003)

O mercado editorial, por exemplo, se interessa cada vez mais pela vida do autor e os impactos que isso possa gerar na recepção (e venda) de livros. O mesmo se aplica aos programas de rádio e televisão, às revistas, aos produtores cinematográficos, aos críticos (cada vez mais cedendo parágrafos em seus textos dedicados exclusivamente ao autor e seu contexto acadêmico, político, etc.), aos pesquisadores (quase sempre dedicando no mínimo um capítulo de suas teses e dissertações exclusivamente para o autor) e, claro, aos leitores.

Ou seja, ainda que o texto não precise do autor para dizer ou deixar de dizer algo, o leitor comum, o pesquisador e a crítica ainda se encontram, até certo ponto, agarrados à imagem do autor e seu entorno. E, nos últimos tempos, agarrados também à própria imagem do leitor: o público de uma obra ou de um autor diz muito a seu respeito nas críticas literárias e nas discussões acadêmicas (basta tomarmos como exemplo os leitores de best-seller e seus estereótipos).

Não se trata apenas do texto, mas, também, de sua recepção, do grau de abertura ou não que o leitor, o pesquisador e o crítico dão à obra e à sua autoria, bem como os preconceitos e pressupostos que antecedem a leitura.

A respeito do nosso crescente anseio, como leitores, críticos e pesquisadores, de irmos além do texto (tentados, hoje, em grande parte, pelas facilidades tecnológicas e comunicativas que exercem sua influência tanto na produção como na recepção literária), Suman Gupta (2009a) comenta a respeito da *morte do autor* e seu espaço na produção e recepção literária na pós-modernidade.

Tomando como exemplos os romances do escritor escocês Gilbert Aidar, *Love and Death in Long Island* (1990), e do escritor turco Orhan Pamuk, *Neve* (2006), Gupta trata da morte do autor frente às mudanças sofridas na recepção e na produção literária, sobretudo a última, a qual diz respeito em grande parte ao autor. Em ambos os romances, seus protagonistas são escritores que sofrem as influências dos novos mecanismos comunicativos e mercadológicos operados pelo capitalismo e pelo sempre crescente processo de globalização.

No primeiro dos dois romances, o protagonista é um romancista residente em Londres, de nome Giles, que se descobre fortemente atraído por um jovem ator chamado Ronnie Benstock, criando em si uma obsessão por revistas de adolescentes nas quais Benstock é figura garantida:

O protagonista de Aidar encontra o objeto de seus desejos primeiro dentro da vida conservadora de Londres, não de fato, mas improvavelmente refletida em imagens da mídia do ‘novo mundo’, naquilo que são, para ele, os insípidos produtos da cultura de consumo adolescente. (GUPTA, p. 153, 2009a, tradução nossa)¹⁷

Como o próprio título sugere, o aguardado encontro com Benstock acaba por se

¹⁷ “Aidar’s protagonist finds the object of his desires first within the conservative London life, not in the flash but improbably shadowed in media images from the ‘new world’, in what is for him the tasteless products of teenage consumer culture.”

desenrolar de forma trágica, mas a metaforização da morte do autor não se resume à sua morte física. Primeiro, o personagem autor perde sua capacidade produtiva e artística, sofrendo grandes influências dos textos consumidos por ele em função de seu desejo pelo jovem ator; influências essas que se tornam *visíveis* em seus trabalhos.

A morte do autor aqui, portanto, não gira em torno apenas da tragédia humana, mas, antes, da agonia artística. O “*novo mundo*” encontrado pelo protagonista de Aidar na mídia e nos produtos de consumo adolescentes acaba por transcender sua vida sentimental e erótica e se estabelece também em seus trabalhos literários. É o autor que sai da sua posição habitual e encontra esse novo mundo discursivo, estético, e, porque não dizer, altamente sedutor.

Já no romance de Pamuk, o escritor protagonista é um “pseudopoeta” chamado Ka, que visita a cidade turca de Kars a fim de escrever um artigo jornalístico a respeito de jovens mulheres que cometeram suicídio em protesto contra a proibição do uso do véu. Imerso no universo islâmico e desligado do “*resto do mundo*”, o protagonista se descobre no contexto apropriado para a produção de sua literatura.

Também de fim trágico, o romance de Orhan Pamuk trata justamente do inverso retratado no romance de Gilbert Aidar. Aqui, o autor se encontra finalmente em plena produção artística, finalmente capaz de fazer um bom trabalho literário. Porém, frente às mudanças operadas na produção e recepção literária (como o mercado, por exemplo), o autor de Pamuk se encontra fora do contexto adequado para o novo cenário editorial/literário, e seus poemas acabam esquecidos e desconhecidos (até mesmo para o leitor do romance). “A ironia é que os inspirados poemas de Ka nunca veem a luz do dia. Eles são perdidos. Eles são descritos em detalhes prosaicos no romance, mas não podem ser reproduzidos” (GUPTA, 2009a, p. 154, tradução nossa).¹⁸

No primeiro romance, a morte do autor é consequência de seu encontro equivocado e despreparado com esse “*novo mundo*”. Já no segundo, a morte do autor é resultado de uma fuga equivocada e precipitada. O que fica de ensinamento desses dois exemplos é que tanto a fuga precipitada quanto a procura desmedida por esse novo contexto em que a literatura se encontra inserida pode ter resultados trágicos, tanto para os autores (que supostamente perdem a capacidade artística, como no primeiro romance) como para os leitores (que perdem o contato com novos trabalhos, como no segundo).

¹⁸ “The irony is that Ka’s inspired poems never see the light of day. They are lost. They are described in prosaic detail in the novel but cannot be reproduced.”

A ansiedade de autoria que esses autores fictícios expressam [...] e o tipo literário de “morte do autor” que é realizada nessas ficções tem algo a ver com o lugar da literatura no *mercado* sociocultural do final do século XX e início do século XXI. [...] A derrota do autor acima descrita está impregnada da opressão particular de uma cultura consumidora historicamente contingente, com modos de produção, venda e compra de cultura, com o tipo de consciência que é ao mesmo tempo moldada e atendida pelas indústrias culturais, no capitalismo global do final do século XX. Ficcionalmente, os ideais de literatura e autoria dão lugar ao impulso das tecnologias culturais e commodificações que marcam a teoria e a prática da globalização do final do século XX. Não de forma irrelevante, a morte dos autores acima citados ocorre literalmente além de suas fronteiras, longe do confinamento e dos confortos de ‘casa’ [...] (GUPTA, 2009a, p. 155-156, tradução nossa)¹⁹

Ainda sobre a *morte do autor*, e para entrarmos de forma mais objetiva na discussão a respeito de nosso objeto de estudo, Gupta cita dois exemplos retirados da série de J. K. Rowling; para ser mais preciso, do segundo livro da série, *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (1998):

[...] o personagem Gilderoy Lockhart é introduzido: um célebre autor bruxo, herói de seus próprios livros, consolidado na atenção do público e amplamente adorado e reverenciado. A *reviravolta* é que este autor, Gilderoy Lockhart, que tem o interesse do público, é um herói cuidadosamente inventado e irreal, e não tem nenhuma relação com a *pessoa* e com o *escritor* Gilderoy Lockhart, que não é nem um autor, nem um herói, porque suas histórias são roubadas e os atos que seus livros descrevem são feitos por outros. (GUPTA, 2009a, p. 158, tradução nossa)²⁰

E, ainda respeito do tema, Gupta continua dizendo que:

A “morte do autor” ficcionalizada por Rowling tem obviamente afinidades com as de [...] Aidar e Pamuk, mas está mais concentrada na dinâmica do mercado. [...] Em *Harry Potter e a Câmara Secreta* também aparece o diário

¹⁹ “The anxiety of authorship that these fictional authors express [...] and the kind of literary ‘death of the author’ that is performed in these fictions, has something to do with the place of literature in the late twentieth- and early twenty-first-century socio-cultural *marketplace*. [...] The defeat of the author described above is redolent with the oppression of a particular historically contingent consuming culture, with modes of production and selling and buying of culture, with the kind of consciousness that is both moulded and catered for by cultural industries, in late twentieth-century global capitalism. Fictionally here the ideals of literature and authorship give way to the thrust of cultural technologies and commodifications that marks the theory and practice of late twentieth-century globalization. Not irrelevantly, the death of authors in the above occurs literally across boundaries, away from the confines and comforts of ‘home’ [...]”

²⁰ “[...] the character Gilderoy Lockhart is introduced – a celebrated wizard author, hero of his own books, firmly in the public eye and widely adored and revered. The twist is that this *author* Gilderoy Lockhart who is in the public eye is a carefully constructed and unreal author-hero, and bears no relation to the *person* and *writer* Gilderoy Lockhart, who is neither an author, it turns out, nor a hero, because his stories are stolen and the deeds his books describe are enacted by others.”

de T. [M.] Riddle: um livro também e um local da violação máxima da inocência, no qual os autores se tornam leitores e os leitores se tornam autores, local em que autores e leitores se encontram e mudam de lugar enquanto o texto muda incessantemente. Através dele, o autor e leitor sem escrúpulos Tom [Marvolo] Riddle (encarnação do maligno Voldemort) explora tanto a integridade do autor (“Levou muito tempo para a burrinha da Gina parar de confiar no diário” [ROWLING, 2000b, 262]) e a credulidade do leitor (“Respondi. Fui simpático, gentil. Gina simplesmente me *adorou*. [Ibid., 261]) para nefastos fins egoístas. (GUPTA, 2009a, p. 159, tradução nossa)²¹

Apesar de Gupta tratar da *morte do autor*, este não está, de fato, morto, como ele mesmo nos faz perceber no último trecho acima: ele (o autor) troca de papéis e se encontra na instabilidade, ora autor, ora leitor, assemelhando-se mais a um espectro, ocupando um estágio temporariamente intermediário, indefinido.

Por esse motivo, iremos tratar neste trabalho essa nova posição do autor como a sua *exumação*, pois, se estivesse apenas morto, não estaria aberto ao intercâmbio de papéis enfatizado pelo próprio Gupta. Por mais que a visão *romântica* do autor possa estar, de fato, *morta* em meio à indústria literária, ele ganha novos espaços para além dessa percepção e, até mesmo, para além do simples fato de ser ele um agente escritor, criador.

O autor inserido nas novas estruturas da indústria literária e cultural (de modo ainda mais especial, o autor de best-seller) toma também o papel de agente do mercado, de celebridade, de peça da indústria, de rosto do produto. Ou seja, mais próximo a um corpo exumado (o qual pode ser visto, contemplado, manipulado, mas que, ainda assim, carrega em si as marcas da morte, da deterioração), do que simplesmente morto e enterrado, esquecido sob as pás de terra dos formalistas.

[...] autores também são fabricados de forma constante e explícita [...] A extensão até onde as imagens e aparições públicas dos autores são agora criadas por entidades corporativas e seus agentes (agentes literários, editores, pessoas da mídia, anunciantes, designers de produtos e impulsionadores de mercadorias de vários tipos que trabalham em colaboração) para atrair certos leitores e suas expectativas é uma área ainda pouco explorada. (GUPTA, 2009a, p. 167, tradução nossa)²²

²¹ “Rowling’s fictionalized ‘death of the author’ has obviously affinities with those of [...] Aidar and Pamuk, but is more squarely focused on the mechanics of the market. [...] In *The Chamber of Secrets* also appears T. M. Riddle’s diary – a book, too, and the site of the ultimate violation of innocence, where authors become readers and readers authors, where authors and readers meet and change places while the text shifts ceaselessly. Through it the unscrupulous author and reader Tom Marvolo Riddle (incarnation of the evil Voldemort) exploits both the integrity of the author (‘It took a very long time for stupid Ginny to stop trusting her diary’ [Rowling 1998, 229]) and the credulity of the reader (‘I wrote back, I was sympathetic, I was kind. Ginny simply loved me’ [ibid., 228]) for nefarious self-serving ends.”

²² “[...] authors are also constantly and explicitly manufactured [...] The degrees to which authors’ public images and appearances and statements are now engineered by corporate entities and their agents (literary agents,

Não se trata, pois, da audácia de uma negação ou de uma resposta à *morte do autor*, de Roland Barthes, mas uma constatação de que se trata, hoje, de um mecanismo da indústria, e de uma escolha do leitor (público ou crítico) e que cabe a ele arcar com as consequências de sua escolha.

[...] a presunção de intencionalidade permanece no princípio dos estudos literários, mesmo entre os antiintencionalistas mais extremados, mas a tese antiintencional, mesmo se ela é ilusória, previne legitimamente contra os excessos da contextualização histórica e biográfica. A responsabilidade crítica, frente ao sentido do autor, principalmente se esse sentido não é aquele diante do qual nos inclinamos, depende de um princípio ético de respeito ao outro. Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras. Ainda uma vez, trata-se de sair da falsa alternativa: o texto ou o seu autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente. (COMPAGNON, 1999, p. 95-96)

No entanto, ainda que caiba ao leitor fazer suas escolhas, ou, pelo menos, parte delas, cada vez mais se torna difícil desprender o autor ou seu contexto do texto literário, sobretudo quando se tem uma rede de informações e de contatos tão vasta e imediata como temos hoje a nosso dispor. É isso que nos deixa ainda mais vulneráveis aos fatores extratexto, talvez, como nunca antes estivemos.

Com as facilidades tecnológicas da pós-modernidade, cada vez mais nos vemos tentados a conhecer a cara por trás do texto. Não satisfeitos, ainda queremos segui-la em nossas redes sociais, curtir suas fotos, seguir seus passos além do ofício de escritor, conhecer seus gostos e suas crenças (SOUZA, 2011).

O avanço da sociedade do espetáculo e da cultura de massa possibilitou o reconhecimento de diferentes modelos de valorização estética, da inserção do cotidiano como sendo o pequeno mundo íntimo das pessoas comuns. Trata-se de experiências da comunidade multicultural que se forma atualmente diante das telas do computador ou da TV. (SOUZA, 2011, p. 32-33)

Não se trata de julgar o valor de uma interpretação ou de uma crítica que tenha algumas de suas bases na figura do autor e/ou em seu contexto, mas, sem dúvida, na constatação dessa possibilidade interpretativa.

publishers, media persons, advertisers, product designers and commodity pushers of various sorts working in collaboration) to appeal to certain readers and their expectations is as yet underexplored area.”

Não é pelo fato de Roland Barthes ter atestado a morte do autor em 1968 que isso impede os presentes leitores deste trabalho, por exemplo, de pesquisarem a respeito de J. K. Rowling (caso já não o tenham feito) para conhecerem seu rosto, sua história, sua vida acadêmica, sua fortuna..., ainda que se trate de um texto acadêmico. Imaginem, pois, o quão maior deve ser o interesse por essas questões aos apaixonados leitores de seus livros.

Uma das grandes, porém, subestimadas influências do mercado sobre a literatura, sobretudo no que diz respeito ao fenômeno best-seller, é a formação de autores exumados. Quase que por via de regra, os autores de best-seller são alçados às listas de pessoas mais influentes do mundo por revistas como *Times* e *Forbes*, simplesmente pelo fato de atingirem números expressivos de vendas.

Além disso, esses autores frequentemente estampam grandes jornais como *The New York Times* e *The Guardian*, concedendo entrevistas a rádios, canais de televisão e sites de grande apelo do público. O autor de best-seller se torna, então, uma celebridade, o que é consequência, e, paradoxalmente, uma das causas da criação de uma comunidade global, a qual não se centra apenas nos livros, mas, também, na figura do autor.

[N]ão é apenas que a literatura representa os efeitos de tal conectividade global, mas ela própria é afetada por essa conectividade em seus modos expressivos, suas formas textuais, suas recepções como literatura. Tais conceitos como autoria literária, leitores e textualidade em si são tensionados e testados em novas formas, de modo que, provavelmente, a literatura, por assim dizer, cresce em alcance. (GUPTA, 2009a, p.53, tradução nossa)²³

Como não poderia se esperar de outra forma, J. K. Rowling figura entre os principais autores de best-sellers tratados como celebridades pela indústria do entretenimento (caso não seja *ela* a figura principal no meio literário e a maior evidenciação desse acontecimento).

Esse processo de fabricação dos autores de acordo com os contextos do mercado é, obviamente, coexistente com a fabricação de leitores. A produção de um é, de certo modo, a produção do outro, e ambos se dão de maneiras que não estão registradas *dentro* da literatura e dos estudos literários e que, ainda assim, com certeza influenciam a busca de ambos não apenas de maneira material, mas também em níveis textuais e interpretativos. (GUPTA, 2009a,

²³ “[...] it is not merely that literature represents the effects of such global connectedness, but that it is itself affected by that connectedness in its expressive modes, its textual forms, its receptions as literature. Such concepts as literary authorship, readership and textuality themselves are stretched and tested in new ways, so that arguably literature, so to speak, grows in scope.”

p. 167, tradução nossa)²⁴

Colecionando entrevistas a programas de televisão como *The Oprah Winfrey Show*,²⁵ entrevistas a jornais impressos e revistas, reportagens e séries especiais, J. K. Rowling é o retrato dessa nova posição ocupada pelo autor, sobretudo por aqueles que atingem expressivos números de venda, tanto de livros como de subprodutos, ou, até mesmo, como no caso de Rowling, de sua própria imagem.

Aliás, o próprio nome da autora que estampa as capas dos livros de *Harry Potter* mundo afora levou em conta sua figura como autor-a:

Em junho de 1997, o primeiro livro com as aventuras de Harry Potter foi lançado na Inglaterra. A Bloomsbury sugeriu que a escritora usasse as iniciais em vez do primeiro nome, por achar que leitores meninos poderiam ter preconceito em relação a um livro escrito por uma mulher. Como só tem um nome próprio, Joanne resolveu acrescentar a letra “K”, tirada do nome de sua avó favorita, Kathleen. Nasceu, assim, J. K. Rowling. (MONTELEONE, 2004)

Além de seu papel como autora da série, J. K. Rowling ganhou seu espaço como celebridade na mídia e peça da indústria do entretenimento, fazendo com que seu nome, por si só, seja capaz de conferir credibilidade, de mobilizar parte expressiva da imprensa e do público, além, é claro, de movimentar a indústria em torno de seu nome.

Para o lançamento do filme *Animais fantásticos e onde habitam*, em 2016, a promoção do filme se baseou no nome da autora para aumentar a expectativa do público e conferir à produção a ideia de qualidade. Os *trailers* e pôsteres do filme traziam os dizeres: “*Writer J. K. Rowling invites you to return to the wizarding world*”, ou “J. K. Rowling, criadora de Harry Potter, convida você a explorar uma nova era no mundo bruxo”, enfatizando a participação da autora na produção cinematográfica.

O autor que é comercializável, em outras palavras, é uma superfície pura, uma imagem, uma construção fictícia para satisfazer as demandas existentes do mercado e os gostos do consumidor, e tudo isso a indústria do livro poderia capitalizar e os meios de comunicação de massa poderiam acompanhar.

²⁴ “This process of manufacturing authors according to market contexts is, obviously, coeval with manufacturing readers. The production of one is in some sense the production of the other, and both unravel in ways that are unregistered *within* literature and literary studies and yet surely influence the pursuit of both not just in material ways but at textual and interpretative levels too.”

²⁵ *Talk-show* de maior audiência nos Estados Unidos. “Oprah Winfrey encerra seu programa após 25 anos no ar”. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,oprah-winfrey-encerra-seu-programa-apos-25-anos-no-ar,724410>. Acesso em: 31 de maio de 2017.

(GUPTA, 2009a, p. 158, tradução nossa)²⁶

Em 2016, uma cadeira de carvalho usada por J. K. Rowling para escrever os dois primeiros livros da série *Harry Potter* foi leiloadada em Nova Iorque por US\$ 394 mil, cerca de R\$ 1.4 milhão na época (O GLOBO, 2016). Um manuscrito de *Os contos de Beedle, O Bardo* (2007), escrito pela autora, foi leiloadado em Londres pelo valor de £1.95 milhão, cerca de US\$ 3,98 milhões, ou exorbitantes R\$ 7 milhões na época (ESTADÃO, 2007). E, por falar em números fora da órbita, em 2006, o asteroide 43844 (NASA, s.d.) foi batizado de Rowling em homenagem à autora de *Harry Potter*.

