

CAPÍTULO II

A Harmonia dos Opostos para o Efeito do Mítico: o Efeito do Mítico

1. Demanda e Origens, os mitos da revalorização do rito iniciático e da reposição da ordem: leituras plurais entre mitos e temas

Para validar de forma mais eficaz o que acabamos de referir e ajudar a uma melhor compreensão do que será tratado, pensamos ser necessário expor um breve quadro, onde serão verificáveis os diferentes pares de intervenção para o aparecimento – por vezes apenas sugestivo, por vezes bem visível – dos diferentes espaços antitéticos que emergem das obras. Importará ter em consideração os mais evidentes para a valorização do domínio do simbólico e da metamorfose imágente na interpretação mítico-simbólica que se efectuará no processo iniciático identitário e de alteridade das personagens na obtenção do objecto da demanda.

A reflexão realizada compreende que se o espaço topológico, ao qual já fizemos referência ao longo da dissertação, supõe um espaço que veicule uma noção de objectivação, portanto de real, é aceitável que possamos verificar, entre outros, o efeito da oposição pela comparação ou pela resistência.

Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, e até em toda a série, bem como em *A Ilha do Chifre de Ouro*, a importância da resistência para a aparição dos pares contrários na compreensão do espaço, enquanto entidade de compromisso para o aparecimento das imagens, é constantemente posta em relevo. Tal facto também permite verificar as relações de equivalência ou de pertença das personagens com o espaço, na percepção do simbolismo do mito da Demanda e do próprio rito iniciático, bem como de outros mitos ou temas intimamente ligados à missão do Eu para a reposição da ordem.

Se no primeiro capítulo abordamos o tema da viagem já entendido como tema da aventura iniciática do herói, neste segundo capítulo deveremos retomá-lo para confirmar a vontade do herói, cujo objectivo é o de cumprir a sua missão na conquista do objecto da demanda. Assim, o tema da viagem prender-se-á, sobretudo, a partir de agora, ao tema da aventura e, simultaneamente ao tema da morte/renascimento dos heróis, validando-se a compreensão das demais imagens associadas aos mitos da Demanda e das Origens.

A concepção de Mircea Eliade, que neste momento da análise será essencial, subscreve a ordem do mundo na abolição do tempo profano, onde os mitos se manifestam nos «intervalles essentiels» (2001a: 50), ou seja nos momentos em que o homem é verdadeiro na sua essência e repete o sacrifício arquetipal, abandonando «le monde profane des mortels et s'insér[ant] dans le monde divin des immortels, (...), par le rite» (2001a: 50). Eliade quer assim mostrar que, pela imitação exemplar das benfeitorias de um deus qualquer ou de um herói mítico, a humanidade, enquanto que globalidade em aprendizagem, pode excluir o tempo profano e da imoralidade para atingir o tempo sagrado (Eliade, 2001b: 25-28), que é: «(...) par sa nature même réversible, dans le sens qu'il est, à proprement parler, un Temps mythique primordial rendu présent» (2001b: 63).

Espaço fechado	Espaço aberto
Espaço interior	Espaço exterior
Espaço circunscrito	Espaço circular
Espaço pletórico	Espaço vazio

A partir do quadro apresentado, podemos ainda compreender que a eficácia destes pares se realiza no entendimento de um ou de diferentes espaços intermediários, que podem apenas ser um simples caminho, uma porta entreaberta ou completamente aberta, uma mera passagem, um objecto, etc. e que denominamos de micro-espaços. O interesse manifesta-se pela forma como esses espaços de interrelação são apresentados e estabelecem elos de interconexão; fazem intervir a ou as personagens ou se metamorfoseiam de forma simbólica pelas deambulações das mesmas.

Em ambas as obras a observação da relação dos espaços opostos ou contraditórios também estabelece uma linha separadora que fixa as fronteiras da densidade espacial. Isto obriga, de imediato, à organização mental de uma ascensão contínua e emergente relativamente a uma organização de imagens que preenche, *à priori*, o espaço existente entre o aparente desajustamento dos espaços escolhidos para esta análise. Dada a enorme complexidade das obras no respeitante aos espaços que nelas figuram, remeter-nos-emos apenas aos que nos parecerem mais reveladores de sentidos para as noções do aberto/fechado; interior/exterior; circunscrito/circular; pletórico/vazio.

1.1. Espaço Fechado vs Espaço Aberto

Parece-nos que o primeiro par representado no esquema acima proposto tem um valor bastante estimulador para a engrenagem da observação rítmico-espacial, o que ajuda a uma justa correlação das imagens que daí podem surgir. Assim, se considerarmos que o espaço fechado é um espaço cerrado e bloqueado, é absolutamente necessário que o seu oposto – o espaço aberto – se manifeste para que a comunicação com o exterior seja possível. Logo, se isso se verifica, é incontestável que o ponto de interrupção tem um papel preponderante na evidência do possível entre o que está fechado e o que se pode, a todo o momento abrir.

A resistência, que já referimos anteriormente, está agora bem visível para a eficácia de todas as negações e obstáculos que se apresentaram. Harry e os seus amigos; Rui e Ana, vão ser obrigados à adopção de uma postura dinâmica de firmeza e de tenacidade face aos espaços fechados e aos seus interesses ou meras deambulações. Esta tomada de posição torna obrigatória a implicação da personagem individual ou colectiva perante os lugares de investimento e *vice-versa*. Deste modo, percebemos que o espaço, na possibilidade de uma leitura dos seus opostos, ordena uma constante mutação entre o que parece imutável e o que permite o acto da produção para a configuração das acções que vão surgir.

A vontade da descoberta ganha cada vez mais força e é por isso que a noção de resistência pode, a partir de determinados momentos da narrativa, adquirir uma dupla força de abertura ou de clausura relativamente à personagem principal e as suas diversas implicações físicas no espaço. Na compreensão de um espaço fechado e aberto, tendo a noção de um espaço proibido, devemos enveredar por um domínio que pertence sobretudo à noção da materialidade, embora, nos momentos de intercalação, surjam significados do mítico-simbólico.

A transmutação do espaço fechado num espaço aberto obriga à compreensão da instância da produção. Como já o afirmamos anteriormente, esta ideia é análoga ao facto do espaço se transformar pela ou pelas personagens à medida que estas perseguem os seus ritmos físicos e psicológicos. Caso isso não se verificasse os valores da descoberta e da resistência estariam seriamente comprometidos e, conseqüentemente, o próprio sentido da descoberta e da aventura do herói em crescimento.