A figura do autor em uma comunidade global tão extensa e plural, como no caso de *Harry Potter*, torna-se, também, se não um personagem dos livros, certamente um personagem do fenômeno: a figura humana por trás do texto, da história, da marca. Uma vez que os personagens e a história em si não podem ser atingidos, a não ser virtualmente, e ao passo que o livro deixa de ser a única necessidade de posse ou de consumo, ter uma figura na qual o leitor possa recorrer de forma mais concreta (em sua lista de seguidores no *Twitter*, por exemplo) é altamente tentador.

Desde os primórdios da arte e do reconhecimento do artista como agente criador da obra, seu público sempre se interessou em manter, de alguma forma, um contato que fosse além daquele estabelecido pela obra: tomemos como exemplo as inúmeras cartas enviadas às editoras e aos autores ao longo dos anos. Apenas a plataforma e a efetividade desse contato mudaram, mas a proposta e o sentimento por trás desse contato continuam os mesmos, e ainda mais acentuados nos dias de hoje.

A necessidade de uma figura na qual um grupo de pessoas possa se organizar ao redor e que sirva de um ponto de referência está presente nas mais diversas comunidades, desde as religiosas às políticas, dos movimentos sociais à economia internacional. Não seria diferente em uma comunidade global tão vasta como a comunidade de leitores e fãs de *Harry Potter*.

De seus gostos pessoais às suas ideologias políticas, J. K. Rowling provoca uma comoção global, seja trocando a foto de perfil em suas redes sociais ou tuitando uma crítica à campanha de um dos candidatos republicanos à Casa Branca, o bilionário Donald Trump, em 2016, com referências aos livros (RHODAN, 2015). Ou seja, referências compartilhadas por

²⁶ “The author that is marketable, in other words, is a pure surface, an image, a fictional construct to fulfil existing market demands and consumer tastes, which the book industry could capitalize on and the mass media could play to.”

sua comunidade global e de repercussão mundial em diversos e respeitáveis meios de comunicação, como o site da *Time*.

Esse último exemplo evidencia o poder e a amplitude alcançados pelo fenômeno no que diz respeito à criação e manutenção de sua comunidade global por meio da figura do autor. O comentário de Rowling no *Twitter* só faz sentido e se torna relevante quando se leva em conta a referência feita por ela em relação a um de seus personagens, no caso, o maior bruxo das trevas de todos os tempos e o principal vilão da história, Lord Voldemort.

Ainda que a interpretação de seu comentário dependa de um conhecimento da história (a escritora afirmou que Trump era pior que Voldemort), sua repercussão foi mundial, em jornais e sites de notícias. Essa ação pressupõe a ideia de que o comentário de Rowling seria entendido pelos leitores dos jornais e os internautas dos sites de notícia, tamanha a comunidade global de leitores e fãs de *Harry Potter*, bem como sua referência cultural.



Figura 1 - BBC Newsbeat: "É por isso que as pessoas estão chamando o empresário americano Donald Trump de Lord Voldemort" / J.K. Rowling: "Que horrível. Voldemort não era tão ruim quanto."

Sendo assim, não apenas a história e os personagens se tornam uma referência de cultura pop, mas, também, a autora. Não bastassem tomar como certo o pressuposto conhecimento das referências presentes na história (no caso, o conhecimento do vilão Voldemort), as agências de notícias e seus editores acreditaram que o comentário de Rowling fosse, de alguma forma, relevante (sobretudo em um assunto tão importante como a sucessão à Casa Branca). Dessa forma, Rowling deixa de ser simplesmente a autora de *Harry Potter* para

se tornar uma referência cultural ela mesma, seja dentro ou fora do fenômeno.

A autor(idade) de Rowling [...] encara os leitores na capa de cada um dos livros de *Harry Potter*, em todas as resenhas, entrevistas, todos os meios de cobertura da mídia. É perverso não levar em conta o autor. Compreensivelmente, o fenômeno *Harry Potter* inclui uma tempestade perfeita de interesse no autor: biografias admiráveis de Rowling estão crescendo constantemente em livrarias, entrevistas são publicadas em quantidade, ela é homenageada por várias instituições, o seu estatuto autoral é quantificado não apenas pelo prestígio, mas por seu valor financeiro, dificilmente uma resenha não mencionou as circunstâncias em que os primeiros livros de *Harry Potter* foram publicados (mãe solteira no auxílio-desemprego resume a imagem ainda que não inteiramente exata). Suas declarações sobre os livros de *Harry Potter* são tomadas como evangelho; ela é homenageada por crianças bem como por adultos. O autor foi incorporado ao fenômeno *Harry Potter*. Assim como os leitores, sem saber, se tornam participantes do fenômeno de *Harry Potter*, eles estão dentro do fenômeno mais do que em qualquer distância analítica, e Rowling também está, como autora. (GUPTA, 2009b, p. 33-34, tradução nossa)²⁷

As palavras de Suman Gupta servem tanto para a justificativa deste capítulo, destinado à figura do autor (J. K. Rowling, especificamente), como para a justificativa do capítulo seguinte, o qual trata justamente da participação dos leitores e fãs na criação e manutenção da comunidade global de *Harry Potter*.

O fenômeno *Harry Potter* e sua comunidade global de leitores e fãs, bem como suas características como referência de bem cultural e de consumo fazem com que não apenas a literatura e o livro sejam colocados em novas perspectivas, mas, também, as figuras do autor e do leitor, assim como todos os outros envolvidos na criação e manutenção do fenômeno; ou seja: “aqueles outros criadores invisíveis que moldaram os livros juntamente com Rowling (os designers/ilustradores, editores, anunciantes/publicitários, etc.)” (GUPTA, 2009b, p. 33, tradução nossa).²⁸

É inegável o fato de que a obra sobrevive à intenção do autor, mas, se, por escolha ou

²⁷ “Rowling’s author-ity [...] stares readers in the face on the cover of every one of the *Harry Potter* books, in every review, interview, every bit of media coverage. It is perverse not to take the author in account. Understandably, the *Harry Potter* phenomenon includes a perfect storm of interest in the author: admiring biographies of Rowling are cropping up steadily in book shops, interviews are published in quantity, she is honoured by several institutions, her authorial status is quantified not just by prestige but by her financial worth, hardly a review has failed to mention the circumstances in which the first *Harry Potter* books were published (single mother on the dole, sums up the apparently not entirely accurate picture). Her statements on the *Harry Potter* books are taken as gospel; she is honoured by children and adults alike. The author has been incorporated into the *Harry Potter* phenomenon. Just as unthinking readers become participant in the Harry Potter phenomenon, are within the phenomenon rather than at any analytical distance, so too is Rowling as the author.”

²⁸ “[...] those other invisible creators who shape those books with Rowling (the cover designers, publishers, advertisers, etc.)”

não, o leitor deixar se influenciar pelo autor ou pelo contexto no qual ele produziu o texto literário, sua leitura certamente sofrerá a *intervenção* do contexto ou, até mesmo, do próprio autor diretamente.

J. K. Rowling é, certamente, o maior exemplo dessa intervenção. Seja respondendo a questões de seus seguidores no *Twitter* ou por meio da plataforma de leitura digital *Pottermore*, a autora frequentemente revela segredos de seus livros, influenciando os desdobramentos da história, bem como mantendo o interesse do público.

Por meio de sua conta oficial no *Twitter*, Rowling responde diretamente aos comentários dos fãs e às perguntas dos leitores a respeito da série. Com esse contato direto e recorrente com os fãs e leitores de *Harry Potter*, J. K. Rowling é sempre notícia por revelar segredos e curiosidades da série e de seus personagens que não tenham sido contemplados pelos livros. Um exemplo foi a notícia da autora de que o filho mais velho de Harry Potter havia sido escolhido para a Grifinória (uma das casas da escola de magia).

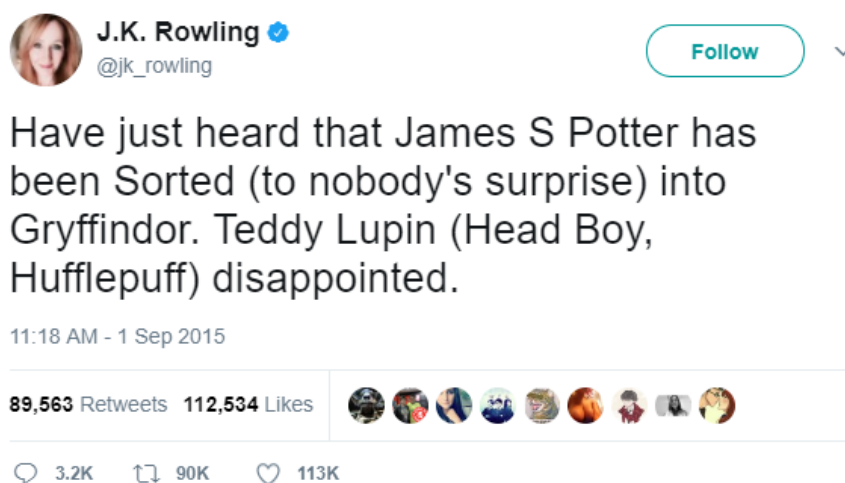


Figura 2 – “Acabei de escutar que Tiago S. Potter foi selecionado (para a surpresa de ninguém) para a Grifinória. Teddy Lupin (Monitor da Lula-lufa) está desapontado.”

Outro exemplo que obteve grande repercussão entre os leitores e fãs da série, foi a justificava dada por Rowling para o nome do segundo filho de Harry, dentre outras interferências da autora na interpretação de acontecimentos da série e curiosidades a respeito do mundo bruxo criado por ela.

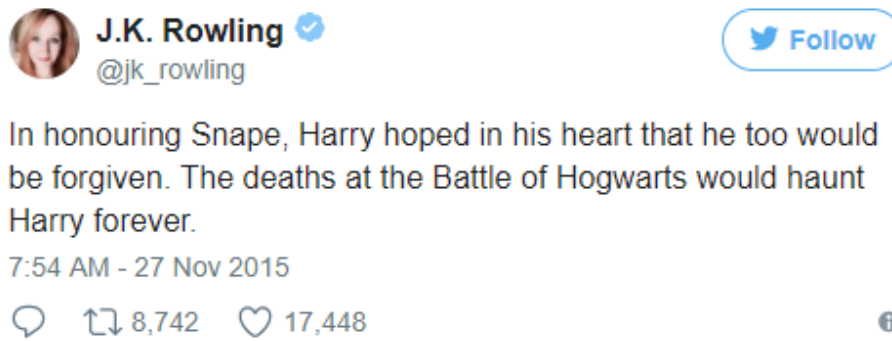


Figura 3 – "Homenageando Snape, Harry esperava, em seu coração, que ele também fosse perdoado. As mortes na Batalha de Hogwarts iriam assombrar Harry para sempre."

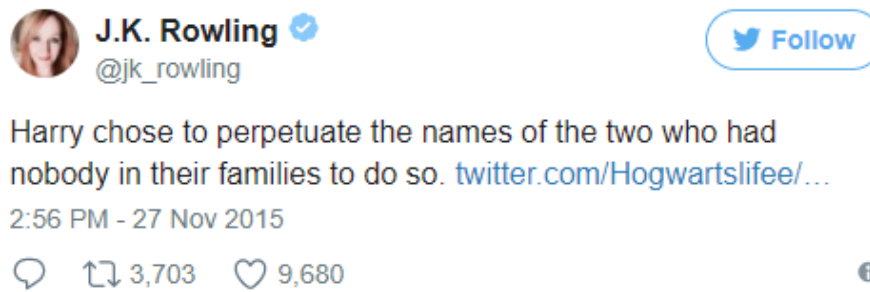


Figura 4- "Harry escolheu perpetuar os nomes das duas pessoas que não tinham ninguém em suas famílias para fazê-lo."

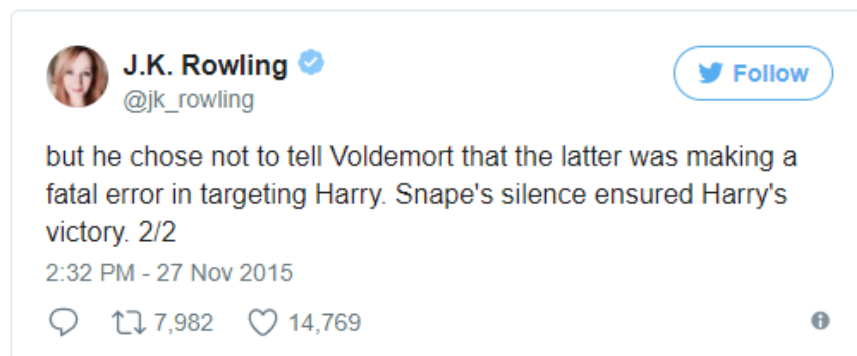


Figura 5- "Snape não morreu por 'ideais'. Ele morreu na tentativa de expiar sua própria culpa. Ele poderia ter fugido em qualquer momento para se salvar, mas ele escolheu não contar a Voldemort que a carta cometia um erro fatal visando Harry. O silêncio de Snape garantiu a vitória de Harry."



Figura 6 - "Não há mensalidades [em Hogwarts]! O Ministério da Magia cobre os gastos de toda a educação mágica!"

Além dessas e outras revelações, em 2007, ano de lançamento do último livro da série, Rowling revelou aos fãs de *Harry Potter* que um dos principais personagens da série e um dos bruxos mais poderosos de todos os tempos era gay. Alvo Dumbledore, diretor da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, personagem mais poderoso e respeitado da série, passou por todos os livros sem transparecer ao leitor ou ao público dos filmes sua sexualidade. Ou, como noticiado pelo site de entretenimento da *Folha de São Paulo*: “Apesar da autora ter mencionado isso em entrevistas, Dumbledore nunca ‘saiu do armário’ na série” (FOLHA, 2015).

O fato, inclusive, foi amplamente noticiado pela imprensa mundial nos sites dos noticiários mais respeitados do mundo, como no site da *BBC News* sob a manchete: “*JK Rowling outs Dumbledore as gay*” (BBC, 2007). Além da agência de notícias britânica, o site da *Time* e de respeitados jornais como *The Telegraph*, *The Guardian*, *The New York Times*, dentre outros ao redor do mundo, noticiaram o fato como se este tivesse relação com uma pessoa pública de grande prestígio em nossa sociedade, isso sem contar a comoção causada nas redes sociais após a revelação da autora.

Quando questionada no *Twitter* por um leitor que afirmou não conseguir ver Dumbledore como gay, a resposta de Rowling movimentou a redes sociais e foi amplamente compartilhada por seus seguidores.

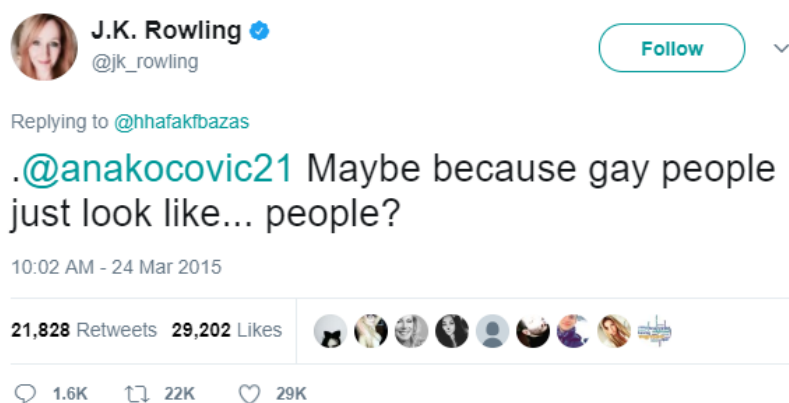


Figura 7- "Talvez porque pessoas gays se pareçam com... pessoas?"

É preciso ainda ressaltar que essa comoção acerca da sexualidade do diretor de Hogwarts permanece ainda hoje nas redes sociais, com a apropriação da imagem de Dumbledore por comunidades LGBTQ+, sobretudo pelos fãs da série. Mas, nem todos comemoraram a atitude da autora. Algumas pessoas nas redes sociais e alguns ativistas gays criticaram o fato de Rowling ter revelado a sexualidade de um personagem que poderia cair no estereótipo dos personagens gays na cultura popular.

Ao mesmo tempo que Rowling deu enorme destaque em sua história a um personagem do qual sua sexualidade não fazia a mínima diferença (pois isso não é revelado nos livros, apenas após a declaração de Rowling é possível estabelecer essa conexão no último livro da série), ela também correu o risco de reduzir tal personagem tão importante para o desenrolar da história ao simples fato de ele ser gay.

É preciso destacar que a autora fez tal revelação ao ser indagada por um fã a respeito da vida amorosa do personagem, e não por meio da própria série. Ainda que haja um curto trecho em *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (2007) no qual é tratada a relação de Dumbledore com seu amor da adolescência (Gerardo Grindelwald²⁹), essa relação entre os personagens não é exposta no texto como uma relação amorosa. Apenas após a revelação de Rowling é possível estabelecer uma relação com a orientação sexual do personagem. Ou seja, um fato *suplementar* ao texto, o qual influencia diretamente na interpretação dos leitores e nos desdobramentos da história por influência direta da autora. E a influência de Rowling nesse assunto, em particular, não se resume apenas às declarações em entrevistas ou às respostas aos seus fãs.

²⁹ Poderoso bruxo das trevas derrotado por Dumbledore em uma batalha épica.

Responsável pelo roteiro de *Animais fantásticos e onde habitam*³⁰ (Warner Bros., 2016), o site da *Time* noticiou que a autora trataria de forma aberta a sexualidade de Dumbledore na sequência do primeiro filme (McCLUSKEY, 2016). Ou seja, um diálogo *transmídia* (JENKINS, 2009): um roteiro cinematográfico influenciando os desdobramentos da leitura (dos novos fãs) e da releitura (dos antigos fãs) de uma série literária.

Entretanto, a sexualidade de Dumbledore não foi a única intervenção de Rowling em sua história, mesmo após a publicação do último livro da série em 2007. São vários os exemplos da interferência da autora na recepção de sua obra com informações suplementares ao texto, como as já citadas.

J. K. Rowling é notícia recorrente por seu contato com os leitores e fãs em suas redes sociais, sobretudo em sua conta oficial no *Twitter*. É por meio dela que a autora responde às indagações de seus seguidores a respeito de *aberturas* na história ou pontos não explicados ou contemplados pelo texto (como a vida dos personagens após o encerramento da série, uma vez que se trata de uma obra *inacabada*).

A história de sete volumes se encerra sem um fim: “Tudo estava bem.” (ROWLING, 2007, p 590). Os personagens continuam suas vidas além das páginas dos livros e o mundo mágico de J. K. Rowling se mantém vivo em seu próprio curso, sobretudo como referência cultural a uma multidão de leitores e fãs.

[...] O trem começou a se deslocar, e Harry acompanhou-o, olhando o rosto magro do filho já iluminado de excitação. Continuou a sorrir e acenar, embora tivesse a ligeira sensação de ter sido roubado ao vê-lo se distanciando dele...

O último vestígio de vapor se dispersou no ar de outono. O trem fez uma curva, a mão erguida de Harry acenava adeus.

– Ele ficará bem – murmurou Gina.

Ao olhá-la, Harry baixou a mão distraidamente e tocou a cicatriz em forma de raio em sua testa.

– Sei que sim.

A cicatriz não incomodara Harry nos últimos dezenove anos. Tudo estava bem. (ROWLING, 2007, p. 590)

Fora dos sete livros da série, Rowling manteve seus personagens vivos, os quais ganharam profissões após o último ano letivo em Hogwarts, construíram famílias e, anualmente, completam aniversário. Todas essas são, obviamente, informações dadas pela própria autora e após o *encerramento* da série (o que evidencia sua intervenção na obra e, ao mesmo tempo, a mantém *inacabada*, pois esse encerramento se deu apenas na série de livros

³⁰ Inicialmente, uma trilogia cinematográfica do mundo mágico criado por Rowling, a qual conta a história de eventos anteriores aos narrados na série *Harry Potter*.

impressos).

Além das páginas dos livros, Rowling mantém a história inacabada em suas declarações e em seus *tweets* que mobilizam a comunidade global de *Harry Potter* e parte significativa da imprensa, a qual (é preciso destacar) ainda trata as questões da autora e de sua obra com relevância editorial. O site do jornal britânico *The Telegraph*, por exemplo, fez uma lista com 17 vezes em que J. K. Rowling chocou os fãs de *Harry Potter* com suas revelações (VINCENT, 2016).

Ainda, anualmente, no aniversário da Batalha de Hogwarts (trecho do último livro da série no qual muitos personagens queridos pelo público foram mortos), Rowling se desculpa pela morte de um personagem por meio de sua conta no *Twitter*, fazendo com que seus leitores e fãs já aguardem ansiosamente por seu pronunciamento como a pessoa revestida de autoridade sobre a obra e, por consequência, revestida também de culpa pelas mortes.

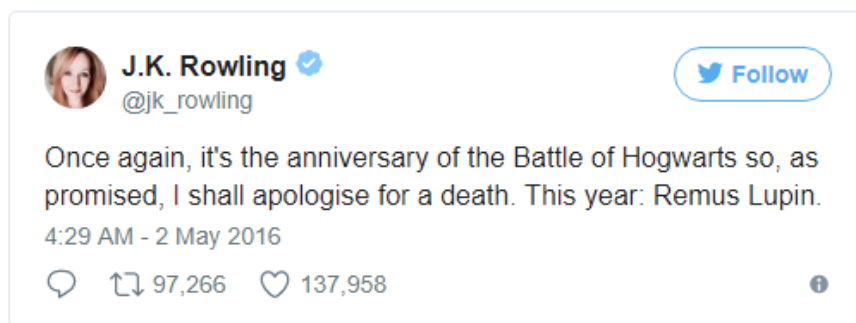


Figura 8 - "Mais uma vez, é o aniversário da Batalha de Hogwarts, então, como prometido, eu devo me desculpar uma morte. Este ano: Remo Lupin."

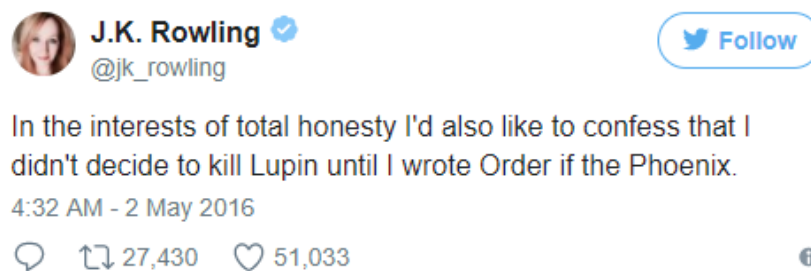


Figura 9- "No interesse da total honestidade, eu gostaria de confessar que eu não tinha decidido matar Lupin até eu ter escrito a Ordem da Fênix."

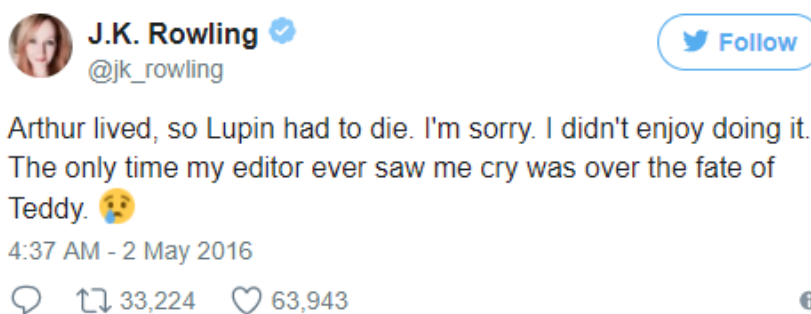


Figura 10- "Arthur sobreviveu, então Lupin tinha que morrer. Me desculpem. Eu não me diverti fazendo isso. A única vez que meu editor me viu chorar foi sobre o destino de Teddy."

Seja pelas redes sociais ou pela plataforma de leitura *Pottermore* (na qual a autora escreve textos inéditos a respeito de seu mundo mágico e dos personagens já conhecidos do público), Rowling conseguiu manter o interesse de seu público em sua vida pessoal (seus gostos e posicionamentos políticos, por exemplo) e em sua história, a qual se mantém viva por sua presença e intervenção direta e incisiva como autora.

Por fim, para encerrarmos o texto dedicado aos novos e revisitados espaços ocupados pelo autor na produção e recepção literária (sobretudo no fenômeno *Harry Potter*), retornemos ao início deste subcapítulo, no qual tivemos a oportunidade de contar a pequena história do repentino sucesso editorial de um romance policial inglês.

Essa curta passagem que abre o texto dedicado à controversa e polêmica discussão a respeito do autor evidencia muito bem sua exumação (defendida neste trabalho), se não para os formalistas, certamente para o público e, até mesmo, para a crítica literária.

No desprezioso e aparentemente deslocado trecho a abrir as discussões sobre o autor, podemos evidenciar um dos maiores exemplos da exumação daquele que escreve pelo poder (ou influência) de um nome, sem sequer levarmos em conta o texto ou, até mesmo, a história que é contada no livro.

O relato breve e sem muitos detalhes do romance policial de sucesso repentino diz respeito ao livro de Robert Galbraith, intitulado *The Cuckoo's Calling* (2013), traduzido para o Brasil como *O Chamado do Cuco* (2013), pela editora Rocco. O livro publicado na Inglaterra em abril de 2013 havia vendido, até meados de julho do mesmo ano, 1.500 cópias, debutando em críticas satisfatórias, porém, modestas em jornais britânicos.

No entanto, em menos de um mês, o livro saltou da 4709ª posição para o primeiro lugar da lista de best-sellers da gigante do comércio eletrônico, a *Amazon.com*. Isso depois da

revelação, em 13 de julho de 2013, de que Robert Galbraith era, na verdade, o pseudônimo de J. K. Rowling (COX, 2013), o que rendeu críticas em grandes jornais, sites e revistas ao redor do globo, exemplificando o argumento que, *quanto à performance literária*, sobretudo quando se pensa em uma comunidade global de leitores, o autor não está completamente morto. Ele é capaz, por si só, no exemplo de Rowling, de causar comoção em uma parcela significativa de leitores e fãs, movimentando parte da indústria cultural, além, é claro, da própria crítica.

CAPÍTULO 2 – “POTTERMORE” AND MORE

“Claro que está acontecendo em sua mente, Harry, mas por que isto significaria que não é real?”

Alvo Dumbledore (J. K. Rowling)

Desde Mallarmé (1945), o qual afirmava que o livro existia por si só, como volume, impersonificado, ou seja, sem a necessidade sequer da leitura, as teorias que dizem respeito à relação entre *livro* e *leitor* evoluíram, nos tempos atuais, em direção a um vínculo de dependência mútua, mais do que a um domínio do livro sobre o leitor ou vice-versa; isso, ainda, sem falarmos do papel do *autor* nessa relação entre o texto e sua leitura, como tratado no capítulo anterior.

Afirmar que o texto literário é *totalmente* isento da intenção do autor é uma visão demasiado radical. Quando um escritor escolhe uma palavra em detrimento da outra, quando constrói as personalidades e características dos seus personagens, quando faz escolhas de espaços e ações, é a partir de uma decisão refletida e informada que faz essas escolhas.

É muito óbvia a certeza de que o texto não se materializa por si só, o que o deixa vulnerável à ação do autor, mesmo que este tente ao máximo anular sua voz (o que, por consequência, teria repercussões estilísticas no próprio texto literário). No entanto, também seria igualmente radical colocar o autor como o principal ou único fator de significação da obra, assim como o é quando se privilegia apenas o texto, o qual existe materialmente, mas *apenas* carrega significado no ato de leitura, ou seja, apenas com a presença de um leitor, seja o autor (primeiro leitor de sua obra) ou o público.

Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem. (SARTRE, 2004, p. 39)

As radicalizações nos estudos literários talvez sejam a maior problemática e o principal fator de controvérsia: fugir de um ponto na teoria para se atracar a outro tão delimitado e

delimitador quanto o primeiro. Fugir, por exemplo, do humanismo e do individualismo do autor para passarmos ao humanismo e individualismo do leitor.

Essas radicalizações quanto aos agentes da literatura servem apenas para uma discussão elíptica e, ainda assim, polarizada, calcada na necessidade de solidez e fixação dos agentes, como se fosse da natureza humana e de suas relações a rigidez, a previsibilidade imutável. Dessa forma, a teoria estaria apenas substituindo as peças no tabuleiro, sem levar em conta o jogo.

É certo que a morte do autor traz, como consequência, a polissemia do texto, a promoção do leitor, e uma liberdade de comentário até então desconhecida, mas, por falta de uma verdadeira reflexão sobre a natureza das relações de intenção e de interpretação, não é do leitor como substituto do autor de que se estaria falando? (COMPAGNON, 2014, p. 52)

Devido ao recente contato entre leitor e autor e o sucesso que o best-seller alcança, esses agentes passam por um certo deslocamento: o alcance do autor se torna maior, bem como a participação do leitor, não necessariamente no processo de escrita, mas na recepção, no processo de consumo da obra (GUPTA, 2009b). O leitor de best-sellers se sente participante do fenômeno, e o é, de fato, pois é o principal responsável por sua consolidação.

Durante muito tempo, o historicismo e o formalismo excluíram o leitor de qualquer relação com a obra. Segundo os *New Critics* americanos, a obra seria “uma unidade orgânica autossuficiente, da qual convinha praticar uma leitura fechada” (COMPAGNON, 2014, p. 138). Essa perspectiva, obviamente, não abre espaço para o leitor, a não ser como mera peça de uso por parte da obra. A leitura seria, dessa forma, objetiva, fechada, planejada e controlada, sem a necessidade de ceder qualquer espaço ao leitor. Em outras palavras, sua interpretação estaria unicamente calcada no *desejo do texto*.

Essa resistência ao leitor perdurou por muitos anos, e, ainda hoje, perdura entre muitos teóricos e críticos. Proust foi um dos primeiros dentre os de prestígio crítico e acadêmico a se posicionar a favor da leitura (e de forma muito contundente). Contrariando as ideias de Lanson (1925), o qual afirmava uma superioridade do texto em relação à sua leitura, Proust afirmava que a leitura se constituía de uma experiencição, o que, obrigatoriamente, recorreria à figura do *outro*, no caso, a figura do leitor.

Em *O tempo redescoberto* (2012), Proust sustenta a ideia de que as impressões acerca da leitura de um livro e do mundo ao redor, do cenário e da experiência de leitura é que ficam em nossa memória, e não o livro em si. Dessa forma, não se trata do texto, mas da interação

estabelecida entre o texto e seu leitor, ou seja, *a leitura*.

Por mais que recordemos com riqueza de detalhes a história e, até mesmo, o estilo de escrita de um texto literário (mesmo daqueles que gozam de nossa total predileção), jamais seríamos capazes de recuperar o *próprio livro*, o texto em si, mas, certamente, os pontos principais da leitura (ou aqueles que, de alguma forma, se tornaram particulares para o leitor). Além, é claro, das lembranças que guardamos dos momentos de leitura, o que parece razoavelmente lógico.

Contudo, ainda assim, alguns teóricos tentaram estabelecer formas de interpretações universais, que não levassem em conta a individualidade do leitor, como se o texto fosse um monumento, um estatuto, uma partitura estritamente seguida e compreendida por todos aqueles que fizessem sua leitura.

Lanson, por exemplo, mesmo após as postulações de Proust, acreditava na existência de reações ao texto que não fossem absolutamente inclassificáveis ou de todo singulares. Ele acreditava que pudesse haver um *fio interpretativo* do qual os leitores não poderiam se desprender (ainda que houvesse alguns espaços reservados para as suas respostas individuais à leitura), como se determinados pontos interpretativos não pudessem ser deixados de lado ou simplesmente desviados. No entanto, apesar das tentativas de Lanson, a visão individual de leitura defendida por Proust ganhou ainda mais força, pois não houve estudos convincentes que afirmassem a existência de um fator comum e permanente na interpretação dos textos.

Os estudos da recepção, por sua vez, têm se interessado cada vez mais pelo efeito de uma obra produzido no leitor, seja ele individual ou coletivo, ativo ou passivo, tomando dessa forma o texto como um estímulo ao leitor, mais do que uma imposição.

O objeto literário não é nem o texto objetivo nem a experiência subjetiva, mas o esquema virtual [...] feito de lacunas, de buracos e de indeterminações. Em outros termos, o *texto instrui* e o *leitor constrói*. Em todo texto os pontos de indeterminação são numerosos, como falhas, lacunas, que são reduzidas, suprimidas pela leitura. (COMPAGNON, 2014, p.147)

Atualmente, também, é esse efeito que leva os recentes estudos da recepção a se interessarem pela resposta dos leitores a essa interação estabelecida entre o leitor, o texto e o contexto, ou seja, sua resposta à leitura.

A análise da recepção visa ao efeito produzido no leitor, individual ou coletivo, e sua resposta [...] ao texto considerado como estímulo. Os trabalhos desse gênero se repartem em duas grandes categorias: por um lado, os que dizem respeito à fenomenologia do ato individual de leitura [...], por outro

lado, aqueles que se interessam pela hermenêutica da resposta pública ao texto. (COMPAGNON, 2014, p. 145)

Os estudos da recepção (Iser, 1972, 1976; Jauss, 1978, 1988) são, pois, herdeiros dos estudos da estética fenomenológica de Roman Ingarden (1931), a qual coloca o texto em interação com valores e normas extraliterários, como a política e a religião, por exemplo. Fatores que influenciariam a leitura de um texto, uma vez que caberia ao leitor construir suas compreensões baseado em suas próprias normas e em seus próprios valores e conhecimentos anteriores à leitura. É o que Wolfgang Iser chamou de *repertório*, e Hans Robert Jauss de *horizonte de expectativa*.

No entanto, essas mesmas normas e esses mesmos conhecimentos e valores do leitor não estão estáticos e muito menos são imutáveis, muito pelo contrário: eles também são modificados ou mantidos durante a própria leitura: “A leitura procede, pois, em duas direções ao mesmo tempo, para frente e para trás” (COMPAGNON, 2014, p.146), ora retomando nossas leituras passadas e o conhecimento e os valores adquiridos com elas, ora reformulando-os durante o processo ou, até mesmo, inserindo novos modelos. “O sentido é, pois, um efeito experimentado pelo leitor, e não um objeto definido, preexistente à leitura.” (COMPAGNON, 2014, p. 147).

Ainda na tentativa de reservar um espaço ao leitor e, ao mesmo tempo, justificar sua inclusão nos estudos literários, surge, então, a imagem do *leitor implícito*. Este seria uma “*estrutura textual*”, segundo a definição de Iser (1972), a qual serviria de modelo para o leitor real. Ou seja, ainda no processo de produção, haveria a prefiguração de um receptor. Dessa forma, o leitor real seria guiado pelo leitor implícito, ora sendo ativo (baseado em suas próprias experiências de leitura), ora tomando sua posição passiva (baseado na estrutura textual, ou seja, guiado pelo leitor implícito).

Esse pensamento de Iser (ainda que implicitamente voltado para a ação do autor, o qual prefigura um leitor ideal para o seu texto) não deixa de fora da leitura aquilo que Ingarden defendia: que a leitura se baseava em normas e conhecimentos prévios do leitor, e, muitos deles, calcados em representações, normas e valores sociais extraliterários.

No entanto, a ideia de Iser ainda era muito voltada para a imagem do autor, segundo seus críticos. “Sob a aparência do mais tolerante liberalismo, o leitor implícito, na verdade, só tem como escolha obedecer às instruções do autor implícito, pois é o *alter ego* ou o substituto dele” (COMPAGNON, 2014, p. 150).

Um desses críticos de Iser é o teórico americano Stanley Fish (1980), o qual levou em

grande consideração a ideia da leitura baseada em pressupostos, normas e valores comunitários, o que nos leva, agora, às *comunidades interpretativas* (as quais são baseadas em convenções, códigos e ideologias compartilhadas por um grupo).

[A] comunicação ocorre somente dentro de um tal sistema (ou contexto, ou situação, ou comunidade interpretativa) e que a compreensão conseguida por duas ou mais pessoas é específica a esse sistema e determinada unicamente dentro dos seus limites [...] é somente em situações – com suas respectivas especificações quanto ao que interessa como fato, quanto ao que se pode dizer, quanto ao que será entendido como argumento – que somos solicitados a entender. (FISH, 1992, p. 192)

Após uma radicalização teórica, na qual Fish transferiu para o leitor toda a responsabilidade em relação à significação, o crítico americano percebeu que passar toda essa carga unicamente para o leitor era o mesmo que voltar ao passado, quando essa responsabilidade era única e inteiramente do autor e, depois, do texto. Sendo assim, Fish optou por “descartar” os três agentes de uma só vez: o autor, o texto e o leitor, e optou pela ideia de “*comunidade interpretava*”, a qual seria responsável pela significação do texto, sem que se tomasse, dessa forma, os agentes como objetos de estudo, mas, sim, todo o processo de significação e os envolvidos nele.

Ou seja, como se um dos agentes não pudesse ser explicado (e entendido) sem a presença do outro, uma vez que todas as partes do processo de significação e todos os agentes se encontram interligados apenas no processo como um *todo*, e não quando se pensa de forma a distingui-los em espaços reclusos e supostamente revestidos de valores (os quais assegurariam uma posição de prestígio maior de um em relação a outro, o que vem sendo feito pela crítica e pela teoria literária há décadas).

Nas comunidades interpretativas, o formalismo é, pois, anulado, da mesma forma que a teoria da recepção como projeto alternativo: não existe mais dilema entre partidários do texto e defensores do leitor, já que essas duas noções não são percebidas como concorrentes e são relativamente independentes. (COMPAGNON, 2014, p. 160)

Os críticos de Fish, no entanto, argumentaram a respeito do risco que se teria de cair em um relativismo nos estudos literários, o qual, na prática, tornaria qualquer interpretação válida. Porém, a teoria de Fish não se baseia em um relativismo, mas em contextos que influenciam o entendimento de uma comunicação ou a interpretação de um texto.

O teórico americano, por sua vez, saiu em defesa de seu pensamento argumentando

que não haveria a possibilidade de um relativismo que antes não fosse influenciado pela visão de mundo do sujeito, como suas crenças, ou a ideia de certo ou errado, por exemplo. Ou seja, esse suposto relativismo não partiria do sujeito, mas da comunidade interpretativa da qual ele faz parte ou dos conhecimentos e pressupostos já adquiridos por ele dentro dessa comunidade anteriormente ao enunciado ou ao texto.

Em outras palavras, enquanto o relativismo é uma posição que pode ser mantida por algumas pessoas, não é uma posição que possa ser ocupada por ninguém. Ninguém pode *ser* relativista, porque ninguém pode obter um tal distanciamento das suas próprias crenças e pressuposições até o ponto de conseguir que estas não tenham mais autoridades *para ele* do que as crenças e pressuposições mantidas por outros [...] O caso é que nunca há um momento em que uma pessoa não acredite em nada, em que a consciência seja inocente de toda e qualquer categoria de pensamento [...] (FISH, 1992, p. 204)

Ou seja, ninguém pode *ser* relativista, mas *estar* em uma posição relativista de acordo com suas crenças e pressuposições diante de um contexto interpretativo. Ainda em resposta direta a seus principais críticos (Abrams, 1977; Hirsch, 1976), os quais acusavam sua teoria de ser calcada no solipsismo, Stanley Fish ressalta que:

[S]e, em lugar de agir por sua conta, os intérpretes agem como extensões de uma comunidade institucional, o solipsismo e o relativismo desaparecem como fatores a serem temidos porque eles não constituem modos possíveis de ser. Quer isso dizer que a condição requerida para que alguém seja solipsista ou relativista, a condição de ser independente de pressuposições institucionais e de ser livre para criar seus próprios objetivos e propósitos, nunca poderia realizar-se e, portanto, não há motivos para tratar de proteger-se contra ela. (FISH, 1992, p. 205)

Segundo Fish, essas comunidades interpretativas diferem umas das outras de acordo com seus contextos. O exemplo utilizado por ele para defender seu conceito foi o contexto universitário. Em seu polêmico artigo *Is there a text in this class?* (1992), Fish descreve a comunicação real entre uma de suas alunas e um de seus colegas, também professor da Johns Hopkins University, em Baltimore, nos EUA.