Na acepção de um espaço topológico, onde as leis da geometria e da matemática se orientam para a percepção de um espaço divisível e medível, o fechado e o aberto obrigam à intervenção das personagens. Assim, em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, desde o início da história, pela apresentação de Harry Potter como o único sobrevivente aos ataques de Voldemort¹, o leitor está de imediato informado que Harry será o pivot central das manifestações do espaço na organização das suas dissimetrias e mediações. Por sua vez, a apresentação de Rui, seguido pela «borboleta branca» nos lugares mais inóspitos para uma borboleta e escolhido por Ana como único amigo em quem confiar, permite, igualmente, compreendê-lo como a personagem que, conjuntamente com Ana, irá “movimentar” o espaço. Queremos com isto dizer que o espaço, enquanto que identidade óptica, está, desde o primeiro capítulo das obras referenciadas, submetido a uma relação de arbitragem enquanto que intermediário do processo criador da objectividade final.

Fechado na sua minúscula despensa sob as escadas, Harry Potter nunca pôde ser conhecedor da sua verdadeira identidade e elevar-se na direcção perspectivada de um espaço aberto à sua própria progressão psicossociológica. Contudo, a “abertura” desta despensa está já anunciada no momento da sua *rêverie* individual, quando ele tem a intuição que um futuro diferente está próximo. Para confirmar o que acaba de ser referido basta lembrar o momento onde ele tem a sensação de um *rendez-vous*² que não tardará a acontecer:

Quando era mais pequeno, Harry sonhava repetidamente que um parente desconhecido viria buscá-lo mas tal nunca aconteceu. (...) Todavia ele pensava, às vezes, ou seria esse o seu desejo, que as pessoas estranhas na rua o conheciam. Estranhos realmente estranhos. Um homem pequenino com um chapéu alto cor de violeta cumprimentara-o com uma vénia num dia em que ele andava às compras com o Dudley e a tia Petúnia. (...) Uma mulher de idade com um aspecto rude, vestida de verde dos pés à cabeça, acenara-lhe alegremente num autocarro. Um homem calvo, vestindo um casaco

1 Voldemort é a personagem antitética de Harry que foi reduzido a um espírito maléfico sem corpo e que só quer praticar o mal.

2 Foi usada esta expressão pois, para a ideia em questão, ela tem um sentido mais específico do que: encontro marcado.

excessivamente longo cor de púrpura, apertara-lhe a mão na rua e em seguida continuara o seu caminho sem terem trocado uma única palavra.

O mais esquisito em todas aquelas pessoas era a forma de desaparecerem no momento em que Harry tentava vê-las melhor (Rowling, 1999: 32).

Por sua vez, Rui, intimado a reconhecer uma outra verdade que não aquela que os seus olhos «de águia podem ver» (Magalhães, 2004: 23), tal como Harry, não consegue ainda distinguir e/ou perceber a importância do seu papel. Contudo é igualmente no início da narrativa que este se deixa reconhecer como aquele, em quem todos confiam: «– Iur! Rui voltou a cabeça de repente, como se fosse esse o seu verdadeiro nome (...)– Depressa! Não te deixes apanhar! Tu és Iur e tens uma missão a cumprir» (2004: 38), permitindo a abertura para a aventura da sua progressão. Encontramo-nos, deste modo, quase que bloqueados entre, o que parece ser uma aparência perfeitamente normal, e o que pertence ao efeito de uma manifestação contrária. Isto é, um movimento activo ascensional do espaço para com a progressão das personagens. Tanto Harry como Rui não sabem explicar o que lhes acontece.

No exterior da sua despensa, Harry ultrapassa as suas dificuldades de forma favorável para o seu crescimento enquanto sujeito em aprendizagem: «(...) a tia Petúnia tentou obrigá-lo a vestir uma horrorosa camisola de lã do Dudley (...) Quanto mais ela se esforçava (...), mais pequena ela se tornava (...)» (Rowling, 1999: 28) e sabe-se reconhecido por pessoas que desconhece. O que nos permite afirmar que as linhas conselheiras de orientação de um espaço, dado à mudança, são tomadas na dinâmica da dinâmica simbólica do poder textual.

Se a porta da despensa está traçada, por outros, para esta personagem, as suas diferentes *rêveries* abrem-na instantaneamente no momento em que ela pensa no que se passou ou no que pode acontecer para além desse espaço atrofiador. Rui, não tanto por um estado de *rêverie*, mas por um reconhecimento imediato, embora inconsciente (quando se identifica com Iur, virando-se), compreende o paralelismo do “seu” espaço com um outro espaço, o que lhe assegura imediatamente a possibilidade da abertura do espaço fechado.

Parece-nos que a imagem desse “outro lado”, aparentemente bem calafetado para quem não deve participar nele, é também a antecipação da metáfora plural (física e psicológica) de um movimento dialéctico e ambíguo entre o que está fechado e aquilo que se pode efectivamente abrir, bem como das noções paralelas que aí se dão a ler. A curiosidade, a vontade, a empresa e a resolução manifestam-se entre os paradigmas do aprisionamento e da libertação e isso desenvolve-se ao longo de ambas as narrativas.

A despensa de Harry, por exemplo, é simultaneamente um lugar de aprisionamento e um lugar de libertação. Para os «Dursley», ele é trancado para ser castigado ou escondido. No entanto, para Harry o efeito da punição tem, muitas vezes, o efeito do alívio, pois se ele está quieto e sozinho na sua despensa ele pode usufruir do estado de uma *rêverie* enriquecedora e, por isso, entregar-se a toda a espécie de manifestações psíquicas que indiciam, já, uma iminente viagem e simultânea aventura.

Também Rui, ao fazer a travessia para o outro lado, estabelece uma relação de oposição face ao aprisionamento do dado como adquirido e incontestável e, por opção, fortalece o seu espaço de libertação, começando, como já o referimos anteriormente, a sua viagem. Queremos com isto dizer que Rui, tal como qualquer ser humano se sentiria, fica prostrado com a descoberta realizada: a existência de um outro mundo paralelo ao nosso e que é habitado por seres estranhos. Todavia, contrariamente ao que seria de esperar, ele não abdica da vontade de descobrir o que efectivamente se passa e rejeita a hipótese de que tudo não foi mais do que um pesadelo ou um mero sonho, pretendendo revelar tudo à sua mãe.

Será oportuno, neste momento da análise reportarmo-nos ao capítulo da história «O trilha da borboleta branca», não deixando, contudo, de fazer alusão a outros episódios de relevância, sempre que necessário. De novo na «rua do Loureiro» e depois de se informar sobre o antigo dono da «Óptica Coelho», Rui sai para a rua «sentindo a cabeça pesada e cheia de coisas» (Magalhães, 2004: 43), pois já acreditava que a realidade, que não a conhecida até então, era como de facto tinha constatado: «Se a realidade era assim, nem queria imaginar o que lhe podia acontecer num sonho ou num pesadelo» (2004: 43). Mas é sobretudo em casa que Rui origina a desejada metamorfose espacial, provocando um peculiar e até estranho momento de abertura do espaço.