No primeiro dia do semestre, o colega de Fish foi abordado por uma aluna que lhe perguntou: “*Is there a text in this class?*” (Tem um texto nesta aula?). Assumindo que a moça estaria se referindo ao texto de leitura que seria utilizado no curso, o professor respondeu à pergunta com o título do livro que os alunos deveriam ler: “Sim, é a *Antologia Norton de Literatura*.” (FISH, 193, 1992). No entanto, após a resposta do professor, a aluna disse que não se referia ao texto que seria lido na aula, mas ao texto no sentido teórico.

Dessa forma, Fish demonstra um exemplo de comunidade interpretativa. Tanto a primeira interpretação da pergunta (a do professor) quanto a segunda interpretação da mesma (a da aluna) só foram possíveis e coerentes porque ambos estavam incluídos em uma mesma comunidade interpretativa. Ou seja, tanto o texto como objeto material (como inicialmente entendido pelo professor) quanto o texto em seu conceito teórico (como a intenção da aluna em sua pergunta) fazem parte de um mesmo universo contextual do qual os dois compartilham conhecimentos: no caso, o primeiro dia de aula em uma universidade.

Com o advento da internet e, sobretudo, com a propagação das redes sociais em escala global, o mundo virtual se tornou um local propício ao surgimento dessas comunidades interpretativas, e das mais diversas. Nessas comunidades globais, seus membros compartilham as mesmas ideias, os mesmos gostos, interesses e conhecimentos de uma forma menos abstrata que nas comunidades imaginadas definidas por Benedict Anderson (2015).

Ela [a nação] é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva de comunhão entre eles. (ANDERSON, 2015, p. 32)

No entanto, nem sempre essa comunhão é compartilhada de fato entre os membros de uma comunidade imaginada, ou seja, uma *nação*. O conceito de nacional debatido por Anderson está muito mais (ou quase que inteiramente) calcado em uma imaginação coletiva, compartilhada entre um grupo de pessoas que se consideram uma grande comunidade, do que calcado em elementos que realmente os unam como comunidade. Basta pensarmos nas disparidades culturais e sociais entre regiões de diversos países (como no Brasil, por exemplo) para percebermos que a noção de nacionalidade não se baseia em fatores comuns, mas, antes, em fatores políticos.

Os elementos menos abstratos que constituem o senso de uma nação são suas fronteiras terrestres e marítimas, sendo estas o elemento mais concreto, uma vez que delimitam um espaço físico de pertencimento e de posse com valor jurídico. Os outros elementos que contribuem à noção de pertencimento a uma nação são todos elementos imaginados, concebidos em uma suposta coletividade e socialmente institucionalizados por leis e códigos de conduta. Ou, ainda, como bem ressalta Benedict Anderson, pela escrita e sua “reproduzibilidade e disseminação” (ANDERSON, 2015, p. 71) por meio da imprensa, bem como pela criação dos romances nacionais (ANDERSON, 2015, p. 71).

Já nas comunidades virtuais de alcance global (CASTELLS, 2003), o senso de

pertencimento está muito mais ligado a elementos compartilhados *de fato* entre seus membros do que aqueles apenas *imaginados*. O que faz um leitor de *Harry Potter* no Brasil se identificar com um leitor de *Harry Potter* no Peru, por exemplo, é algo muito mais “concreto” do que aquilo que os une (ou, pelo menos, deveria uni-los) como latino-americanos.

Estar política e juridicamente incluso no que se chama de América Latina não é estar cultural ou afetivamente incluso na ideia de latino-americano. Isso não significa que todos aqueles denominados dessa forma se considerem ou se sintam pertencentes a essa comunidade imaginada, a esse espaço imagético, ainda que compartilhem e pertençam ao mesmo espaço físico e político.

No entanto, para que um sujeito seja incluído na comunidade global de leitores e fãs de *Harry Potter*, basta que esse sujeito tenha lido os livros ou consumido seus subprodutos, como os filmes, os jogos e os recursos interativos na internet. Ou seja, a ligação entre os membros dessa comunidade é muito mais direta e menos abstrata. É da ordem do *comum*, dos mesmos interesses e gostos compartilhados, ainda que estes possam se limitar apenas à leitura de um livro. “As singularidades interagem e se comunicam socialmente com base no comum, e sua comunicação social por sua vez produz o comum. A multidão é a subjetividade que surge dessa dinâmica de singularidade e partilha” (HARDT & NEGRI, 2014, p. 258).

O que constrói a gigantesca comunidade de leitores e fãs de *Harry Potter* são seus próprios interesses e conhecimentos *comuns*, gostos e sentimentos compartilhados que unem, por exemplo, um leitor do norte da Espanha a um leitor separatista da região da Catalunha. O que os une como membros dessa comunidade global são elementos sem o peso opressor da imposição política ou da herança cultural, elementos mais *genuínos*, por assim dizer (menos política e historicamente influenciáveis), e, por isso, mais compreensíveis e aceitáveis do que aqueles elementos que falharam em uni-los como “espanhóis”.

Ainda que de forma virtual, os conceitos e as imagens que servem de fator comum às comunidades globais, como a de *Harry Potter* (ou seja, aquilo que une seus membros em torno de uma referência cultural), são mais facilmente percebidos e ainda mais significáveis que o senso comum das comunidades imaginadas: as chamadas *nações*.

Isso ocorre pelo fato de o senso de pertencimento a uma nação ser algo histórico, política e culturalmente imposto, diferentemente do senso de pertencimento à comunidade global de *Harry Potter*, o qual se baseia em fatores temporais e sentimentais mais próximos de seus membros (como a relação afetiva com a série, a qual é compartilhada entre os membros

de sua comunidade de leitores e fãs).

Para o sociólogo canadense Barry Wellman (2005), as comunidades, no geral, por meio de laços interpessoais, proporcionam sociabilidade, apoio, informação, além de um senso de pertencimento e identidade social.

No entanto, esse senso de pertencimento em uma comunidade virtual como a de *Harry Potter* é maior, mais perceptível e compreensível que o senso de pertencimento a uma comunidade imaginada, pois os fatores que determinam a inclusão de um sujeito em uma nação não levam em conta a *vontade* e os *gostos* dos membros dessas comunidades. Eles são, antes de tudo, impostos. Já quanto ao senso de identidade social citado por Wellman, esse é maior quando se fala das comunidades imaginadas (as nações), justamente por se tratar de algo juridicamente imposto, no qual o *comum* se limita ao local de nascimento ou radicação, e não ao compartilhamento (de fato) de interesses comuns.

A ideia de nacionalidade de um sujeito, de sua identidade história e política, está mais ligada ao seu território de nascimento ou de radicação do que na ideia de comunidade de fato. É isso que torna possível, por exemplo, no Brasil, a disseminação de movimentos separatistas nas redes sociais, ainda que todos sejam juridicamente “brasileiros”, e este é um grande exemplo da ineficácia parcial da noção de nação.

O que levou o Brasil a uma onda separatista (A TRIBUNA, 2014) e discriminatória (iG, 2014) que se seguiu logo após as eleições de 2014 foram justamente aqueles elementos que não são compartilhados por todos os sujeitos da comunidade imaginada: visões políticas, econômicas, heranças culturais e, até mesmo, dialetos e características físicas, ainda que todos os envolvidos no jogo democrático fossem considerados, perante a Lei e os acordos sociais, como *brasileiros*.

Ainda que todos estivessem sob os mesmos símbolos pátrios, compartilhando a mesma bandeira, o mesmo hino, o mesmo espaço físico (ou seja, supostamente a mesma ideia de nação), tudo isso não foi capaz de manter a comunidade indissolúvel, uma vez que seu senso de comum é fraco, pois não é, de fato, *comum*.

Aquilo que afirma um sujeito como sendo pertencente a uma comunidade virtual é muito mais objetivo do que aquilo que o afirma como pertencente a uma comunidade imaginada, ou seja, uma nação. Um sujeito não se torna membro da comunidade de leitores e fãs de *Harry Potter* porque seus pais o são, porque o disseram ser dessa maneira, ou pela existência de um documento ou acordo sociopolítico que ateste tal, mas, sim, pelo simples fato de compartilhar uma leitura comum, gostos, interesses, sentimentos e conhecimentos comuns

entre os membros dessa comunidade. Esses elementos são, pois, *compartilhados de fato*, e não apenas imaginados como *supostamente compartilhados* por todos os membros de uma comunidade (a exemplo do que é feito com a nação).

Ao justificar o seu conceito de nação, Benedict Anderson argumenta que a falta de contato entre os sujeitos de uma comunidade é o fator principal que a caracteriza como sendo *imaginada*. “Na verdade, qualquer comunidade maior que a aldeia primordial do contato face a face (e talvez mesmo ela) é imaginada. As comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas” (ANDERSON, 2015, p. 33).

No entanto, Anderson não pôde levar em conta em seu trabalho (escrito nos anos de 1980) as novas tecnologias de informação e de comunicação que se desenvolveram nos anos 1990 e tiveram um crescimento significativo a partir da primeira década do século XXI e início da segunda. Época em que as redes sociais se consolidaram como agentes de comunidades virtuais, locais e globais, permitindo o contato que antes, como bem afirma Benedict Anderson, era *apenas* imaginado. Hoje, no entanto, esse contato se torna mais possível, ainda que não alcance sua improvável totalidade.

É esse contato alcançado pelas tecnologias de comunicação e seu acesso que possibilitou, por exemplo, a ocorrência histórica da Primavera Árabe. Enquanto os sujeitos apenas se imaginavam membros de uma comunidade, nada havia sido feito. Apenas quando realmente se viram compartilhando dos mesmos elementos que os uniam de uma forma ou de outra, e quando se tornaram uma grande comunidade virtual por meio das redes sociais (BORGES, 2012), é que algo de concreto e revolucionário pôde ser feito (ainda que seus resultados sejam discutíveis).

São também esses mesmos elementos compartilhados, os quais deixam de ser simplesmente imaginados e passam a ser expostos em comunidades virtuais pela internet, que possibilitam a ocorrência de grupos terroristas internacionais, a exemplo do Estado Islâmico e sua difusão e recrutamento ao redor do mundo por meio da rede (BERCITO, 2016), bem como a ocorrência de grupos separatistas, neonazistas, dentre outros; os quais ganham força no mundo virtual a partir do momento que ganham um espaço de compartilhamento e passam a ser, de fato, elementos comuns de uma comunidade.

Esse compartilhamento virtual possibilita, sobretudo, a evidenciação de tais grupos como nunca antes da revolução comunicativa e tecnológica fora possível. Isso ocorre, pois essas comunidades, ainda que virtuais, têm grandes elementos comuns que unem diversos sujeitos de diferentes comunidades imaginadas: as mesmas crenças, visões políticas, os mesmos valores,

ou, como no caso do fenômeno *Harry Potter*, o mesmo produto cultural compartilhado pelos membros de sua comunidade.

De forma geral, podemos afirmar que o best-seller se encontra em uma posição favorável à formação de grandes comunidades interpretativas, por se tratar, em sua grande maioria, de histórias e textos mais acessíveis aos diversos públicos de diferentes partes do mundo. O best-seller, seja por sua escrita mais acessível ou por sua história tão acessível quanto agradável, lúdica, envolvente (SODRÉ, 1985), é um aglutinador de pequenas comunidades interpretativas (podemos levar em conta as comunidades interpretativas divididas por idiomas, por exemplo), as quais formam uma grande comunidade global (GUPTA, 2009a, 2009b; HARDT & NEGRI, 2014).

Ainda que todos os leitores de um livro ao redor do mundo leiam a mesma história e se identifiquem uns com os outros por essa leitura em comum, não lhes é negado uma subjetividade interpretativa, seja do próprio leitor ou de sua pequena comunidade interpretativa (como podemos citar, mais uma vez, a questão da língua). As próprias traduções em escala global³¹ permitem uma subjetividade interpretativa em comunidades ao redor do mundo de acordo com suas características linguísticas e culturais.

Um exemplo é a tradução da série feita por Lia Wyler para a editora Rocco. Criticada por alguns e elogiada por outros (inclusive pela própria J. K. Rowling), Wyler adaptou muitos dos nomes da série para o português do Brasil (diferentemente da tradução dos livros em Portugal, a qual manteve todos os nomes em latim e inglês). Essa escolha da tradutora, ainda que criticada por alguns fãs, ajudou no sucesso e na apropriação das referências à série no Brasil.

No entanto, ainda que haja certa “*individualidade*” interpretativa dessas comunidades (algumas referências da série são mais fortes em alguns países do que em outros), há também um fator comum entre as diferentes comunidades interpretativas ao redor do mundo, o que faz com que, juntas, se tornem uma grande *comunidade global*.

Cada leitor, para cada uma de suas leituras, em cada circunstância, é singular. Mas esta singularidade é ela própria atravessada por aquilo que faz que este leitor seja semelhante a todos aqueles que pertencem à mesma comunidade. (CHARTIER, 1999, p. 91-92)

³¹ *Harry Potter*, a partir do quinto volume da série, passou a contar com publicações simultâneas ao redor do mundo, incluindo o Brasil e os principais mercados literários.

O que garante a constituição e manutenção da comunidade global de *Harry Potter* é tanto sua enorme disseminação como bem cultural ao redor do mundo quanto as referências culturais da série que não modificam de um lugar para o outro e são facilmente compreensíveis por seus leitores e fãs.

Ainda que uma referência à série tenha mais uso ou relevância em um contexto específico do que em outros, ou um personagem seja mais querido em uma faixa do público do que em outras, essas referências, ainda que possam variar de intensidade e uso, são as mesmas para toda a comunidade.

Tendo surgido na virada do milênio e se consolidado como um sucesso da indústria do entretenimento já no início da primeira década, *Harry Potter* se beneficiou em grande parte das novidades tecnológicas da era digital, sobretudo com a proliferação dos sites, blogs e redes sociais. Neles e por meio deles, a série encontrou um espaço de sobrevivência além das páginas dos livros e das telas de cinema.

Inicialmente, esse espaço virtual foi ocupado pelos próprios leitores e fãs da série. Fosse por meio de debates ou por histórias paralelas à série escritas e compartilhadas na internet pelos próprios fãs, os leitores de *Harry Potter* encontraram na rede um local produtivo para suas discussões e intervenções na história.

O novo suporte do texto permite usos, manuseios e intervenções do leitor infinitamente mais numerosos e mais livres do que qualquer uma das formas antigas do livro. No livro de rolo, como no códex, é certo, o leitor pode intervir. Sempre lhe é possível insinuar sua escrita nos espaços deixados em branco, mas permanece uma clara divisão, que se marca tanto no rolo antigo como no códex medieval e moderno, entre a autoridade do texto, oferecido pela cópia manuscrita ou pela composição tipográfica, e as intervenções do leitor, necessariamente indicadas nas margens, como um lugar periférico com relação à autoridade. (CHARTIER, 1999, p. 88)

A longa era do *leitor passivo*, o qual se submetia aos comandos do texto, foi confrontada pela era digital, na qual o leitor reivindica sua participação efetiva no processo literário, seja na leitura das obras ou na recriação das mesmas (mesmo que sem a autoridade do autor e, talvez, justamente por essa liberdade descompromissada).

É a tela do computador como suporte textual que inaugura a possibilidade de diálogo (e/ou cooperação) entre escritores e leitores, diálogo esse que pode ocorrer no espaço do próprio suporte. Segundo Chartier (2002), essa inovação é tão radical que faz com que os leitores possam se transformar em co-autores, dado que seus comentários e intervenções podem chegar aos escritores rápida e diretamente, sem passar por intermediários como antes. A tela do

computador como suporte textual permite que qualquer pessoa com acesso à *internet* possa publicar textos livremente e sem mediações, e a mesma tela permite que o escritor peça a colaboração do leitor que pode, agora, intervir no próprio conteúdo do texto. (DILUCCIO; NICOLACI-DA-COSTA, 2007, p. 667-668)

Colecionando inúmeras *fanfics*³² na internet, fóruns de discussão e sites de notícias do universo relacionado à série, o fenômeno *Harry Potter*, inicialmente limitado a um único suporte (o livro), encontrou um espaço no qual a série se dissemina de forma rápida e em escala global, tanto pela iniciativa de seus leitores e fãs quanto pela busca de seus investidores por novos mercados e novas plataformas para o produto. “A tela e a *internet* fazem surgir espaços textuais públicos – como os fóruns de discussão, as famosas salas de bate-papo, os espaços de trocas instantâneas de mensagem [...] e os *blogs* – dos quais todos podem participar” (DILUCCIO; NICOLACI-DA-COSTA, 2007, p. 668).

Dessa forma, a comunidade global de leitores e fãs encontrou um espaço virtual no qual seus membros poderiam interagir entre si, entretendo-se e, ao mesmo tempo, reforçando o fenômeno *Harry Potter* e sua disseminação como produto e referência cultural. É nesse ponto, em especial, que os fãs da série se tornam, em grande parte, responsáveis por seu sucesso no mundo virtual. Ainda que haja uma ação calculada das partes que detêm os direitos econômicos da marca *Harry Potter*, a sua disseminação na rede se dá, em sua ampla maioria, de forma espontânea.

Seja construindo referências à série ou simplesmente demonstrando seu apreço pelo universo de *Harry Potter* nas redes sociais, compartilhando fotos, vídeos ou notícias, os fãs acabam por reforçar a consistência e o alcance do fenômeno, sem a necessidade de uma ação direta da autora ou dos demais detentores da marca. Ainda que possa haver ações de *marketing*, por exemplo, a disseminação de notícias relacionadas à série e a seus produtos se dá quase que de forma orgânica nas redes sociais. Porém, nem tudo no mundo virtual se resume à ação dos fãs de *Harry Potter*.

Em julho de 2011, a Warner Bros. Entertainment Inc. e a autora da série anunciaram a criação de um site sobre o universo de *Harry Potter* que funcionaria como uma plataforma de

³² “É uma narrativa ficcional, escrita e divulgada por fãs em blogs, sites e em outras plataformas pertencentes ao ciberespaço, que parte da apropriação de personagens e enredos provenientes de produtos midiáticos como filmes, séries, quadrinhos, videogames, etc, sem que haja a intenção de ferir direitos autorais ou obter de lucros. Portanto, tem como finalidade a construção de um universo paralelo ao original e também a ampliação do contato dos fãs com as obras que apreciam para limites mais extensos.” Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fanfic>. Acesso em: 09 de junho de 2017.

leitura interativa para os fãs. Em abril de 2012, o site *Pottermore* foi lançado para todo o público. A partir de então, o mundo bruxo de J. K. Rowling (*J. K. ROWLING'S WIZARDING WORLD*) se tornou uma marca registrada da própria autora e da gigante americana do entretenimento.

Mais do que um simples site de notícias sobre os livros ou sobre a autora, *Pottermore* é uma empresa limitada (*Pottermore Ltd.*), baseada em Londres, a qual oferece publicação de livros digitais, entretenimento e outros serviços relacionados à série *Harry Potter* e ao Mundo Bruxo de J. K. Rowling (BLOOMBERG, s.d.).

Como o próprio nome do site sugere, *Pottermore* é o lugar em que os leitores e fãs da série podem encontrar informações e histórias adicionais aos sete livros publicados. Mais que um espaço virtual dedicado aos personagens da série, *Pottermore* se tornou a ferramenta oficial pela qual Rowling mantém viva sua história, abordando não apenas a escola de magia, mas seu mundo mágico como um todo, ou, como escrito na apresentação do site, “o coração digital do Mundo Bruxo”: “*Welcome to the digital heart of the Wizarding World*”.

Além de tratar dos lugares e personagens já conhecidos e suas vidas para além das páginas dos sete livros da série, *Pottermore* é o suporte pelo qual a história de *Harry Potter* se amplia para fatos não contemplados nos sete volumes já publicados e para além do nicho literário.

O site se tornou o espaço no qual os fãs podem encontrar os livros em formato digital, produtos, novidades e informações oficiais das edições comemorativas (como a edição de 20 anos da série, em 2017, a qual traz novidades e curiosidades dos personagens nunca antes reveladas nos livros), bem como se tornou a fonte oficial de notícias da nova franquia cinematográfica e da peça de teatro de *Harry Potter*.

Ainda a fim de buscar cada vez mais seu espaço no mundo virtual, em junho de 2017, a autora anunciou por meio de seu perfil oficial no *Facebook* o lançamento de um clube do livro destinado exclusivamente à série, como parte do site *Pottermore*.³³ “*Wizarding World Book Club - Read and discuss the Harry Potter stories with anyone, anywhere.*” (Clube do Livro do Mundo Bruxo - Leia e discuta as histórias de *Harry Potter* com qualquer um, em qualquer lugar).

Em um curto vídeo que questiona o leitor, “*Think you know everything about the Harry Potter books?*” (Acha que sabe tudo sobre os livros de *Harry Potter*?), o novo espaço virtual, mais que um convite, é um desafio aos fãs da série a testarem seus conhecimentos e suas leituras

³³ <https://my.pottermore.com/wizarding-world-book-club>

dos livros em uma comunidade mundial de leitores.

Tomando como exemplo alguns dos pontos mais controversos da série e convidando os fãs à leitura ou releitura dos livros, o intuito do clube do livro é fazer com que os fãs ao redor do mundo leiam juntos as histórias e discutam entre si os temas abordados nos livros e elencados pelo próprio site: “*Join the discussion, delve into the stories and read along with the rest of the world.*” (Junte-se à discussão, mergulhe nas histórias e leia junto com o resto do mundo).

Seguindo as leituras dos livros de acordo com o site, os antigos e novos fãs (como dito na própria apresentação do clube) poderão, a cada semana, discutir os temas apresentados pelo *Pottermore*. A leitura de artigos a respeito dos livros e os temas a serem discutidos estarão todos presentes no site. No entanto, o clube do livro, de fato, se encontra no *Twitter*,³⁴ onde as discussões realmente acontecerão, atraindo novos leitores à série e desafiando os fãs mais antigos a retomarem a leitura de *Harry Potter*; o que reforça ainda mais sua comunidade global de leitores e fãs e mantém a leitura de seus livros relevante e necessária para aqueles que queriam se unir ao *Wizarding World Book Club*.

Além de toda essa conexão virtual e em escala global que o site proporciona aos fãs da série, *Pottermore* é a plataforma pela qual os leitores de *Harry Potter* participam da história de forma interativa com as ferramentas disponíveis no site. Para ter acesso a essa interatividade, o usuário deve, inicialmente, registrar-se em uma conta no site. Após escolher seu nome de usuário e senha, o fã da série estará apto a fazer parte da história e se tornar um membro efetivo da comunidade global que se forma ao redor de *Pottermore*.

Uma vez dentro do mundo virtual de *Harry Potter*, o usuário pode ser escolhido para uma das casas de Hogwarts, descobrir qual é sua varinha mágica e praticar feitiços. Todas essas funcionalidades, é preciso ressaltar, contam com a opção de compartilhamento nas redes sociais, para que todos os seus seguidores e amigos possam saber de sua vida no mundo bruxo (e, claro, para que o fenômeno seja ainda mais disseminado).

O leitor, inicialmente preso às páginas dos livros, entra nesse universo antes apenas apreendido pelas palavras impressas no papel ou, até mesmo, presentes na tela do computador. Agora, ainda que de forma virtual, o leitor passa a ser parte daquele universo por meio de uma funcionalidade e de uma interatividade inatingíveis no livro como suporte.

O leitor não é mais constrangido a intervir na margem, no sentido literal ou no sentido figurado. Ele pode intervir no coração, no centro. Que resta então da definição do sagrado, que supunha uma autoridade impondo uma atitude

³⁴ <https://twitter.com/wwbookclub>

feita de reverência, de obediência ou de meditação, quando o suporte material confunde a distinção entre o autor e o leitor, entre a autoridade e a apropriação? (CHARTIER, 1999, p. 91)

Antes restrita à ação dos fãs nas redes sociais, a disseminação da série no espaço digital passou a contar com a produção e a tutela dos donos da marca *Harry Potter*. Com a credibilidade do nome da autora, o site, ainda que criado e gerenciado por muitos, se apresenta ao público sob a *jurisprudência autoral* de Rowling, a qual atrai o público e confere credibilidade ao trabalho: “Pottermore, *from J. K. Rowling*”.³⁵

Não bastasse o nome de J. K. Rowling resguardando esse novo suporte digital, a autora ainda é a pessoa por trás desse mundo virtual responsável por dar as boas-vindas ao público do site em uma mensagem de áudio. Na curta gravação, Rowling apresenta a nova ferramenta de interatividade com o público, a qual assegura a sobrevivência do fenômeno *Harry Potter* e reforça a manutenção de sua comunidade:

Bem-vindo ao *Pottermore*! Este é o meu canto mágico na internet. Um lugar no qual você pode explorar meus textos (tanto os já conhecidos como os novos), e no qual você pode ler matérias, artigos e notícias da equipe *Pottermore*. Novas informações serão reveladas sobre os personagens, os lugares e a magia aos quais você já está familiarizado, assim como introduções a novos personagens, lugares e noções. O *Pottermore* é um lugar no qual você pode liberar sua imaginação e permiti-la a guiá-lo em aventuras. Se você precisa de um pouco mais de magia na sua vida, você veio ao lugar certo. (ROWLING, s.d., tradução nossa)³⁶

Como a própria autora reivindica esse espaço como sendo *seu*, o site *Pottermore*, além de proporcionar uma interatividade maior dos leitores com a série, possibilita a J. K. Rowling manter sua história inacabada. O site se tornou a plataforma de leitura para os novos textos da autora, os quais retornam à história dos livros, dando novos contornos aos acontecimentos e novas informações a respeito dos personagens, bem como ampliando cada vez mais o mundo criado por Rowling, em novas histórias.

Seja em suas próprias redes sociais ou por meio do “canal oficial” do universo da série

³⁵ <https://www.pottermore.com/>

³⁶ “Welcome to Pottermore! This is my magical corner of the internet, a place where you can explore my writing, both familiar and new, and where you can read features, articles and news from the Pottermore Team. New information will be revealed about the characters, places and magic you’re familiar with, as well as introductions to a few new characters, places and notions. Pottermore is a place where you can unleash your imagination and allow it to lead you on adventures; if you need a little extra magic in your life, well, you’ve come to the right place.” Disponível em: <https://www.pottermore.com/news/j-k-rowling-welcome-message> Acesso em: 10 de junho de 2017.

Harry Potter, J. K. Rowling e seus colaboradores e investidores mantêm tanto a curiosidade do público quanto o seu entretenimento. Além de manter sua obra inacabada, as ferramentas digitais possibilitam de forma ágil e eficaz a manutenção de sua comunidade global de leitores e fãs.

Essa comunidade virtual formada por *Harry Potter* se destaca por seu alcance e por sua longevidade. Uma de suas maiores características e um dos principais fatores que a mantêm coesa (ainda que global) é o fato de seus membros compartilharem das mesmas referências culturais encontradas na série.

Vários são os exemplos dessa apropriação cultural, desde referências ao vilão da série (Lord Voldemort) à amiga sabe-tudo de Harry (Hermione Granger), passando ainda por outros personagens secundários e por cenários e trechos icônicos da série, com muitos dos quais os fãs criam uma ligação afetiva, como o embarque na Plataforma 9 ½ (9 ¾ na versão original):

– Com licença – dirigiu-se Harry à mulher gorda.

– Olá, querido, é a primeira vez que vai a Hogwarts? O Rony é novo também.

Ela apontou o último filho, o mais moço. Era alto, magro e desengonçado, com sardas, mãos e pés grandes e um nariz comprido.

– É – respondeu Harry. – A coisa é... a coisa é que não sei como...

– Como chegar à plataforma? – disse ela com bondade, e Harry concordou com a cabeça.

– Não se preocupe. Basta caminhar diretamente para a barreira entre as plataformas nove e dez. Não pare e não tenha medo de bater nela, isto é muito importante. Melhor fazer isso meio correndo se estiver nervoso. Vá, vá antes de Rony.

– Hum... OK.

E Harry virou o carrinho e encarou a barreira. Parecia muito sólida.

Ele começou a andar em direção a ela. As pessoas a caminho das plataformas nove e dez o empurravam. Harry apressou o passo. Ia bater direto no coletor de bilhetes e então ia se complicar – curvando-se para o carrinho ele desatou a correr – a barreira estava cada vez mais próxima – não poderia parar – o carrinho estava descontrolado – ele estava a um passo de distância – fechou os olhos se preparando para a colisão...

E ela não aconteceu... ele continuou correndo... abriu os olhos.

Uma locomotiva vermelha a vapor estava parada à plataforma apinhada de gente. Um letreiro no alto informava *Expresso de Hogwarts, 11 horas*. Harry olhou para trás e viu um arco de ferro forjado no lugar onde estivera o coletor de bilhetes, com os dizeres *Plataforma nove e meia*. Conseguira. (ROWLING, 2000a, p. 84)

Após a adaptação da icônica cena para o cinema (na qual Harry atravessa uma parede sólida empurrando o carrinho de bagagens), a administração de King's Cross, em Londres,

homenageou a série com a construção da fictícia plataforma criada por Rowling, localizada entre as plataformas nove e dez.³⁷

A passagem para a plataforma do Expresso de Hogwarts construída na icônica estação londrina conta com uma placa informando sua localização e um carrinho do qual se vê apenas a metade que ainda não atravessou para o outro lado. A referência à série, evidentemente, atrai fãs do mundo todo diariamente para registrar em fotos e vídeos suas visitas à plataforma, como se estivessem atravessando a “passagem secreta”. Ao lado, é claro, os fãs podem fazer suas compras em uma loja dedicada a diversos produtos da série.³⁸

Ainda a respeito da plataforma eternizada pelo primeiro livro de *Harry Potter*, a administração do Aeroporto Internacional de Brasília postou uma foto em seu perfil oficial no *Facebook* em homenagem aos 20 anos da série. A foto se tratava de uma montagem da plataforma 9 ¾ no aeroporto, a qual atraiu muitos fãs à procura do fictício portão de embarque (LUIZ, 2017).

Ainda a respeito das comemorações dos 20 anos do lançamento do primeiro livro da série, no dia 27 de junho de 2017, o *Facebook* lançou uma ferramenta para todos os seus membros em homenagem a *Harry Potter*. Bastava comentar ou escrever o nome do personagem título da série que ele automaticamente se tornava vermelho, bem como as quatro casas de Hogwarts ganhavam cada uma a sua cor característica quando escritas (em inglês) na rede social. Quando o usuário do *Facebook* clicava em cima de uma dessas palavras no aplicativo da rede social, uma varinha mágica surgia na tela do *smartphone* soltando traços e estrelas coloridas em homenagem à série, acompanhada de um curto trecho do tema principal da trilha sonora dos filmes (G1, 2017).

Já quanto aos trechos e falas dos livros que se tornaram referência para a comunidade de *Harry Potter*, “Dez pontos para a Grifinória” talvez seja a frase mais famosa e a mais lembrada pelos fãs.

A Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts é formada por quatro casas, Grifinória, Corvinal, Lufa-Lufa e Sonserina (*Gryffindor*, *Ravenclaw*, *Hufflepuff* e *Slytherin*, na versão original). No primeiro dia em Hogwarts, os alunos passam pela cerimônia da escolha das casas, na qual o Chapéu Seletor (um chapéu encantado que pensa e fala) escolhe qual a casa de que cada um dos alunos deverá fazer parte. No fim de cada ano letivo, ocorre a premiação da Taça

³⁷ <https://www.kingscross.co.uk/harry-potters-platform-9-34>

³⁸ <https://www.harrypotterplatform934.com/>

das Casas. Ela nada mais é que uma disputa entre as quatro casas na qual a casa que obtiver maior número de pontos vence a competição. Os pontos são creditados ou retirados de acordo com o comportamento e o desempenho escolar dos alunos.

Uma aluna, em especial, se destacava:

– Oho! “*Uma das minhas melhores amigas é trouxa e é a melhor da nossa série!*” Presumo que seja esta a amiga de quem me falou, Harry!

– É, sim, senhor. (ROWLING, 2005, p. 137)

Hermione Granger, melhor amiga de Harry e a *mente* por trás de todas as aventuras vividas pelo trio principal da série (Harry, Rony e Hermione), foi responsável por grande parte dos pontos creditados à Grifinória nos seus sete anos de estudos em Hogwarts. Toda vez que a garota respondia corretamente a uma das questões indagadas pelos professores (e foram várias), a casa da qual Hermione fazia parte ganhava pontos de seus professores: “Dez pontos para a Grifinória” (ROWLING, 2000b, 83).

– Oho! – exclamou novamente o professor. Harry tinha certeza de que o professor não esquecera a poção, mas esperou que lhe perguntassem para produzir um efeito teatral. – Sim. Aquela. Bem, *aquela* ali, senhoras e senhores, é uma poçãozinha curiosa chamada Felix Felicis. Suponho – e ele se voltou sorridente para Hermione, que deixara escapar uma exclamação audível – que a senhorita saiba o que faz a Felix Felicis, srta. Granger?

– É sorte líquida – respondeu Hermione excitada. – Faz a pessoa ter sorte!

A classe inteira pareceu sentar mais apumada [...]

– Correto, mais dez pontos para a Grifinória [...] (ROWLING, 2005, p. 138)

Muitos leitores e fãs da série se apropriam da fala dos professores quando alguém responde corretamente a uma pergunta ou se destaca durante determinada aula, além da própria personagem ter se tornado referência de inteligência entre os fãs de *Harry Potter*. Não só os livros, mas também os filmes contribuíram muito para essa imagem da personagem e sua consequente referência para a comunidade: “Das bruxas da sua idade, você é a mais inteligente.” (*Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*, Warner Bros., 2004).

Aliás, a atriz que interpretou Hermione nos cinemas, Emma Watson, é recorrentemente comparada nas redes sociais à personagem (FACEBOOK, 2017), seja por seu interesse pelos livros (Watson se formou em Literatura Inglesa pela Brown University) ou por seu ativismo feminista como embaixadora da ONU (FACEBOOK, 2017).

Quanto a outros personagens da série, nas Olimpíadas Rio 2016, três meses após Michel Temer assumir a presidência da república interinamente após a instauração do processo de *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff no Senado Federal, protestos políticos contra Temer foram proibidos (G1, 2016). Os cartazes e faixas escritos “Fora, Temer” eram confiscados pelas forças de segurança nos estádios e arenas olímpicas da Rio 2016. A solução encontrada por alguns manifestantes foi substituir o nome de Temer por “Você-Sabe-Quem”, ou por “Aquele-Que-Não-Deve-Ser-Nomeado”, títulos dados ao personagem Voldemort na série.

“Temer ‘Voldemort’: aquele cujo nome não deve ser pronunciado”, foi uma das manifestações do público. A brincadeira faz referência a Lord Voldemort (dos livros da série Harry Potter de J. K. Rowlin[g]), poderoso bruxo das trevas de todos os tempos, cujos objetivos eram controlar o mundo mágico. Ao contrário de Voldemort, o nome de Temer não representa força e poder, embora ambos sejam sinônimos de trevas e destruição. (UBES, 2016)

Não só a proibição do nome de Temer nos estádios, mas também sua semelhança física com o personagem Voldemort no primeiro filme da série (*Harry Potter e a Pedra Filosofal*, Warner Bros., 2000) serviu de referência da comunidade de fãs para *memes*³⁹ e comparações de cunho político nas redes sociais (HUFFPOST, 2016).

³⁹ *Meme* deriva do termo grego *mimema*, mesma raiz de *mimesis*: imitação. “O termo é bastante conhecido e utilizado no ‘mundo da internet’, referindo-se ao fenômeno de ‘viralização’ de uma informação, ou seja, qualquer vídeo, imagem, frase, ideia, música e etc, que se espalhe entre vários usuários rapidamente, alcançando muita popularidade”. Disponível em: <https://www.significados.com.br/meme/>. Acesso em: 28 de maio de 2017.



Gustavo Frota

@gus_frota

 Seguir

o próximo presidente do brasil é na verdade lord voldemort parasitando prof quirrell nao sei como n viram isso ainda

19: 26 - 11 May 2016

  1.151  564

Figura 11



Lord Voldemort

@LordeVoldemort

 Seguir

os comensais da morte se reuniram e nem me chamaram pra participar da reunião

11: 50 - 12 May 2016

  380  476

Figura 12

Assim como Temer, seu ministro nomeado para uma das cadeiras do Supremo Tribunal Federal foi comparado ao personagem de J. K. Rowling. Alexandre de Moraes,

nomeado para a vaga de Teori Zavascki (morto na queda de um avião), foi também comparado a Lord Voldemort. A imagem do Ministro vestindo sua toga na posse como magistrado da Suprema Corte circulou pelas redes sociais em referência ao Lorde das Trevas (ESTADÃO, 2017).

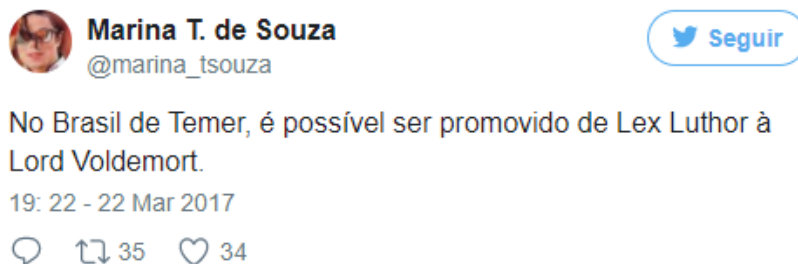


Figura 13



Figura 14

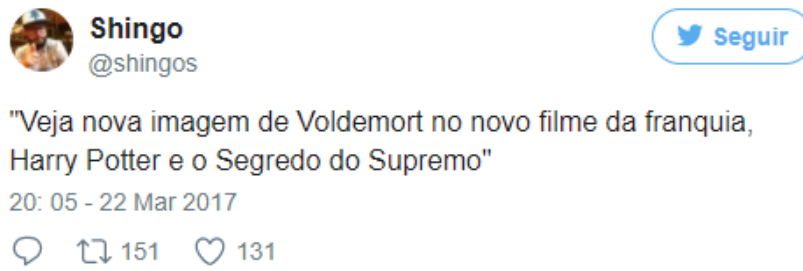


Figura 15

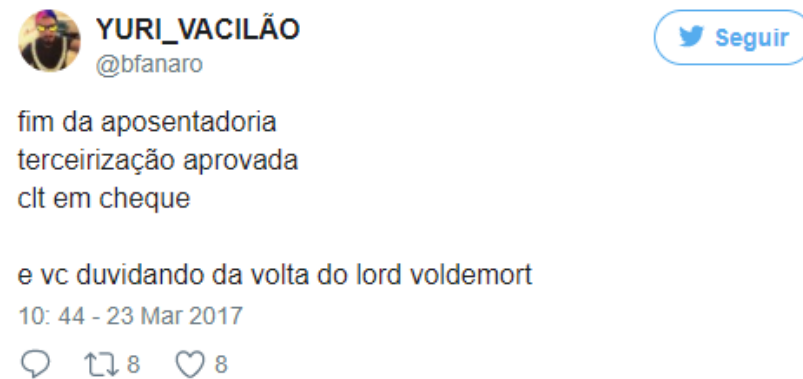


Figura 16



Figura 17

Ainda no cenário político, em um ato da UNICAMP contra a redução da maioria penal, o historiador Leandro Karnal, professor do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da universidade, também se utilizou de uma referência à série em sua fala. Ao tratar do conservadorismo na política brasileira e seus principais representantes, o historiador citou o nome de um deputado com visões machistas, racistas e homofóbicas em sua explicação. No entanto, ao introduzir o político em sua argumentação (e incomodado por tê-lo feito), Karnal disse que ele seria como Voldemort: “Aquele-Que-Não-Deve-Ser-Nomeado”. A partir de então, o professor passou a mencionar a figura do deputado com referência aos títulos dados ao Lorde das Trevas na série, ou seja: “Aquele-Que-Não-Deve-Ser-Nomeado” e “Você-Sabe-Quem” (YOUTUBE, 2016). E, ainda na mesma universidade, uma das mais respeitadas do país, em agosto de 2017, foi oferecido um curso de história, no qual o tema era *Harry Potter*, em uma das oficinas do projeto UniversIDADE, destinado ao público acima de 50 anos (EVENS, 2017).