Por reconhecer que agora a sua vida era uma verdadeira aventura, Rui «dispens[a] o seu programa de televisão preferido» (Magalhães, 2004: 44) e senta-se em frente à janela do quarto pensando nas duas realidades que conhece: a do seu dia-a-dia e a que lhe foi dada a conhecer, e compara-as: «Via-se sempre o mesmo quadro triste e parado: uma fileira de prédios altos perfeitamente alinhados. Era isso a que chamavam realidade, como se não houvesse mais nada para além do que os nossos pobres olhos viam» (2004: 44). A sua perfeita tomada de consciência, leva-o ainda mais além no seu estado de *rêverie* e este realiza, nos seus pensamentos, várias hipóteses que provam um estado de credulidade. A personagem pensa ser possível haver no seu quarto, naquele momento, «criaturas estranhas» (Magalhães, 2004: 44) ou ainda ser possível existir um «outro quarto igual àquele no outro lado», onde «uma criatura daquelas dormia na cama dele» (2004: 44).

Parece-nos, contudo, que a abertura do espaço se efectiva sobretudo no momento em que Rui, deitado na cama pede à mãe que lhe conte uma história de fadas, mesmo depois desta lhe ter respondido - quando questionada sobre existência das fadas - que só acreditava «em gigantes com dentes amarelos e cifrões nos olhos» (Magalhães, 2004: 45), fazendo uma alusão directa e propositada ao seu patrão. Compreendemos, pois, que a resposta da mãe de Rui, pautada de uma leve ironia, poderia ter invertido o estado de abertura do espaço, fechando-o ao fantasioso e pouco provável, e, conseqüentemente, à aventura. A resposta ao pedido de Rui é ainda mais reveladora na medida em que bloqueia a possibilidade ao imaginário feérico:

- Conta-me uma história de fadas, como quando eu era pequeno. Adormecia sempre a meio. Lembra-te?
- Não me lembro, não me lembro. (...).

- Não te lembras de me contar histórias de fadas?
- Disso lembro-me. Não me lembro é das histórias. Fadas? Tu já és tão grande...
- A avó não te contava histórias de fadas quando eras pequena?
- Não me lembro.
- Porque é que nunca te lembras de nada?
- Porque foi há muito tempo. Não vês? E tu já não tens idade para essas fantasias inúteis (2004: 45-46).

Ao revelar-nos que as histórias de fadas são da pertença dos mais pequenos, o narrador permite que possamos compreender a vontade da personagem principal em abri-lo aos mais adultos.

Embora sempre afastado do seu propósito, pela mãe, Rui teima em querer ouvir uma história de fadas recorrendo inclusive à infância da sua progenitora. Contudo a resposta desta é categórica. Se no início se pode denotar uma certa nostalgia na repetição da expressão negativa: «– Não me lembro, não me lembro», vislumbrando-se quase uma nostalgia profunda, embora pautada por uma leve *rêverie*, no decorrer da conversa, percebemos que mais nada resta desse estado supremo da consciência. A mãe de Rui é peremptória e reforça a sua negação, repetindo várias vezes não se lembrar de histórias de fadas. Devemos ainda referir que essa negação culmina no ponto fulcral da questão: as histórias de fadas não são para rapazes da idade de Rui, pois são, do ponto de vista da mãe, «fantasias inúteis», o que colide com qualquer possibilidade de um estado de *rêverie* em ascensão por parte da mãe.

Rui não desiste e, sem se deixar demover, inverte os papéis e propõe-se contar, ele, uma história de fadas à mãe, pois elas existem:

- O Rui abraçou a mãe e aconchegou-lhe a cabeça com uma almofada.
- Fica sossegada – disse ele a ganhar coragem. Conto eu uma história que me aconteceu hoje. Parece uma história de fadas, mas aconteceu-me mesmo. Elas existem, mãe! Digo-to eu que as vi esta tarde. Há fadas, gnomos, elfos, duendes, tudo, tudo (Magalhães, 2004: 46).

A determinação de Rui em querer provar à mãe que as fadas, bem como todos os seres do mundo feérico, existem reforça a noção de abertura do espaço. Conhecedor dessa outra realidade, Rui nega-se ao enclausuramento e, por isso, afirma veementemente que as fadas existem e que ele pode prová-lo, pois viu-as.

Se aparentemente o espaço parece, desta forma, aberto, pois contra factos não há argumentos: Rui esteve, efectivamente, com fadas, a atitude da mãe vem, de novo, fechar esse espaço que Rui teima em abrir com a verdade da sua história. Embalada pela história do filho, a mãe de Rui adormece profundamente, pois não acreditou que «aquela história até era verdadeira» (Magalhães, 2004: 46) e fecha de forma rígida esse micro-espaço, criado pela vivência do Eu iniciático. Consternado e ofendido, mas ao mesmo tempo aliviado, pois a mãe, mesmo a dormir «sorria inocentemente, como uma criança» (2004: 46), Rui abre, de novo, o espaço que a mãe fechou inconscientemente quando, impelido pela visita da borboleta, branca, sai à procura de Ana:

Depois veio fechar a janela a esfregar os olhos e viu uma borboleta branca pousada no parapeito. (...) A borboleta, por fim, voou no interior do quarto, entre os grãos de poeira que o sol dourava e a brisa fazia rodopiar no ar. Depois fez dois círculos em volta da cabeça do rapaz antes de sair e ficar ali no ar, a pairar, em frente à janela.

O Rui não percebia aquilo. A borboleta estaria só a saudá-lo ou queria que ele a seguisse?

Arranjou o cabelo e saiu para a rua com a esperança de ver a rapariga ruiva. Deu duas voltas pelas redondezas mas não a encontrou em lado nenhum, só a pequena borboleta branca, que voava agora alegremente à volta da cabeça dele, mas avançando sempre como se quisesse indicar-lhe o caminho.

(...)

O Rui acreditou com todas as suas forças que aquela borboleta o iria guiar até a um sítio onde Ana o esperava. E tanto acreditou que assim seria. A borboleta ia avançando e ele limitava-se a procurar a rua que correspondia ao trajecto dela (2004: 46-47).

Em vez de ignorar a visita da borboleta branca e se deitar, tentando esquecer todos os instantes insólitos e poucos verosímeis decorrentes do dia que viveu, Rui sai à procura de Ana, pois acredita efectivamente no que lhe aconteceu. A atitude de Rui prende-se a uma ideia de resistência que ditará toda a movimentação do espaço, obrigando-o à abertura do mítico-simbólico. Contudo, se em vez de ter acreditado que aquela era uma borboleta diferente e não mais uma igual às outras, pois «havia muitas por ali» e nessa «altura do ano costumava vê-las no quintal» (Magalhães, 2004: 47), Rui tivesse ignorado o seu chamado, o espaço teria obrigatoriamente ficado fechado e a sua aventura nunca teria acontecido.