Não apenas os internautas (ou professores e alunos universitários), mas parte considerável da imprensa se apropria dessas referências a *Harry Potter*, seja noticiando os virais que se espalham pelas redes sociais ou se utilizando diretamente de tais referências. Em uma edição do *Jornal das Dez*, a jornalista Renata Lo Prete, ao comentar a respeito das delações premiadas e das gravações de áudio que serviram de prova para a denúncia de corrupção e obstrução da justiça contra Temer, a jornalista do canal de notícias *Globo News* afirmou que “Eduardo Cunha é uma espécie de Voldemort para Michel Temer” (G1, 2017), uma vez que este se recusava a citar o nome do ex-deputado, preso por corrupção, e o qual as delações ligavam diretamente a Temer em relações escusas, como a compra do seu silêncio.

A partir do momento em que tais referências são feitas, não apenas as imagens dos personagens são acionadas na mente do leitores e fãs, mas, também, as características morais, psicológicas e comportamentais que constituem esses personagens. O desenho imagético é formado como um todo, associando, por exemplo, a vilania de Voldemort às personalidades que eventualmente sejam associadas ao personagem, como os exemplos citados acima.

Essa apropriação feita pela comunidade de *Harry Potter* dos diferentes ícones de referência à série (personagens, locais, trechos da história) e sua imediata interpretação se encaixam no que Stanley Fish chama de “compreensão compartilhada” (FISH, 1992, p. 205). Fish argumenta que:

[A] comunicação se dá dentro de situações e que estar em uma situação é estar já em posse de (ou ser possuído por) uma estrutura de

pressuposições, de práticas entendidas como relevantes com relação a objetivos e propósitos que já preexistem; é, justamente, na pressuposição destes objetivos e propósitos que qualquer enunciado é *imediatamente* entendido. (FISH, 1992, p. 203)

Ainda que essas referências pertençam ao universo e à comunidade de *Harry Potter* e sejam *imediatamente compreensíveis* por seus membros, elas não se limitam apenas aos fãs. Não bastasse a apropriação de tais referências pela comunidade de leitores e fãs, os meios de comunicação (como os citados nas notas acima) noticiam o uso das referências culturais da série, tornando-as compreensíveis àqueles que não estão inclusos na comunidade e que, por isso, não estão familiarizados com os personagens.

No entanto, a pluralidade e o alcance da comunidade de *Harry Potter* são tão amplos que essas mesmas pessoas que se encontram fora dela ainda assim são atingidas por sua influência, como no caso de filmes, programas e séries de televisão que fazem referência à série (LEGIÃO DOS HERÓIS, 2017), bem como os *memes* disseminados pelas redes sociais e pelos sites de notícias e variedades.

Não só no conturbado cenário político brasileiro, mas também na política britânica, o universo de *Harry Potter* é apropriado para críticas e posicionamentos políticos na internet (sem contar o próprio posicionamento de J. K. Rowling nas redes sociais, apoiadora declarada do *Labour Party* (LEACH, 2008), o Partido Trabalhista da Inglaterra).

Em plena campanha eleitoral, em maio de 2017, a Primeira Ministra Theresa May (Partido Conservador), em visita a uma escola em Birmingham, disse ter lido todos os livros da série *Harry Potter* (PRESS ASSOCIATION, 2017). Mais tarde, no mesmo dia, questionada por um jornalista do *The Telegraph* com qual personagem da série ela se considerava parecida, May recusou a responder, dizendo que não se considerava similar a nenhum dos personagens de *Harry Potter*, mas que os livros, segundo ela, são uma ótima leitura, tanto para adultos como para crianças (HORTON; HUGHES, 2017).

Entretanto, a recusa da Primeira Ministra em responder à pergunta resultou na mobilização dos fãs da série na internet, sobretudo os mais jovens, faixa etária na qual Theresa May gozava de baixa popularidade (NELSON, 2017), comparando-a a um dos personagens de *Harry Potter*. Especificamente, Dolores Umbridge, funcionária do Ministério da Magia e um dos personagens mais odiados pelos fãs da série (O'CONNOR, 2017).



Kaya Burgess

@kayaburgess

Follow

Asked which Harry Potter character she is most like (sigh), Theresa May says none of them... *coughs*



9:12 AM - 16 May 2017

233 Retweets 233 Likes

15 233 233

Figura 18- "Perguntaram com qual personagem de Harry Potter ela se parecia (suspiro), Theresa May diz nenhum deles... *cof-cof*"

As questões sociopolíticas, por sinal, estão sempre em voga na comunidade global de *Harry Potter*, seja pelo ativismo da autora nas redes sociais ou pelo próprio pensamento crítico que os livros despertam (como questões de gênero, racismo e fascismo, por exemplo; tópicos tratados ao longo da série, sobretudo nos últimos volumes, os quais amadureceram junto de grande parte de seu público).

J. K. Rowling é notícia recorrente por suas declarações políticas nas redes sociais, as

quais movimentam o debate sociopolítico de sua comunidade de leitores e fãs. Com mais de 11.4 milhões de seguidores em seu *Twitter* (à data final desta dissertação), Rowling mantém sempre ativas as discussões políticas e sociais, as quais acabam por refletir em boa parte da comunidade global de *Harry Potter*, sobretudo seus seguidores no *microblog*.

Seja tuitando contra o conservadorismo político (sobretudo contra o Presidente americano Donald Trump e a Primeira Ministra britânica Theresa May), ou seja se posicionando abertamente a favor dos direitos das minorias, Rowling acaba por influenciar grande parte de seus seguidores, os quais a veem como um exemplo a ser admirado.



Figura 19- "Opinião | A viagem britânica à isolamento inglória: Brexit foi culpa do populismo, certo? Errado. Foi culpa de toda a elite."

As posições mais polêmicas de Rowling (ou, pelo menos, polêmicas aos que pensam contrários a ela), como suas declarações contra o Brexit ou a favor do casamento entre pessoas do mesmo sexo, diversidade sexual e de gênero, terrorismo e migração, geram sempre discussões de seus seguidores em sua conta do *Twitter*, os quais expõem suas opiniões entre si. Porém, nem sempre o que há é um debate de ideias.

Muitas vezes, essa movimentação toda em torno de suas declarações no *Twitter* se resume a ataques de ambas as partes: os que pensam como a autora e os que discordam de suas ideias e de seu posicionamento político. No entanto, toda essa comoção acaba por contribuir

para a formação do caráter dessa comunidade, a qual tenta se assemelhar ao máximo aos valores enaltecidos por Rowling em suas redes sociais e pela própria série.

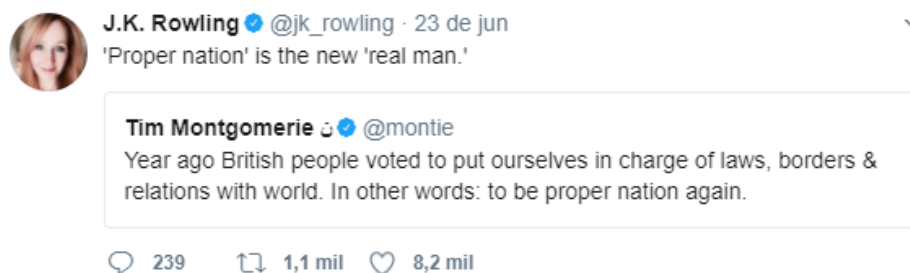


Figura 20- J.K. Rowling: "'Nação de verdade' é o novo 'homem de verdade.'" / Tim Montgomerie: "Há um ano, as pessoas votaram para nos colocarem no comando das leis, fronteiras e relações com o mundo. Em outras palavras: para sermos uma nação de verdade de novo."

Uma vez questionada por um de seus seguidores no *Twitter* se haveria diversidade sexual entre os alunos de Hogwarts, Rowling respondeu afirmando que sim ("Mas é claro."), e postou uma imagem feita por fãs com referência à série e à diversidade sexual:

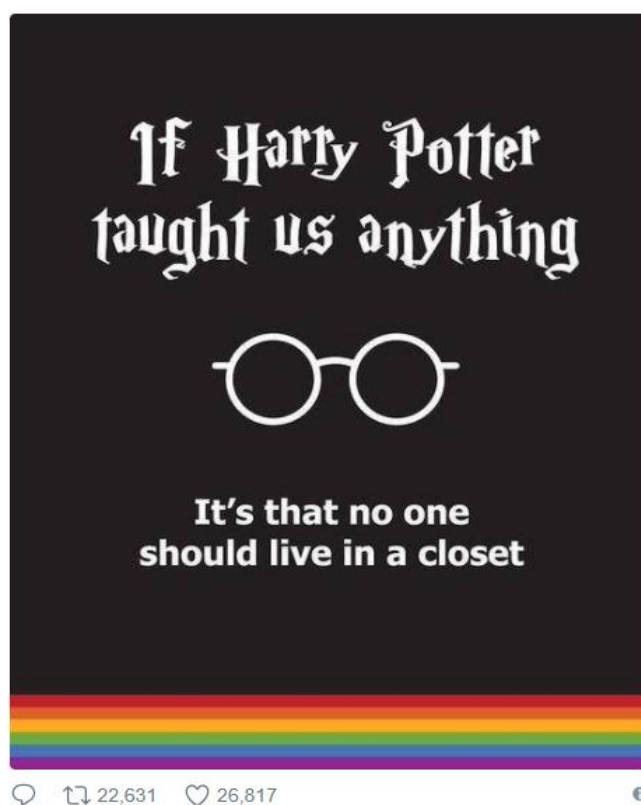


Figura 21- "Se Harry Potter nos ensinou alguma coisa, foi que ninguém deveria viver dentro de um armário"

Uma rápida pesquisa pelo nome da autora nas ferramentas de busca dos sites de notícia, como o da *Time*,⁴⁰ revelará um número considerável de manchetes relacionadas ao posicionamento político e ideológico de Rowling nas redes sociais. É *nelas* e por meio *delas* que a comunidade global de *Harry Potter* se constrói e se mantém; além, é claro, de serem o espaço no qual ela se manifesta. Dessa maneira, não apenas os personagens e as cenas icônicas da série servem de referência a essa comunidade, mas também seus valores (os quais, por vezes, se confundem com os valores da autora e são disseminados pela rede).

Segundo um estudo feito pela University of Pennsylvania e publicado na revista *PS: Political Science and Politics*, leitores de *Harry Potter* são mais propensos a não gostarem do Presidente Americano Donald Trump (HIGGINS, 2016). Ainda segundo outro estudo feito pela Johns Hopkins University, fãs de *Harry Potter* são mais abertos à diversidade e mais tolerantes politicamente do que aqueles que não são fãs da série (GIERZYNSKI; EDDY, 2013).

Um exemplo desse engajamento político de parte dos fãs da série e a consequente referência cultural que fazem aos personagens e aos trechos marcantes dos livros foi a Marcha das Mulheres (Women's March), em fevereiro de 2017, na qual vários cartazes em referência a *Harry Potter* surgiram em meio às multidões e foram compartilhados na internet.



Laura
@laurampxd



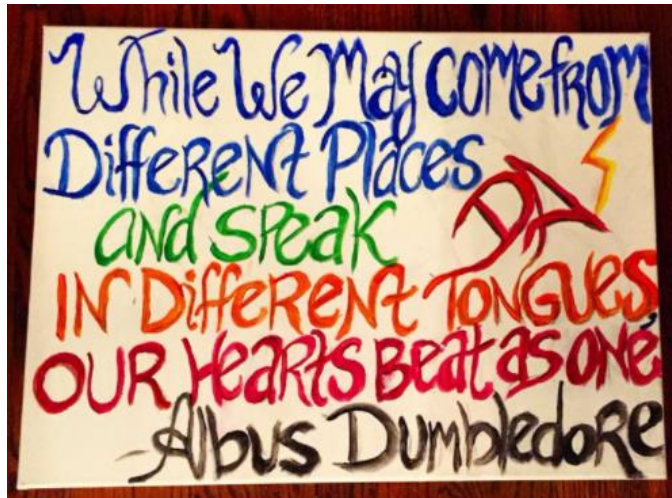
#HarryPotter at the #WomensMarch ⚡❤️

2:49 PM - 22 Jan 2017

🗨️ ↻️ 10 ❤️ 16

Figura 22 - "Harry Potter na Marcha das Mulheres"

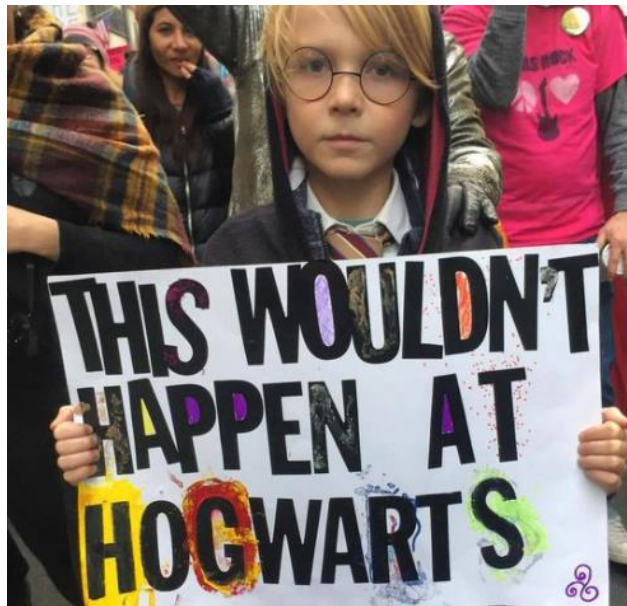
⁴⁰ <http://time.com/>




 **Valerie Garcia**
@valgordongarcia [Follow](#)

Ready for the Women's March - Dallas! #DumbledoresArmy
#WomensMarch @jk_rowling #harrypotter
2:17 AM - 21 Jan 2017
🗨️ ↻ 11 ❤️ 20

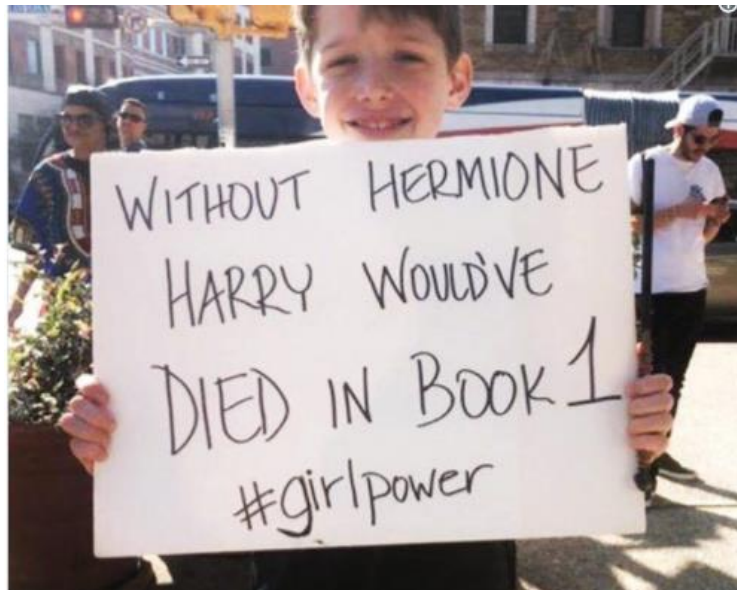
Figura 23- "Embora venhamos de lugares diferentes e falemos línguas diferentes, nossos corações batem como um só - Alvo Dumbledore"



 **Claire Wind**
@got_claire [Follow](#)

We are the next generation of Dumbledore's Army!
#womensmarch #womensmarchnyc #harrypotter ift.tt/2k2glhF
12:35 AM - 22 Jan 2017
🗨️ ↻ 9 ❤️ 13

Figura 24 - Imagem: "Isso não aconteceria em Hogwarts" / Tweet: "Nós somos a próxima geração da Armada de Dumbledore!"



Maisa
@Mimi1491



Sign game strong!! Couldn't be more proud. #WomensMarch
#HarryPotter

6:49 AM - 22 Jan 2017

🗨️ ↻️ 12 ❤️ 16

Figura 25- Imagem: "Sem Hermione, Harry teria morrido no primeiro livro #girlpower (poder feminino)" / Tweet: Cartaz forte! Não poderia estar mais orgulhosa."



Amy Berryman
@_amybear



Best sign ever cc: @ohwitchplease @jk_rowling #HarryPotter
#WomensMarch

1:46 PM - 22 Jan 2017

🗨️ ↻️ 21 ❤️ 52

Figura 26 - Imagem: "Destrua as horcruxes de Trump" / Tweet: "Melhor cartaz"

Dessa forma, não apenas o interesse pelo universo de *Harry Potter* se constitui como fator comum entre os membros de sua comunidade global, mas, também, os valores sociais e políticos defendidos na série, ainda que nem todos os leitores e fãs compartilhem das mesmas ideias e visões políticas que a autora ou que a maioria de sua comunidade.

Entretanto, nem só de política vive o fenômeno, mas, também, de ciência.

Como se já não bastasse o asteroide (43844) Rowling, o universo de *Harry Potter* serviu de referência ao nome de um fóssil de dinossauro de 66 milhões de anos no Children's Museum, em Indianópolis (ASSOCIATED PRESS, 2006), nos Estados Unidos, bem como uma espécie de caranguejo descoberto em Guam, na Micronésia, há 20 anos atrás.

A equipe que revelou esse achado ao mundo decidiu homenagear o biólogo responsável por ela e, também, um dos personagens da série, batizando a nova espécie com o nome de *Harryplax severus*. *Harry* pelo nome do cientista responsável pela descoberta (Harry Conley) e *severus* pelo personagem de *Harry Potter*, Severo Snape. A homenagem se deu por sua habilidade em guardar um dos segredos mais importantes de toda a série durante muito tempo, assim como a espécie de caranguejo que foi vista pela primeira vez há duas décadas atrás e que, até então, não havia sido vista novamente, mantendo-se em segredo por todos esses anos (KEAN, 2017).

Outro exemplo na ciência é a nova espécie de aranha descoberta recentemente no estado de Karnataka, no sul da Índia. Pela anatomia de seu corpo, em formato de cone, a aranha descoberta pelos cientistas se assemelha muito ao Chapéu Seletor: o objeto animado que seleciona os alunos de Hogwarts para as quatro casas da escola, e o qual pertencia a Godrico Gryffindor, fundador da casa Grifinória. Em homenagem ao dono do chapéu, os cientistas batizaram a nova espécie com o nome de *Eriovixia gryffindori* (ALEXANDER, 2016).