Por sua vez, na história de J. K. Rowling, o interdito convencionado pelos «Dursley», no que diz respeito a tudo o que escapa à noção do real e que é visível nas afirmações defensivas e conscientes de Harry, faz apelo à mesma ideia de resistência. Harry e os seus tios sabem que há qualquer coisa de estranho nele e é por isso que ele é punido sempre que se encontra no exterior e que as suas qualidades paranormais são verificáveis:

A verdade é que aconteciam coisas estranhas em volta dele e não servia de nada dizer aos «Dursley» que não as tinha provocado.

Certo dia a tia Petúnia, farta de o ver regressar do barbeiro com o mesmo aspecto com que lá entrara, pegou numa tesoura e cortou-lhe o cabelo tão curtinho que ficou praticamente calvo com a excepção da franja que ela deixou para lhe tapar aquela «horrível cicatriz». (...) Contudo, na manhã seguinte, descobriu que o cabelo estava exactamente como antes da tia Petúnia lho ter cortado. Como castigo passou uma semana inteira na despensa, por mais que tivesse tentado explicar que não sabia como o cabelo crescera com aquela rapidez. (...)

Por outro lado, meteu-se num grande sarilho ao ser encontrado no telhado da escola. O grupo de Dudley perseguia-o como era costume quando, para sua grande surpresa, deu consigo sentado na chaminé. (...) Mas a única coisa que ele queria (como se fartou de gritar ao tio Vernon através da porta da despensa) era saltar por detrás dos grandes caixotes que estavam fora da cozinha. Harry pensava que uma rabanada de vento o empurrara a meio do salto (Rowling, 1999: 28).

Portanto, a noção de espaço externo, neste momento da narrativa, deve ser entendida de duas maneiras: por um lado como um prolongamento de todo um sistema operatório que age sobre esta personagem. Sistema, esse, que lhe produz problemas evidentes, pois ela é castigada; por outro lado como a valorização de um espaço fechado e desconhecido – o seu inconsciente – e que é oposto de um espaço aberto – a sua realidade que é contrária à dos outros –. Todavia, mesmo assim, o espaço aberto valida uma ideia progressiva, manifestada por tudo o que lhe acontece sempre que sai da sua despensa, e que é, de certa forma, a antecipação do seu futuro.

Harry Potter sabe-se protegido, mesmo se a sua família adoptiva e a comunidade dos «Muggles» o rejeita³. Portanto em contacto com os «Muggles» é preferível para Harry refugiar-se na sua despensa e abandonar-se às suas *rêveries*, pois enquanto que «rêveur [il] s'en va à la derive» (Bachelard, 1994: 10)⁴ :

Quando era mais pequeno, Harry sonhava repentinamente que um parente desconhecido viria buscá-lo um dia mas tal nunca aconteceu. (...) Todavia ele pensava, às vezes, ou seria o seu desejo, que as pessoas estranhas na rua o conheciam (Rowling, 1999: 32).

Isso permite-lhe, uma perspectiva espacial menos sufocante e bloqueadora, pois a porta, apenas entreaberta pelas suas *rêveries*, será em breve o acesso para a sua viagem de descoberta no espaço de «Hogwarts».

Ora, se no espaço dos «Muggles» a oposição do par contrário: aberto/fechado é apenas perceptível pela existência de um espaço demasiado alargado, que é o mundo ao qual pertencem os «Dursley», face a um outro mais fechado que é a sua casa e, num plano ainda mais pequeno, a despensa de Harry; a escola de «Hogwarts» convida a um imamente mais complexo face à noção de clausura e de abertura. Aqui, a personagem principal faz mexer a história que, por sua vez, dinamiza os diferentes contactos estabelecidos por ele e os espaços escolhidos ou impostos, o que permite ao espaço decompor-se segundo as diferentes instâncias psicológicas, em coesão com as suas vontades.

a) O «Salão de Festa» e o «estádio de Quidditch»

Para uma melhor verificação da existência deste par antagónico no espaço físico de «Hogwarts», solicitamos, numa primeira instância, a presença do «grande salão» (Rowling, 1999: 100) e o «estádio de Quidditch» (1999: 152), presentes em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* como espaços de abertura e de permissão, pois um encontra-se no domínio do interior e outro no domínio do exterior, originando em conformidade as noções da liberdade e da permissão.

O «grande salão» é, desde a entrada em «Hogwarts», o espaço onde reinam as imagens da aceitação e da celebração. No início de cada ano escolar, independentemente das suas identidades biológicas ou sociais, os alunos do primeiro ano são todos recebidos da mesma forma, sem qualquer distinção ou hierarquização. No final de cada ano lectivo, todos são avaliados numa globalização que se alarga desde o individual ao colectivo. Não esqueçamos que é cada equipa e não cada indivíduo que ganha a «Taça da equipa» como troféu.

Assim, neste espaço, que parece de antemão fechado porque se situa dentro do castelo, a noção da abertura instala-se sobretudo pelo seu fácil acesso. Todos os alunos se reúnem nessa sala numa deambulação voluntária que se estende do primeiro ao último dia do ano escolar.

3 Isso é verificável nos capítulos: 1, 2, 3 e 4 da obra em estudo, bem como ao longo das várias obras da saga.

4 A este propósito Bachelard defende que «le vrai rêveur ne se satisfait pas d'une imagination évasive», como a de Harry, por exemplo, pois segundo ele: «Il faut qu'elle soit un voyage» (Bachelard, 1994: 10).

Todas as manhãs, antes das aulas, os alunos encontram-se lá para tomarem o pequeno-almoço, num ambiente perfeitamente normal. Há conversas, novidades a contar, acerca do que se passa dentro e fora do colégio, quando as corujas - mensageiras de toda a espécie de novidades – trazem as notícias:

Quando as corujas voaram pelo salão adentro como era costume, a atenção de todos foi de imediato atraída para um embrulho estreito e comprido, transportado por seis grandes corujas das torres. Harry estava tão interessado como os outros em saber o que vinha naquele grande embrulho quando as corujas desceram e o colocaram mesmo na sua frente, fazendo com que um pedaço de *bacon* lhe caísse ao chão. Tinham acabado de levantar voo quando outra coruja depôs uma carta em cima do embrulho (Rowling, 1999: 138-139).

Este espaço de convívio tem, no entanto, a fragilidade típica de qualquer espaço com estas características. Como espaço aberto que é, este permite que todos possam tomar conhecimento do que é trazido ou apenas contado, pois a sala é comum a todos. Portanto o espaço ou tempo da individualização é apenas concluído no exterior deste salão. A mensagem destinada a Harry e a sua imediata tomada de decisão confirmam-no:

– *NÃO ABRAS O EMBRULHO À MESA*

– *Contém a tua nova Nimbus Dois Mil, mas não quero que se fique a saber que tens uma vassoura ou todos os teus colegas vão querer ter uma. (...)*

Harry teve dificuldade em disfarçar o seu entusiasmo quando passou a nota ao Ron para ele a ler. (...)

Sairam dali rapidamente, a fim de desembulhar a vassoura em privado, antes da primeira lição (...)
(Rowling, 1999: 139).

Quanto ao «estádio de Quidditch», este aparece igualmente como um espaço de abertura, não por ser um espaço ao ar livre, o que à partida lhe confere a noção do aberto, mais sobretudo porque ele tem o simbolismo de uma liberdade óptica – toda a gente em «Hogwarts» o vê e tem acesso a ele.

Mais importante ainda é a noção da liberdade do livre arbítrio que lhe está conferida: os alunos podem ser leais às regras estabelecidas para que a participação da equipas envolvidas seja correcta, ou ser desleais e desonestos, optando pela batota para garantir uma vitória ilegítima. Notemos que nenhuma das escolhas está previamente posta de parte, dado que a punição aos infractores não está garantida:

Marcus Flint bloqueara Harry propositadamente e a vassoura deste rodopiara. Harry estava agora agarrado a ela com todas as suas forças.

– Falta – Gritaram os Gryffindor. (...)

– Cá para baixo para a bancada – Gritava Dean Thomas – Ponham-no fora, cartão vermelho!

– Isto não é futebol, Dean – Lembrou-lhe Ron. – Não podem pôr jogadores fora no Quidditch e o que é isso do cartão vermelho? (Rowling, 1999: 158).

A afirmação de Ron e a sua imediata interrogação confirmam que as regras do jogo levado a cabo no ar são altamente discutíveis, pois parece que tudo é permitido, contrariamente ao que se passaria num jogo de futebol, por exemplo.

A falta de sanções parece dever-se ao facto de se querer testar a integridade dos participantes. Parece-nos, assim, que esta aparente liberdade se encontra bloqueada entre as noções da fidelidade, da integridade, do equilíbrio e do mérito, pois os vencedores são aqueles que, desde o início, souberam e quiseram seguir as regras do jogo como se de uma empresa pessoal se tratasse. Com atitudes verdadeiramente correctas, a equipa chefiada por Harry mostra, assim, o que significa participar e jogar na verdadeira acepção da palavra. O que realmente faz a diferença é efectivamente a liberdade de escolha entre querer ser um jogador correcto ou um infractor.

Dado que neste momento da narrativa o ar é o elemento mais valorizado, possibilitando, inclusivamente, uma espécie de miscigenação circunstancial de imagens que produzem sensações de novidades, ser-nos-á necessário reflectir sobre a importância simbólica deste elemento para uma melhor compreensão do episódio em estudo.

Em *L'air et les songes - essai sur l'imagination du mouvement*, Gaston Bachelard (1994: 9) propõe uma análise relativa à mobilidade das imagens, recusando fazer apelo às imagens que ele denomina de «constituées [de] mots bien définis» ou de «nettement traditionnelles», pois segundo ele essas imagens perderam a sua força creadora, o seu «pouvoir imaginaire».

Tocando, desta forma, a linha divisória entre o adquirido e o novo, neste jogo, o espaço do ar «(...) imaginé dans son dynamisme spécial» (Bachelard, 1994: 15) surge com a especificidade sinónima da ideia da liberdade, onde o valor da vontade e do movimento dinâmico se intercalam propiciando a obtenção do arquétipo da verticalidade ascendente.

O jogo de «Quidditch» apresenta-se, assim, à semelhança de uma teia de imagens associadas à realização, sobretudo pessoal, de Harry Potter enquanto personagem iniciática e que se manifesta numa dupla ascensão: do individual e do colectivo. Não podemos deixar de parte o facto de que é neste espaço de abertura que Harry revela as suas qualidades desportivas e consegue a vitória para a sua equipa, obtendo, por isso mesmo, os elogios dos quais foi sempre privado ao longo da sua vida.

É igualmente aqui neste campo de «Quidditch», pela perspectiva associativa das diferentes noções: profundidade/verticalidade descendente e altura/verticalidade ascendente, convocadas pelas repetidas subidas e descidas vertiginosas de Harry no espaço aberto, que a noção do real se torna inútil para a percepção da imagem da vitória, substantivada pelo *schème*: «possuir», onde se lêem os símbolos ascensionais do regime diurno.

O estado da *rêverie* evasiva de Harry, fechado na sua despensa, torna-se, aqui, a teia bem definida de uma *rêverie* alternante entre o individual e o colectivo que se manifesta na realização de uma viagem realizada, cujo término deve culminar na vitória e na emancipação de todos. Parece, assim, que este espaço ao ar livre – o céu – que torna possível a vitória de Harry é, enquanto imagem primordial, a representação e a conexão entre os valores humanos da vontade, da lealdade, da responsabilidade e da autoconfiança, necessários ao convite do livre arbítrio para a consecução do objectivo final.

Logo, a noção, também ela dual da resistência efectiva, surge, neste momento da diegese, como a linha anunciadora de uma abertura onírica, prenunciadora de uma aventura, por si só iniciática. Harry nunca tinha jogado «Quidditch», nunca tinha evidenciado as suas qualidades no que quer que fosse (devido à constante marginalização dos seus familiares), nem nunca tinha sido admirado e estimado.

O perigo dos traçados oscilatórios entre o alto e o baixo, realizados por Harry para escapar ao perigo e às batotas dos «Slytherin» é fortemente compensado pelo estado de ovação da sua equipa que o vê, mais do que nunca, como o único e possível «*seeker*»⁵ dos «Gryffindor», quando ele escapa à morte e apanha a «*snitch*»⁶, resistindo ao feitiço do professor Quirrell⁷ (Rowling, 1999: 158-161).

Neste momento da diegese, parece-nos necessário fazer alusão ao mito de Hermes. Hermes, que era o mensageiro dos deuses do Olimpo, tinha pés alados para ser mais rápido nas suas inúmeras deslocções entre o céu e a terra. Na sua infância, este deus, é ainda retratado como um deus brincalhão, amante de partidas. A semelhança entre a caracterização da «*snitch*» e de Hermes é evidente, pois ambos são muito rápidos; têm prazer em pregar partidas – a «*snitch*» não se deixa apanhar com facilidade e é muito matreira –; possuem asas para se deslocar num mesmo espaço (o «Quidditch» é jogado entre o céu e a terra). Isto permite perceber que tal como Hermes a «*snitch*» pode ser entendida, em termos imagéticos, como a imagem da duplicação da representação do ponto de união destes dois espaços.