Ainda na biologia, uma espécie de vespa nativa da Tailândia foi também nomeada em homenagem à série *Harry Potter* após uma votação feita pelos visitantes do Museu de História Natural de Berlim (BRUMFIELD, 2015). Sob a manchete “*New ‘Soul-Sucking Dementor’ wasp buzzes to fame on Harry Potter name*”, o site da CNN noticiou o batismo da espécie de vespa capaz de injetar neurotoxinas na cabeça de suas presas, as quais entram em uma espécie de estado zumbi e passam a seguir seu predador. Por essas características, o inseto foi batizado como *Ampulex dementor*, em homenagem aos *dementadores*: criaturas sombrias criadas por Rowling que são capazes de voar e sugar a alma de uma pessoa por meio do “beijo do dementador” (ROWLING, 2000c, p. 305).

Ao mesmo tempo que nomear um asteroide em homenagem à autora ou batizar as

novas espécies em homenagem à série reforçam o fenômeno, tais ações atraem também a atenção imediata e viral da comunidade para essas descobertas, as quais, como ressalta a manchete da *CNN*, se beneficiam do sucesso e da fama de *Harry Potter*.

Ações políticas, sociais e culturais que tomam a série como referência icônica e imagética ganham grande repercussão, e não apenas dentro da comunidade de leitores e fãs, mas também em parte significativa da imprensa. De analogias políticas a nomeações científicas de novas espécies descobertas por biólogos, *Harry Potter* movimenta tanto o próprio fenômeno quanto os tópicos que passam a se relacionar à série e à sua comunidade global. Até mesmo os estudos acadêmicos que tomam a série como objeto de pesquisa atraem a atenção dos fãs e reforçam o caráter de fenômeno sociocultural (COLLETTA, s. d.).

Essa amplitude do fenômeno se dá justamente pela formação de sua comunidade de leitores e fãs ao redor do mundo. Ainda que essa grande comunidade global seja dividida em pequenas comunidades interpretativas (como as mais de 60 traduções), as referências à série são tomadas com valor universal por todos os membros de sua comunidade, uma vez que a referência cultural do fenômeno *Harry Potter* se baseia em características imutáveis da série, como o caráter de seus personagens, por exemplo. Isso sem levarmos em conta o valor sentimental que seus fãs dão à série.

Mais que uma referência literária (e ainda que essa não lhe seja negada), *Harry Potter* se tornou uma referência da cultura de massa em sua amplitude. Levando em conta o *multidiálogo* da série literária com as diferentes mídias (cinema, rádio, televisão, internet, imprensa), suas referências podem ser requisitadas pelo mais jovem de seus leitores ao mais intelectual deles.

Do ex-Presidente dos Estados Unidos, Barack Obama (KOSSOFF, 2007), ao desconhecido que se senta ao seu lado no transporte público, passando pelos mais diferentes sujeitos ao redor do mundo, todos fazem parte de uma mesma comunidade global, a qual se mantém em torno de uma mesma referência: o fenômeno *Harry Potter*.

Dessa forma, “busca-se no outro a identificação que lhe dá direito de pertencer a um grupo ou a uma tribo”, e essa “passagem da atitude narcisista em direção à identificação tribal e comunitária implica mudanças quanto à abordagem de questões identitárias [...]” (SOUZA, 2011, p. 33), sobretudo na era da internet e das redes sociais.

Esse senso de pertencimento a uma comunidade virtual que abriga tantas pessoas e tão diversas entre si é certamente um de seus maiores atrativos. Sentir-se conectado a um desconhecido na rua ou a um sujeito a milhares de quilômetros em outro país simplesmente por

estar usando uma camisa da série, por exemplo, ou por compartilhar uma referência a *Harry Potter* nas redes sociais, é algo atraente e encantador.

Ainda que a língua não seja o fator comum entre esses sujeitos, que o nível social não seja o mesmo, ou o posicionamento político, ou ainda que o personagem favorito da série não seja o mesmo, esses e outros fatores se tornam secundários dentro da comunidade, pois o que os une, o que os faz se reconhecerem ainda que tão diferentes e diversos, são fatores comuns encontrados dentro da própria comunidade e os quais são imediatamente reconhecidos por seus membros.

Ainda que haja disparidades de uma tradução em relação a outras, por exemplo, a formação dessa grande comunidade interpretativa não é prejudicada, pois a própria série em si se tornou o signo central desse fenômeno. A referência cultural de *Harry Potter* se baseia mais nas questões imagéticas, culturais e sociais do que nas linguísticas e literárias. O texto deixou as páginas dos livros (para lembrarmos de Mallarmé, citado no início deste capítulo) para se instaurar em espaços menos materiais e, por isso, mais dinâmicos: o mundo virtual e a consciência de toda uma comunidade global.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Os livros podem ser enganosos.”

Gilderoy Lockhart (J. K. Rowling)

Esse curto regresso na teoria literária e uma rápida passagem por alguns dos seus principais conceitos são suficientes para evidenciar as mudanças operadas em nossa relação com a literatura. Dos modos de produção à recepção, da circulação de obras literárias à sua interatividade com o leitor, nossa interação com a literatura na era digital não é mais a mesma que a do último século (época em que a grande maioria dessas teorias foram formuladas).

No entanto, ainda que haja um número grandioso de críticos a essas revoluções (da invenção da prensa ao *e-book*), mudanças não são novidades à literatura. Ainda que muitas delas tenham sido inéditas, como a revolução da era digital pela qual passamos, mudanças e adaptações não são novidades nos estudos teóricos e na própria literatura.

Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem. Do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler. (CHARTIER, 1999, p. 77)

Historicamente, nossas leituras modificam tanto a sociedade como são modificadas por ela. A teoria, em si, já é responsável por nos mostrar essas *mudanças*, ainda que muitos teóricos, ironicamente, sejam avessos a essa palavra e ao seu conceito no contexto literário. No entanto, se não fossem essas mesmas mudanças operadas na história dos estudos literários e na própria literatura, ainda estaríamos fadados a um elitismo do qual nem mesmo os críticos às mudanças fariam parte. Se não fosse a comercialização dos livros, por exemplo, dificilmente teríamos Dostoiévski traduzido e espalhado pelas bibliotecas do mundo todo (quanto menos ainda tê-lo em casa, ao alcance da mão).

Como apresentado e discutido neste trabalho, houve um longo caminho teórico feito até aqui (e o qual não há de parar por onde está). Do livro como monumento às comunidades interpretativas, a teoria empreendeu um caminho de retas, curvas e vários cruzamentos (dos quais um possibilitou a produção deste trabalho: os estudos culturais).

No intuito de apresentarmos algumas das principais influências da globalização e da

era digital na literatura, abordamos nesta dissertação alguns dos pontos mais influentes e relevantes desses processos em nossa relação com a literatura. Mapeando parte do fenômeno *Harry Potter*, o qual se encontra em um espaço privilegiado para discutirmos várias dessas questões, apresentamos os novos contornos teóricos, e, sobretudo, práticos, que a produção e a recepção literárias ganham frente às novas revoluções, dos quais se destacam o texto e as figuras do autor e do leitor.

A própria instabilidade nos estudos literários evidencia, pois, a dificuldade em se estabelecer papéis estritamente definidos ao autor, ao texto e ao leitor. Se a literatura se faz por meio da interatividade estabelecida entre os três, nada mais sábio do que colocá-los em comum espaço e valor, uma vez que dependem uns dos outros para que coexistam, não apenas como intenção, escritura ou interpretação, separadamente, mas como objeto literário em sua totalidade.

O objeto literário é como um pão, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura dura. Fora daí há apenas traços negros no papel. (SARTRE, 1993, p. 35)

Nada mais coerente do que tratar a literatura como um processo no qual seus agentes participam de forma integrada, e não separadamente como muitos ainda insistem. Como qualquer outro processo cultural, a literatura se faz do contato e da interação social, intelectual, histórica, política, dentre vários outros fatores, sobretudo quando se pensa no pós-modernismo.

A cultura pós-moderna é, certamente, a mais ampla e influente, pois se adapta como nenhuma outra aos movimentos sociopolíticos e aos adventos tecnológicos. Não restrito apenas a esses fatores, o pós-modernismo é flexível o bastante para comportar os novos rearranjos culturais e apresentar-se como campo fértil a novos estudos teóricos.

Ainda que a revolução digital possa inaugurar um novo tempo nos estudos sociológicos e culturais (e certamente o fará nos próximos anos), essa nova era cultural terá sido influenciada em grande parte pelo pós-modernismo, pois esse novo tempo não se caracterizaria como uma ruptura, mas como uma adaptação da própria cultura pós-moderna à era digital.

A cultura pós-moderna é a cultura em que operam todos os pós-modernismos, ora em sinergia, ora em competição; uma vez que a cultura contemporânea [...] é transnacional, a cultura pós-moderna é global – embora isso não signifique, de maneira alguma, que ela seja a cultura de todas as pessoas do mundo. (APPIAH, 1997, p. 201)

Alvo de críticas dos teóricos dos mais diversos campos dos estudos da arte e da sociologia (HARVEY, 1991; JAMESON, 1991; dentre tantos outros), o pós-modernismo é, por vezes, acusado de transformar a arte em objeto de mercado, quando, na verdade, ele funciona mais como um espaço conceitual no qual essas interações entre capitalismo e arte, globalização e cultura, dentre outras, encontram um aporte teórico e podem ser estudadas para muito além de sua superficialidade.

[O]s estudos literários podem superar o elitismo enraizado (como cada vez mais aspiram a fazê-lo) abordando a literatura tanto como textos no mundo quanto como objetos materiais comoditizados – como fenômenos comerciais – no mundo. Ou, em outras palavras, a democratização dos estudos literários pode acontecer trazendo os aspectos do mercado da literatura nas equações analíticas dos estudos literários. (GUPTA, 2009a, p. 157, tradução nossa)⁴¹

Historicamente trabalhado por críticos e teóricos simplesmente como um fenômeno de venda, resultante, em grande parte, das influências dos pós-modernismos e da ação do capitalismo na produção artística, foram negados por muito tempo ao best-seller (e ainda hoje o é!) estudos mais profundos de seu caráter sociocultural antes que simplesmente mercadológico.

Entretanto, se deslocarmos o lugar de onde produzimos juízos cultos e assumirmos a perspicácia popular, poderemos enxergar as *'operações mediadoras'* através das quais a indústria cultural se aproxima do *'povo'* (categoria diferente da *'classe social'*). Vai-se poder localizar, então, na cultura industrializada para o consumo das massas, elementos da tradição narrativa e imagística do povo [...] Ao se indagarem sobre os usos populares do produto de massa, ao procurarem ir além das frias avaliações de audiência ou das sondagens do mercado, professores secundários e universitários poderão inclusive aproximar-se da literatura de massa como material de ensino.” (SODRÉ, 1985, p. 71-72)

Apelar unicamente aos números de venda é minimizar os fatores sociais e políticos que orbitam ao redor do fenômeno best-seller que não apenas o capitalismo, como o fazem muitos de seus críticos. “O fascínio duradouro dessa literatura indica que não se pode estudá-la com uma visão simplista e redutora” (SODRÉ, 1985, p. 71).

⁴¹ “[...] literary studies may overcome its ingrained elitism (as it increasingly aspires to do) by approaching literature as consisting both of texts in the world and of commodified material objects – as commercial phenomena – in the world. Or, in other words, the democratization of literary studies may happen by bringing the market aspects of literature within analytical equations of literary studies.”

O estudo freqüente da produção dos *best-sellers* no mundo da edição impressa é agora uma questão quase obsoleta. O problema do presente é a cadeia de produtos derivados. É inútil manter um discurso de rejeição total, absoluta, como se a qualidade fosse por essência estranha à cultura de massa. É preciso antes compreender os critérios que vigoram na construção das produções que dão origem a esses produtos derivados. E a meu ver é a partir daí que se deve raciocinar para além de um discurso nostálgico e melancólico ou de uma cólera denunciadora, que tem suas razões, mas é impotente diante de uma evolução demasiado poderosa. (CHARTIER, 1999, p. 148)

Diferentemente do que muitos críticos dos *best-sellers* pensam e até mesmo argumentam, a mercantilização da obra literária não é exclusivamente produto do capitalismo tardio, muito menos se limita às influências pós-modernistas na arte.

Como foi notado, em 1500 já haviam sido impressos pelo menos 20 milhões de livros, assinalando o começo da “era da reprodução mecânica” de Benjamin. Se o conhecimento pelos manuscritos era um saber restrito e arcano, o conhecimento pela letra impressa vivia da reprodutibilidade e da disseminação. (ANDERSON, 2015, p. 71)

Ainda segundo Benedict Anderson, e ao encontro de uma das ações do mercado tratadas neste trabalho, “[c]om efeito, Lutero se tornou o primeiro autor de *best-sellers* conhecido como tal. Ou, em outras palavras, o primeiro autor capaz de ‘vender’ os seus *novos* livros pela fama do próprio nome” (ANDERSON, 2015, p. 74). Dessa forma, podemos perceber que a influência dos *best-sellers* em novas perspectivas de conceitos teóricos consagrados (como o de autoria) não é uma novidade.

Utilizando-se de um discurso alarmista e aparentemente zeloso, a grande maioria dos críticos do *best-seller* atentam para o suposto risco que a (L)iteratura corre *hoje* ao “render-se” às tentações do mercado (como se o capitalismo existisse somente após Marx e Engels terem denunciado as opressões do mercado e da indústria em seu *Manifesto Comunista*, em 1848), quando, na verdade, a mercantilização das obras literárias não é uma novidade dos dois últimos séculos, mas, no mínimo, de quatro séculos atrás.

Sendo uma das primeiras formas de empreendimento capitalista, o setor editorial teve de proceder à busca incansável de mercado, como é próprio ao capitalismo. Os primeiros editores estabeleceram ramificações por toda a Europa [...] E, como os anos de 1500-50 foram um período de excepcional prosperidade europeia, o setor editorial participou desse *boom* geral. (ANDERSON, 2015, p. 72)

Considerando as devidas proporções, o best-seller não é uma exclusividade de nosso tempo. Ainda que estejamos em uma época propícia para a sua produção e para uma ação mais coordenada do mercado na produção cultural (em especial, nesta dissertação, na produção literária e em seus subprodutos), o sucesso mercadológico dos livros não é nenhuma novidade. No entanto, esse sucesso não se resume aos números.

Com o objetivo de mapear parte do fenômeno *Harry Potter*, sobretudo a criação e manutenção de sua comunidade global, este trabalho se pautou nos principais fatores que influenciaram a ocorrência da série como um fenômeno sociocultural mais do que simplesmente um fenômeno literário ou mercadológico.

Reconhecer as indissociáveis, porém, muitas vezes negadas intervenções socioculturais na literatura é reconhecer que os estudos teóricos não serão para todo sempre satisfatórios (como já visto neste trabalho), e que os papéis dos críticos e dos pesquisadores e acadêmicos nem sempre serão requisitados, e nem sempre as fontes estarão diretamente ligadas aos estudos literários, mas, antes, aos estudos socioculturais.

O papel do crítico é ao mesmo tempo reduzido e ampliado. Ampliado na medida em que todo mundo pode tornar-se crítico. Este foi o sonho das Luzes e, talvez, o do fim do século XVIII: por que todo leitor não poderia ser considerado capaz de criticar as obras fora das instituições oficiais, das academias, dos sábios? É a querela dos Antigos e dos Modernos na França, no fim do século XVIII, que faz nascer uma ideia segundo a qual cada leitor dispõe de uma legitimidade própria, do direito a um julgamento pessoal. (CHARTIER, 1999, p. 17)

Muitas foram as re-formulações na teoria literária e tantas outras ainda surgirão frente ao impacto da globalização e da era digital na cultura como um todo. Enquanto não pensarmos a literatura como um processo cultural, o qual se adapta aos cenários históricos e sociais nos quais se encontra inserido, estaremos fadados aos conflitos em vez dos debates, mais presos ao ideal do que à prática, e continuaremos ainda pautados em valores mais do que em conceitos.

Textos literários não são tratados como objetos autônomos ou atemporais; estão articulados com atores e suas condições socioculturais de ação. Conseqüentemente, os textos não são vistos como possuindo seu significado e sendo literários; em vez disso são os sujeitos que constroem significados a partir de textos e eles percebem e tratam textos como fenômenos literários em seu domínio cognitivo pela aplicação de normas linguísticas e convenções que internalizaram no processo de socialização nos seus respectivos grupos sociais. (SCHMIDT, 1996, p. 113)

Ainda que nossa fundamentação teórica tenha se baseado em grande parte nos estudos

teóricos da literatura, esta pesquisa requer um olhar cultural acima de tudo. O mundo globalizado no qual vivemos, a ação do capitalismo em nossas relações com esse mundo e a era digital na qual fomos inseridos nos últimos anos (e da qual não há prognósticos de sairmos tão cedo), são apenas alguns dos fatores socioculturais que justificam este trabalho.

Se antes alguns teóricos já atentavam para a importância do diálogo entre a literatura e os estudos socioculturais (RAMA, 1982; POLAR, 2000; SAID, 2007; dentre outros), quanto mais agora e nos próximos anos.

Acho que estamos passando por uma fase em que teremos também de dialogar com as formas canônicas do saber, como a filosofia, a história, a sociologia, pois só assim iremos perceber que a literatura é um diálogo extremamente rico. (SANTIAGO, 2008b)

As influências tecnológicas em nossa relação com o mundo vêm ocorrendo em um ritmo cada vez mais acelerado e aparentemente sem retorno. Sem entrarmos no mérito das vantagens ou desvantagens resultantes dos avanços tecnológicos, talvez sejamos as últimas gerações a presenciarmos as mudanças radicais da tecnologia em nossa relação com a arte e com o mundo como um todo.

Se as gerações mais recentes já não sofrem o mesmo impacto dessas tecnologias como aqueles que nasceram em um mundo analógico, quanto menos sofrerão aqueles que já nascem na era digital, em um mundo sem fio e, ainda assim, conectado como nunca antes na história. Em uma época em que a senha do *Wi-Fi* antecede o abraço de boas-vindas e o contato e compartilhamento virtual de imagens e textos digitais se prolifera pela rede mundial em ritmo acelerado, isso não significa o fim do livro como o conhecemos hoje, mas, certamente, implica modificações significativas em nossas leituras.

O número de usuários de aplicativos e plataformas de leitura digital teve um aumento significativo nos últimos anos, bem como a busca por críticas e resenhas feitas em blogs e sites de literatura, canais no *YouTube*, fóruns de discussão ou em grupos de leitura no *Facebook*.

Além dessa busca por novas plataformas de leitura (a exemplo do *Pottermore*) e a procura por resenhas e críticas feitas por leitores não acadêmicos ou especializados em literatura, é preciso destacar o crescente número de autores independentes no universo digital, os quais lançam seus livros em formato *e-book* e os publicam diretamente em plataformas de leitura, como o *Kindle*, sem a necessidade de um aporte editorial.

[N]a medida em que estes espaços virtuais de comunicação ganham maior visibilidade, com um público heterogêneo acessando conteúdos artísticos existentes neles, é possível reconhecê-los como alternativas a suportes hoje tidos como legitimadores da arte, como espaços expositivos (museus, galerias, cinemas, teatros) e produtos editoriais (livros, revistas). (MATOS, 2009, p. 1-2)

Assim como o contínuo aprimoramento das técnicas cinematográficas não apaga o cinema como arte, mas, ao contrário, dá novo fôlego a ele, a literatura não corre o risco de ser ofuscada pelas telas dos computadores, *tablets* e *smartphones*, a menos que ela (por meio de seus escritores, críticos e pesquisadores) insista em negar a revolução pela qual estamos passando. “[R]efletir sobre as revoluções do livro e, mais amplamente, sobre os usos da escrita, é examinar a tensão fundamental que atravessa o mundo contemporâneo, dilacerado entre a afirmação das particularidades e o desejo do universal” (CHARTIER, 1999, p. 133).