Parece-nos, todavia, que a semelhança mais evidente se reporta ao momento em que a bola se deixa apanhar. Mensageira de uma boa nova, a «*snitch*» confia a Harry que este, tal como o pai fora, é um excelente jogador. Assim esta personagem, que sempre se considerara nula e insignificante, encontra a suas verdadeiras essências. Pelo seu empreendimento pessoal e pela sua integridade, Harry Potter prova a todos e a si próprio que é capaz de feitos heróicos no “seu” espaço, que é o do mundo dos feiticeiros, o que confirma o valor da sua demanda identitária.

No que concerne a intervenção nefasta do professor Quirrell, é necessário ter em conta que esta não é apresentada como um mero detalhe no reforço da convicção de Harry e a sua vontade em vencer. Quirrell que é revelado, no décimo sétimo capítulo, como a personagem aliada de Voldemort, portanto conectada às forças malignas e responsável pelo feitiço lançado a Harry no momento do jogo, é a referência visível para a efectividade da imagem da força e da resistência ligada ao *schème* da ascensão.

5 Único elemento da equipa responsável em apanhar a «*snitch*».

6 Esta é a principal bola do jogo que apenas se deixa apanhar por um «*seeker*» muito competente, pois ela possui asas e desloca-se a uma velocidade alucinante. Quando apanhada o jogo termina.

7 Neste momento da narrativa, Hermione pensa que o professor Snape é o responsável pelos desmandos e desvarios da vassoura de Harry. Desde o início da história esta personagem é-nos apresentada como uma personagem contrária aos propósitos do Eu.

Quirrell é em «Hogwarts» a extensão e a revalidação visível do perigo que, de forma ainda latente, já ameaçava a personagem principal quando esta ainda se encontrava no interior da sua despensa. Não esqueçamos que os «Dursley» detestam o seu sobrinho, contudo, contrariamente a Quirrell, eles não têm o poder de matá-lo, por isso escondem-no e trancam-no na despensa por baixo das escadas. Tal atitude é, de certa forma, a evocação da imagem da morte. Em casa dos tios e para eles (mas não para Harry, como já foi referido no capítulo anterior), a despensa imposta como punição nada mais é do que a representação do cofre:

La valeur symbolique du coffre tient au fait qu'il cache quelque chose et que, faisant l'obscurité dans son ventre une fois fermé, il est profondément relié à l'idée de la mort : soit qu'il éloigne, en mettant à l'abri du regard les objets ou les entités sacrés dont la vue ou rencontre serait funeste à l'homme (...); soit qu'il la renferme puisque c'est à lui que l'on confie les cadavres (...) (Cazevave; Lismonde, 1996: 153).

Para Harry Potter, ela tem o efeito contrário, pois simboliza a doçura do ninho aconchegante segundo a óptica bacherlariana, onde o indivíduo está resguardado das agressões externas: os tios de Harry punem-no, sistematicamente, sempre que este está fora da despensa. Para esta família de «Muggles», Harry, que ainda por cima tem laços de consanguinidade com eles, é visivelmente diferente. Ele tem poderes mágicos que não podem ser explicados por noções pragmáticas, visíveis ou perceptíveis. Isso implica uma espécie de ligação da personagem com aquilo que parece funesto ao homem. Por conseguinte, é necessário evitá-lo, considerá-lo “morto”, isto é, trancá-lo.

Se anteriormente, no episódio relativo ao jogo de «Quidditch», nos referimos a Hermes de uma forma menos profunda, aludindo à figura despreocupada deste deus brincalhão, cabe-nos, agora, referi-lo como uma entidade mítica, cujas estruturas mitémicas configuram a «personificação do *processo de individualização* (...) para a salvificação do Eu na sua descida errática ao *soi-même* [isto é] um aprofundamento do «conhece-te a ti mesmo socrático»» (Araújo, 2004b: 30). Compreendemos a sua relevância mítico-simbólica enquanto deus mensageiro de uma verdade relativa ao Eu e ao *cosmos* do qual ele é parte integrante.

Segundo Alberto Filipe Araújo o «*processo de individuação*» de Jung é «uma integração do inconsciente no consciente» (Araújo, 2004b: 30), ou seja, uma união que poderia ser representada pelo «percurso iniciático que vai da *persona* (máscara) ao *Selbts* (si-mesmo junguiano)» (2004b: 30). Ora, podemos concluir que, através das suas manifestações, tanto Harry como Rui manifestam o valor das suas integrações como heróis em demanda no desempenho dos seus percursos identitários e no reconhecimento das suas próprias identidades.

b) *A casa de Ana e a memória da «Ilha do Chifre de Ouro»*

O acto de violação de um espaço absolutamente fechado ao exterior, caracterizado como «uma propriedade defendida por altos muros de pedra» (Magalhães, 2004: 48), origina uma perspectivada desviante da “liberdade” permitida. A sucessão de referências textuais, tais como: «O

portão de ferro da entrada era guardado por dois grandes tigres de pedra que pareciam fitar os visitantes e aconselhá-los a não se aventurarem» (2004: 48); «O letreiro que estava preso no meio das grades queria dizer o mesmo: «*Propriedade particular. Mantenha-se afastado*» (2004: 48); «(...)encontrou sempre o mesmo muro alto, que rodeava toda a propriedade. No cimo do muro havia arame electrificado, como garantia um aviso onde estava desenhada uma caveira negra» (2004: 49) garantem a impossibilidade da penetração, convergindo para a perspectiva atrofiadora de um espaço inviolável: o interior. Há contudo a referir que esse espaço interior, cautelosamente resguardado, e, por isso mesmo, aparentemente do domínio do fechado vai abrir-se numa unidade espacial simbolicamente importante, que é o jardim.

Sabe-se que o jardim é «um símbolo do paraíso» (Chevalier; Gheerbrant, 1982: 382) e, por isso mesmo, a representação simbólica da perfeição cósmica. Segundo Filipe Alberto Araújo o simbolismo do jardim, tal como o da ilha está ligado à ideia de «refúgio, de microcosmo, de mundo reduzido, de espaço circular perfeito e de Centro primordial e sagrado (...)» (Araújo, 1996: 70)⁸. Ora, se o jardim constitui o mito do paraíso⁹ este apresenta-se em *A Ilha do Chifre de Ouro* com uma simbólica contrária à evolução da sua imagem. A ordem do jardim da casa de Ana, nada mais é do que a evidência de uma lesa tranquilidade, pois o impedimento conscientemente imposto pela vedação ao qual este espaço está sujeito concretiza a ideia de um desajustamento espacio-imagético que se opõe à simbólica do jardim enquanto espaço de harmonia.

As expressões acima referenciadas constroem um portefólio de deflexão desse mesmo jardim, que nos orienta para uma outra perspectiva: a do lugar privado, mas comprometido. O perigo da vedação é a sua principal marca de delação: «(...)como garantia um aviso onde estava desenhada uma caveira negra: *Cuidado! Perigo de morte*» (Magalhães, 2004: 49) e põe em relevo um novo paradigma: o do jardim-letal para os indesejados e os ousados. Esta dupla leitura relativa ao espaço que rodeia a casa de Ana é igualmente comprometedora para a progressão do herói, pois sem a ajuda do anão Tim, Rui não teria conseguido entrar e o jardim permaneceria como um espaço fechado ao exterior, representando a noção do impeditivo para o processo ritualista contínuo do sujeito da demanda.

Parece, contudo que, embora meticulosamente separado do espaço externo, quer pela sua austera vedação, quer pelo «homem de negro junto ao portão (...) da mesma equipa de guardacostas que acompanhavam a rapariga» (Magalhães, 2004: 49), o jardim da propriedade encontra-se alheio à “ordem” que lhe foi imposta. Por ser imposta esta define-se por uma ordem contrária ao significado do *ab aeterno* que está adjacente à imagem arquetípica do jardim, pois a ordem cósmica obriga à pertença dos próprios ritmos cósmicos e à essência do simbolismo arcaico. Reposta a verdadeira ordem, pela abolição do impeditivo, o jardim vai caracterizar-se pelo espaço da total

8 Gilbert Durand compreende a ilha com a «imagem mítica da mulher, da virgem, da mãe» (1992: 274).

9 A tradição bíblica e a tradição judaico-cristã referem o jardim como o paraíso: «O Jardim do Éden».

abertura onde se irão, inclusive, dar a conhecer os tempos idos da «Ilha do Chifre de Ouro», em que ela própria era também o espaço aberto por excelência.

Adoptando agora o simbolismo de um espaço efectivamente aberto (porque não coagido ao proibitivo), o jardim vai compreender a noção do intencional e do propositado. Queremos com isto dizer que este espaço vai, a partir da entrada de Rui e do posterior encontro com Ana, transformar-se no espaço da revelação, quer para Ana, quer para Rui. Nada do que aqui vai ser contado vai acontecer por acaso, o que reforça, ainda mais, a importância das imagens que dele se desprendem e que criam, pela sua força intensificadora, toda uma dinâmica mítico-simbólica que conduz à noção da ascensão e do mito cosmogónico representativo da ciclicidade universal para a reposição da ordem.

A entrada de Rui que, à partida, parecia ter de comprometer a sua progressão psicossociológica (caso optasse pela mentira, por exemplo) não acontece. Rui é incitado a trepar por uma corda que alguém lhe lança do outro lado do muro. Este momento da diegese é de uma extrema relevância, pois permite-nos tecer algumas considerações. A horizontalidade à qual Rui parecia estar obrigado e que iria prejudicar parte do seu percurso iniciático, vai ser bruscamente invertida por um acontecimento inesperado: «A corda agitou-se ao longo do muro, como uma cobra. Era como se dissesse: «sobe-me agora» E o rapaz não hesitou» (Magalhães, 2004: 51).

A ausência de hesitação ou medo em trepar por uma corda lançada do interior de um espaço absolutamente desconhecido e proibido reforça o carácter heróico de Rui e origina um novo momento de verticalidade da personagem, o que confirma a sua aventura iniciática. O simbolismo da corda registado no *Dicionário dos Símbolos* (Chevalier; Gheerbrant, 1982) deixa perceber as várias leituras que dela podem advir. Interessam-nos, porém, apenas as mais evidentes: o simbolismo da ascensão, pois este encontra-se intimamente ligado à evolução da personagem individual e colectiva, e ao simbolismo da união (1982: 227).

O trajecto ascensional de Rui, já anteriormente manifestado, é, agora, motivado por uma vontade empreendedora que nos leva à «Imagination Créatrice» de Henry Corbin (Corbin, 1993: 139), onde a imagem surge caracterizada como um todo, isto é, como «(un corps *magique*, un corps *mental*) dans lequel s'incarnent la pensée et la volonté de l'âme», criada não como o produto da imaginação, mas como a própria «production *magique*» (1993: 139).

Ora, parece-nos que, e como o afirma Mircea Eliade, enquanto herói em iniciação, Rui encontra-se intimamente ligado à noção do homem arcaico que repete os gestos arquetípicos para uma projecção vertical. Como já verificamos, a personagem não se deixou tentar por uma solução menos digna, que iria prejudicar a sua evolução espiritual, bem como balizar o potencial simbolismo da imagem da sua verticalização ascendente.

Perfeitamente integrado no regime diurno da imagem, o trajecto antropológico de Rui, continua a ditar-se a partir os símbolos diairéticos de Durand, pois a sua ascensão está perfeitamente assegurada. A atitude tomada relativamente à dificuldade em entrar no jardim da

casa; a presença da corda e a opção em subir, sem qualquer receio ou hesitação confirmam a vontade do herói e asseguram a sua dominante reflexa postural de verticalidade. Já no interior do jardim, Rui vai ficar a par do passado da «Ilha do Chifre de Ouro», o que vai pôr em evidência o segundo grupo dos símbolos da intimidade das estruturas místicas ou antifrásicas do regime nocturno.

Se, até este momento de revelações e tomadas de decisões, o espaço do jardim foi propositadamente aberto pela intervenção física de Rui, este vai ter agora de se fechar (para os opositores), assegurando a protecção daqueles que nele querem elevar-se psicossociologicamente, transformando-se, de novo num espaço hermético. A referir que este estado de clausura nada tem, contudo, de semelhante com o seu primeiro estado apresentado antes da entrada de Rui. O jardim “fechou-se” para que os mistérios da «Ilha do Chifre de Ouro» e das personagens centrais sejam revelados, sem que ninguém corra perigo.

Mesmo já fechado, mas por ser um espaço ao ar livre, o “jardim fechado” teve de se expandir para dentro da «caverna particular» (Magalhães, 2004: 67) de Ana, onde todos ficaram a salvo e puderam compreender o que lhes está destinado. É, essencialmente desta harmonia com o espaço na tentativa de dissolver dúvidas ou imprecisões, que o percurso antropológico e de aprendizagem destas personagens em demanda se vai emancipar, pois Rui e Ana vão compreender que todos os seres (anões, criaturas e humanos) têm um papel a desempenhar, e que o deles é vital.