Assim como a prensa de Gutenberg revolucionou o acesso ao texto (isso sem levarmos em conta suas consequências políticas e sociais, como a alfabetização na Europa e o fortalecimento da Reforma), ou como o livro ilustrado é (ainda hoje) um atrativo ao leitor, as novas plataformas de leitura e as ferramentas das quais o texto digital pode dispor são tanto uma revolução quanto um atrativo à leitura.

No entanto, é preciso nos distanciarmos um pouco do presente para percebermos o tamanho e a importância dessas revoluções, seja voltando ao passado ou projetando o futuro, pois ainda nos encontramos dentro de todo o processo. Coube a nós, por sorte ou azar, sermos a geração de transição, à qual resta arcar com as consequências de adaptar-se ou negar-se às mudanças em nossa relação com a literatura.

REFERÊNCIAS

A TRIBUNA. *Onda de intolerância e xenofobia invade as redes sociais depois das eleições*, 2014. Disponível em: <http://www.tribuna.com.br/noticias/detalhe/noticia/onda-de-intolerancia-e-xenofobia-invade-as-redes-sociais-depois-das-eleicoes/?cHash=872ef28a8dc071a515eed862f9e118c7>. Acesso em: 28 de maio de 2017.

ABRAMS, M. H. The deconstructive angel, *Critical Inquiry*, v. 3, n. 3, p. 431, 434, 1997.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. A Indústria Cultural: O Iluminismo como Mistificação de Massa. In: LIMA, *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ALEXANDER, Reed. *New species of spider named after enchanted 'Harry Potter' sorting hat*, 2016. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2016/12/14/world/spider-india-harry-potter-hat-gryffindor/>. Acesso em: 01 de junho de 2017.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANG, Audra. *Coreia do Norte abre a porta Harry Potter e Britney Spears, mas para uma elite*, 2005. Disponível em: <http://www.publico.pt/ultima-pagina/jornal/coreia-do-norte-abre-a-porta-a-harry-potter--e-britney-spears-mas-para-uma-elite-47702>. Acesso em: 06 de junho de 2016.

APPIAH, Kwame Anthony. *In my father's house: Africa in the philosophy of culture*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

_____. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

ASSOCIATED PRESS. *'Harry Potter' dinosaur finds a home*, 2006. Disponível em:

http://www.nbcnews.com/id/12923711/ns/technology_and_science-science/t/harry-potter-dinosaur-finds-home/#.WTCmNWjyviU. Acesso em: 01 de junho de 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 1990.

BAKHTIN, Mikhail & MEDVEDEV, P. *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. London: Johns Hopkins, 1978

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Le société de consummation*. Paris: Éditions Denoël, 1970.

BBC. *Forbes rich list: Which celebrities earned the most over the past year?*, 2017. Disponível em: <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-40248415>. Acesso em: 12 de junho de 2017.

_____. *JK Rowling outs Dumbledore as gay*, 2007. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/7053982.stm>. Acesso em: 31 de maio de 2017.

BERCITO, Diogo. *Uso revolucionário de redes sociais ajudou Estado Islâmico, diz analista*, 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2016/01/1735324-uso-revolucionario-de-redes-sociais-ajudou-estado-islamico-diz-analista.shtml>. Acesso em: 29 de maio de 2017.

BHABHA, Homi. K. *The location of culture*. London: Routledge, 1994.

BLOOMBERG. *Company Overview of Pottermore Limited*, s.d. Disponível em: <https://www.bloomberg.com/research/stocks/private/snapshot.asp?privcapid=263482937>. Acesso em: 09 de junho de 2017.

BORGES, Thassio. *Redes sociais foram o combustível para as revoluções no mundo árabe*, 2012. Disponível em: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/18943/redes+sociais+foram+o+combustivel+para+as+revolucoes+no+mundo+arabe.shtml>. Acesso em: 29 de maio de 2017.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRIGGS, Caroline. *Potter premiere casts its spell*, 2005. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4412936.stm>. Acesso em: 19 de maio de 2017.

BRUMFIELD, Ben. *New 'Soul-Sucking Dementor' wasp buzzes to fame on Harry Potter name*, 2015. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2015/05/29/living/soul-sucking-dementor-wasp-ampulex/index.html>. Acesso em: 01 de junho de 2017.

BUELL, Lawrence. *The Dream of the Great American Novel*. Cambridge: Belknap Press, 2015.

CASTELLS, Manuel. *A Galáxia da Internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. In: *Signum: Estud. Ling.*, Londrina, n. 11/2, p.67-81, dez. 2008.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

CONNELL, Liam; MARSH, Nicky. *Literature and globalization: a reader*. New York: Routledge, 2011.

COLLETTA, Denise Dalla. *Sucesso de Harry Potter deve continuar nos livros digitais, diz pesquisadora*. Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI249199-17770,00-SUCCESSO+DE+HARRY+POTTER+DEVE+CONTINUAR+NOS+LIVROS+DIGITAIS+DIZ+PESQUISADORA.html>. Acesso em: 31 de maio de 2017.

COX, Laura. *JK Rowling's crime novel written under male pseudonym was REJECTED by publisher before sales soared when she was revealed as the author*, 2013. Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2362812/Harry-Potter-author-JK-Rowlings-crime-thriller-A-Cuckoos-Calling-rejected-publisher-sales-soared-revealed-writer.html>. Acesso: 14 de julho de 2017.

DI LUCCIO, Flavia; NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria. Escritores de Blogs: Interagindo com os Leitores ou Apenas Ouvindo Ecos?. In: *PSICOLOGIA CIÊNCIA E PROFISSÃO*, 2007, 27 (4), 664-679. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pcp/v27n4/v27n4a08.pdf>. Acesso em: 14 de junho de 2017.

ESTADÃO. *Alexandre de Moraes de toga é comparado a Lord Voldemort*, 2017. Disponível em: <http://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,alexandre-de-moraes-de-toga-e-comparado-a-lord-voldemort,70001711093>. Acesso em: 28 de maio de 2017.

_____. *Força Nacional detém homem com cartaz de 'Fora, Temer' em prova de tiro com arco*, 2016. Disponível em: <http://esportes.estadao.com.br/noticias/jogos-olimpicos,forca-nacional-detem-homem-com-cartaz-de-fora-temer-em-prova-de-tiro-com-arco,10000067536>. Acesso em: 28 de maio de 2017.

_____. *Manuscrito de J.K. Rowling é vendido por 1,98 milhão de libras*, 2007. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,manuscrito-de-jk-rowling-e-vendido-por-198-milhao-de-libras,95456>. Acesso em: 12 de setembro de 2017.

_____. *Vaticano condena conceitos abordados em 'Harry Potter'*, 2008. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,vaticano-condena-conceitos-abordados-em-harry-potter,110304>. Acesso em: 19 de maio de 2017.

EVENS, Fernando. *Harry Potter é tema de curso de história na Unicamp para público da terceira idade*, 2017. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/harry->

potter-e-tema-de-curso-de-historia-na-unicamp-para-publico-da-terceira-idade.ghtml. Acesso em: 21 de julho de 2017.

FACEBOOK. *Das bruxas da sua idade...*, 2017. Disponível em: <https://business.facebook.com/quebrandootabu/videos/1393569934032723/>. Acesso em: 12 de setembro de 2017.

_____. *Nessa última semana, Emma Watson ganhou o prêmio de melhor atriz no MTV Awards pelo seu papel em A Bela e A Fera. O prêmio teve um diferencial esse ano, que agradou bastante ela (e a gente também). Das bruxas da sua idade...*, 2017. Disponível em: <https://business.facebook.com/quebrandootabu/videos/1469474733108909/>. Acesso em: 12 de setembro de 2017.

FAIRCLOUGH, Norman. *Language and Globalization*. London: Routledge, 2006.

FARR, Emma-Victoria. *JK Rowling: 10 facts about the writer, 2012*. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/9564894/JK-Rowling-10-facts-about-the-writer.html>. Acesso em: 19 de maio de 2017.

FIMI, Dimitra. *After 150 years, we still haven't solved the puzzle of Alice in Wonderland*, 2015. Disponível em: <http://theconversation.com/after-150-years-we-still-havent-solved-the-puzzle-of-alice-in-wonderland-44049>. Acesso em: 19 de maio de 2017.

FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class? The authority of Interpretative Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

_____. "Is there a text in this class?". In: *Alfa*. vol. 36, p. 189-206, 1992.

FOLHA. *J. K. Rowling responde a fã que 'não enxergou' Dumbledore como gay em 'Harry Potter'*, 2015. Disponível em: <http://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2015/03/1607997-jk-rowling-responde-fa-que-nao-enxergou-dumbledore-como-gay-em-harry-potter.shtml>. Acesso em: 31 de maio de 2017.

GIERZYNSKI, Anthony; EDDY, Kathryn. *Harry Potter and the Millennials*, 2013. Disponível em: <https://jhupbooks.press.jhu.edu/content/harry-potter-and-millennials>. Acesso em: 02 de julho de 2017.

GUPTA, Suman. *Globalization and Literature*. Cambridge: Polity Press, 2009a.

_____. *Re-reading Harry Potter*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009b.

G1. "Eduardo Cunha é uma espécie de Lord Voldemort para Michel Temer", diz Lo Prete, 2017. Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/jornal-das-dez/videos/v/eduardo-cunha-e-uma-especie-de-lord-voldemort-para-michel-temer-diz-lo-prete/5879485/>. Acesso em: 02 de julho de 2017.

_____. *Facebook libera 'truque de mágica' para lembrar os 20 anos de Harry Potter*, 2017. Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/facebook-libera-truque-de-magica-para-lembrar-os-20-anos-de-harry-potter.ghtml>. Acesso em: 02 de julho de 2017.

_____. *Rio 2016 diz que não vai tolerar cartazes de protestos políticos*, 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/olimpiadas/rio2016/noticia/2016/08/rio-2016-diz-que-nao-vai-tolerar-cartazes-de-protestos-politicos.html>. Acesso em: 28 de maio de 2017.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

HARRY Potter e o prisioneiro de Azkaban. Direção: Alfonso Cuarón. Produção: David Heyman, Chris Columbus, Mark Radcliffe. Los Angeles: Warner Brothers, 2004. 1 DVD (142MIN), Color. Produzido por Warner Video Home.

HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 1991.

HIGGINS, Julissa. *Harry Potter Readers More Likely to Dislike Donald Trump: Study*, 2016. Disponível em: <http://time.com/4413658/donald-trump-harry-potter-study/>. Acesso em: 02 de julho de 2017.

HIRSCH, E. D. *The aims of interpretation*. Chicago: University of Chicago Press, 1976. p. 1.

HORTON, Helena; HUGHES, Laura. *Theresa May reveals she is a Harry Potter fan - and that she has read all the books*, 2017. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/news/2017/05/16/theresa-may-reveals-harry-potter-fan-has-read-books/>. Acesso em: 01 de junho de 2017.

HUFFPOST. *Para a internet, Harry Potter tem a melhor explicação sobre a política do Brasil*, 2016. Disponível em: http://www.huffpostbrasil.com/2016/05/13/para-a-internet-harry-potter-tem-a-melhor-explicacao-sobre-a-po_a_21696327/. Acesso em: 28 de maio de 2017.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. London: Routledge, 1987.

iG. *Reeleição de Dilma gera nova onda de preconceito nas redes sociais*, 2014. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2014-10-26/reeleicao-de-dilma-gera-nova-onda-de-preconceito-nas-redes-sociais.html>. Acesso em: 28 de maio de 2017.

INGARDEN, Roman. *L'oeuvre d'art littéraire* (1931). Trad. fr. Lausanne: Éd. L'Âge d'Homme, 1983.

ISER, Wolfgang. *Der implizite Leser*. Munich: Fink, 1972.

_____. *Der Akt des Lesens. Théori asthetischer Wirkung*. Munich: Fink, 1976.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception* (1975). Trad. fr. Paris: Gallimard, 1978.

_____. *Pour une herméneutique littéraire* (1982). Trad. fr. Paris: Gallimard, 1988.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

KEAN, Danuta. *Harry Potter character provides name for new species of crab*, 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2017/jan/27/harry-potter-name-species-crab-harrypax-severus-severus-snape>. Acesso em: 01 de junho de 2017.

KOSSOFF, Julian. *Barack Obama under the Harry Potter spell*. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/1557929/Barack-Obama-under-the-Harry-Potter-spell.html>. Acesso em: 02 de junho de 2017.

KUBY, Gabriele. *Harry Potter: gut oder böse?* Kiblegg: fe-Verlag, 2003.

LANSON, Gustave. *Méthodes de l'histoire littéraire*. Paris: Les Belles Lettres, 1925.

LEACH, Ben. *Harry Potter author JK Rowling gives £1 million to Labour*, 2008. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/news/politics/labour/3021309/Harry-Potter-author-JK-Rowling-gives-1-million-to-Labour.html>. Acesso em: 01 de junho de 2017.

LEGIÃO DOS HERÓIS. *As 10 melhores referências a Harry Potter em séries de TV!*, 2017. Disponível em: <http://legiaodosherois.uol.com.br/lista/10-melhores-referencias-harry-potter-em-series-de-tv.html/1>. Acesso em: 01 de junho de 2017.

LIFESITE. *Pope opposes Harry Potter Novels – Signed letters from Cardinal Joseph Ratzinger now online*, 2005. Disponível em: <https://www.lifesiteneeds.com/news/pope-opposes-harry-potter-novels-signed-letters-from-cardinal-ratzinger-now>. Acesso em: 19 de maio de 2017.

LUIZ, Gabriel. *Aeroporto de Brasília faz homenagem a 20 anos de Harry Potter com portão 9 3/4*, 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/aeroporto-de-brasilia-faz-homenagem-a-harry-potter-com-portao-9.9.html>. Acesso em: 02 de julho de 2017.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

MATOS, Adriana Dória. Escritores de blogs: a web como espaço de criação e discussão sobre literatura. In: *Hipertextus*, n. 3, Jun. 2009. Disponível em: <http://www.hipertextus.net/volume3/Adriana-Doria-MATOS.pdf>. Acesso em: 14 de junho de 2017.

McCLUSKEY, Megan. *JK Rowling Hints That Dumbledore Will Be Openly Gay in the Fantastic Beasts Sequel*, 2016. Disponível em: <http://time.com/4566727/j-k-rowling-dumbledore-gay-fantastic-beasts/>. Acesso em: 31 de maio de 2017.

MOIR, Jan. *Harry Potter and the secret of the magic money tree: Films that made £4billion. 450 million books sold. And now a VERY lucrative stage show. Will J.K. ever stop milking cash from her creation?*, 2016. Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3638026/Harry-Potter-secret-magic-money-tree-Films-4billion-450-million-books-sold-lucrative-stage-J-K-stop-milking-cash-creation.html>. Acesso em: 19 de maio de 2017.

MONTELEONE, Joana. *A bruxa que criou Harry Potter*, 2004. Disponível em: <http://super.abril.com.br/cultura/a-bruxa-que-criou-harry-potter/>. Acesso em: 31 de maio de 2017.

MORRIS, Linda. *Devil in the detail: Vatican exorcises Harry Potter*, 2006. Disponível em: <http://www.smh.com.au/news/books/devil-in-the-detail-vatican-exorcises-harry-potter/2006/08/31/1156817034534.html>. Acesso em: 19 de maio de 2017.

NASA, s.d. Disponível em: <https://ssd.jpl.nasa.gov/sbdb.cgi?sstr=43844>. Acesso em: 31 de maio de 2017.

NELSON, Fraser. *In this classless election, Theresa May is winning over everyone –except the Young*, 2017. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/news/2017/04/27/classless-election-theresa-may-winning-everyone-except-young/>. Acesso em: 01 de junho de 2017.

O'CONNOR, Roisin. *Theresa May refuses to compare herself to a Harry Potter character*, 2017. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/theresa-may-harry-potter-question-refuse-answer-election-2017-read-birmingham-nishkam-primary-school-a7739901.html>. Acesso em: 01 de junho de 2017.

O GLOBO. *Cadeira na qual J. K. Rowling escreveu 'Harry Potter' é leiloadada por R\$ 1,4 milhão*, 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/cadeira-na-qual-k-rowling-escreveu-harry-potter-leiloadada-por-14-milhao-19030737>. Acesso em: 31 de maio de 2017.

PASSET, René. *Elogio da globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

PRADO, José Luiz Aidar. *Crítica das práticas midiáticas: da sociedade de massa à cibercultura*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

PRESS ASSOCIATION. *Harry Potter books are all very good, Theresa May tells pupil*, 2017. Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/wires/pa/article-4511842/Harry-Potter-books-good-Theresa-May-tells-pupil.html>. Acesso em: 01 de junho de 2017.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Mexico: Siglo XXI, 1982.

RATZINGER, Joseph. *Pope opposes Harry Potter Novels – Signed letters from Cardinal Joseph Ratzinger now online*, 2003. Disponível em: <https://www.lifesitenews.com/news/pope-opposes-harry-potter-novels-signed-letters-from-cardinal-ratzinger-now>. Acesso em: 19 de maio de 2017.

RHODAN, Maya. *J.K. Rowling Just Compared Donald Trump to Voldemort and Guess Who She Thinks Is Worse*, 2015. Disponível em: <http://time.com/4140185/j-k-rowling-donald-trump-voldemort/>. Acesso em: 14 de julho de 2017.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.

_____. *Harry Potter e a Câmara Secreta*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

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

_____. *Harry Potter e o Cálice de Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *Harry Potter e a Ordem da Fênix*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

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

_____. *Harry Potter e as Relíquias da Morte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008a.

_____. In: BAHIA, José Aloise. *Criação literária, um diálogo muito rico*, 2008b. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/criacao-literaria-um-dialogo-muito-rico/>. Acesso em: 29 de maio de 2017.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Que é a literatura?*. São Paulo: Ática, 2004.

SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura. Observações de um ponto de vista construtivista. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

SCHOLASTIC. *Meet the author J.K. Rowling*, s. d.. Disponível em: http://harrypotter.scholastic.com/jk_rowling/. Acesso em: 19 de maio 2017.

SILVA, Maurício Pedro da. Literatura e pragmatismo: pressupostos teóricos contemporâneos da crítica literária. In: *Dialogia*, v.2, Out/2003. Disponível em: http://www.uninove.br/PDFs/Publicacoes/dialogia/dialogia_v2/dialogv2_mauriciosilva.pdf

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

TIME. *Because It's His Birthday: Harry Potter, By the Numbers*, 2013. Disponível em: <http://entertainment.time.com/2013/07/31/because-its-his-birthday-harry-potter-by-the-numbers/>. Acesso em: 14 de junho de 2016.

UBES – União Brasileira dos Estudantes Secundaristas. São Paulo: 2016. Disponível em: <http://ubes.org.br/2016/mesmo-com-censura-foira-temer-marca-abertura-das-olimpiadas-2016/>. Acesso em: 29 de maio de 2017.

UNITED STATES GOVERNMENT ACCOUNTABILITY OFFICE. *Democracy Assistance for Cuba Needs Better Management and Oversight*, 2006. Disponível em: <http://www.gao.gov/assets/260/253560.pdf>. Acesso em: 06 de junho de 2016.

VINCENT, Alice. *17 times JK Rowling shocked Harry Potter fans*, 2016. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/harry-potter/11496100/harry-potter-revelations.html>. Acesso em: 31 de maio de 2017.

WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru: Edusc, 2003.

WELLMAN, Barry. Community: from neighbourhood to network. In: *Communications of the ACM*, Vol. 48. No. 10, pp. 53-55, NY: New York, 2005. Disponível em: <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=1089137>.

YOUTUBE. *Leandro Karnal explica a existência de aberrações como Silas Malafaia e Jair Bolsonaro - COMPLETO !*, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZfOd3BPGaws>. Acesso em: 01 de junho de 2017

ZAMORA, Lois Parkinson. Comparative Literature in an Age of Globalization. In: *CLCWeb Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal*. Disponível em: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1161&context=clcweb>. Acesso em: 02 de junho de 2017.