Protegidos, no interior da caverna de Ana, Rui e Ana tomam consciência da sua responsabilidade no cumprimento do seu dever: a «Pedra da Vida» de que todos dependem, até os humanos está prestes a extinguir-se, mas pode ser salva se ambos o quiserem, pois eles «foram escolhidos e têm o «aor»» (Magalhães, 2004: 74) que é a única energia ou poder capaz de «reactivar a Pedra da Vida» (2004: 74):

– Na Ilha do Chifre há uma pedra especial, diferente das outras. Essa pedra é o coração do nosso mundo, um centro transformador de energia, que acumula, trata e irradia as energias cósmicas e controla as tempestades solares. Se não fosse aquela pedra, vocês aqui de vez em quando levavam com cada escaldão que ficava tudo esturricado. Noutras alturas havia de arrefecer tanto que a Terra seria transformada num cemitério gelado. (...) se não houvesse um coração secreto que regesse esse equilíbrio. E esse coração fica na Ilha do Chifre de Ouro. É a Pedra da Vida, que está doente e... precisa de vós! (2004: 73-74).

Sabemos, pois, que as segundas estruturas místicas do regime nocturno marcam a união do indivíduo com o mundo, podendo inclusive provocar a sua fusão com ele e são, como o refere Joaquim Machado Araújo – a propósito da *Utopia* de Tomás Moro –, «[d]e entre as estruturas antropológicas do imaginário [durandiano] as que melhor dão conta da natureza do mito do paraíso, [pois] elas são responsáveis por uma série de imagens veiculadoras das ideias de repouso, de intimidade e de ligação, que apelam para um *retorno às origens*, a uma situação primordial» (Araújo, 2003). Ora, é desse «*retorno às origens*» que falamos quando aludimos às várias revelações que irão ser feitas no jardim da casa de Ana e que irão provocar essa referida fusão,

desejada, quer por Rui, quer por Ana, pois ambos vão querer «établir des liaisons avec des objets ou des figures logiquement séparées» (Durand, 2005: 312) tomar parte do espaço místico da ilha que é retratado como o «tempo antes da queda»¹⁰ (Araújo, 2003)

Se é de facto esta estrutura que se caracteriza pela aglutinação e a confusão, pretendendo revelar a importância em atenuar as diferenças existentes entre as coisas e os seres, podemos verificar que tanto Rui como Ana querem chegar a conclusões ou, pelo menos, entender melhor o que efectivamente se passa; quem são de verdade; o que é afinal a ilha - pois entenderam já que o seu simbolismo configura as ideias da protecção e do harmonioso «englobadas na imagem arquetípica da mãe» (Araújo, 2003) - e qual é, efectivamente, a sua missão.

No decorrer da conversa com Tim, é confirmada a identidade de Rui: «- (...) Se tu és Iur, um filho dos Mil... (...) és o que foi escolhido para cumprir a missão que um dia cumpriu Iur» (Magalhães, 2004: 62; 63). Ana, por sua vez, fica a saber nas palavras e pela saudação de Tim que é Réa: «- Vim procurar-te para te dizer que és Réa, a nossa tão querida rainha de Junho. O meu coração saúda-te» (2004: 63), e que o seu espaço não é o mundo que conhece e onde vive: «(...) o teu reino não é deste mundo. Tu nasceste aqui, mas os teus pais vieram de lá, desse mundo. (...) É uma ilha. (...)—Não me diga que é a ilha Do Chifre de Ouro... - Exactamente» (2004: 64).

Esta tomada de consciência relativamente às verdadeiras origens das personagens, conduz-nos, quer à noção da demanda identitária das origens dos heróis, quer à imagem da «edad feliz» (Campbell, 2004; 239), onde «la tierra era dulce como el azúcar y el oceano delicioso como el vino» (2004: 239); quer à generalização da imagem da experiência comum, levando à noção do colectivo e da partilha.

No respeitante à demanda identitária dos heróis, se por um lado esta obriga Ana a reconciliar-se consigo mesma (Ana nunca soube quem eram os seus pais biológicos) e com as suas origens ancestrais, pois ela é a «rainha de Junho» e também «uma «Filha de Anu» (Magalhães, 2004: 64); por outro, ela leva Rui a um estado de quase desagregação psicobiológica, pois este tem mãe e tudo na vida dele sempre se cumpriu dentro dos parâmetros do factual e do real.

Assim, afigura-se a noção da tomada de consciência e do conseqüente dever a cumprir. Ambas as personagens parecem ter de se submeter a uma morte simbólica para que a suas viagens iniciáticas possam realizar-se, na representação do próprio rito também ele iniciático. O conhecimento das suas verdadeiras identidades obrigá-los-á, enquanto sujeitos de uma demanda identitária, a romper com os laços topológicos contrários às suas progressões e, simultaneamente, a acederem a um estado maioritário de consciência humana que lhes permitirá, enquanto noviços, integrar-se na sua nova comunidade através da morte iniciática. Isto é «dépouiller sa condition première, de mourir pour naître autre» (Vierne, 2000: 23).

10 Na sua obra *Traité des Religions*, (Eliade, 1977), são várias as referências feitas a «nostalgie des origines».

Poderíamos ainda referir que a estudiosa considera, tal como Eliade, a «initiation chamanique» (Vierne, 2000: 72), e que as personagens devem ser considerados como verdadeiros indivíduos iniciáticos em demanda, isto é «chaman[s]» (2000: 72). Ana, torna-se, neste momento, «chaman par transmission héréditaire du pouvoir» (2000: 72), e Rui «par vocation» (2000: 72). Ao longo da narrativa, verificar-se-á que ambos os heróis, enquanto personagem colectiva (o que permite a Ana, mesmo sendo mulher, poder ser considerada «chaman», vão ser considerados como tal, sobretudo pelas suas decisões pessoais.

O passado harmonioso da ilha, assim lembrado nas palavras de Tim, retoma a essência do mito cosmogónico, pois «A Ilha do Chifre de Ouro» deve renascer, para que o «ciclo cosmogónico (...) normalmente representado como una repetición de sí mismo, mundo sin fin» (Campbell, 2004: 238) possa efectivar-se na ciclicidade da vida igualmente representada no mito da Criação e das Origens. Como atesta Joseph Campbell: «Los mitos de la creación están saturados de un sentido del destino que continuamente llama a todas las formas creadas al imperecedero del cual emergieron por primera vez» (2004: 245).

A generalização da imagem da experiência comum, supra-mencionada, configura-se na ideia da partilha e torna-se o símbolo da força face aos desafios a ultrapassar, pois todos correm um enorme perigo: «– Aqui ninguém nos vê? Ninguém nos ouve? – Acreditem que corremos todos perigo de vida» (Magalhães, 2004:63), mostrando, ainda, a noção da vontade e da determinação das personagens. Estes sentimentos de vontade na reposição da ordem fazem eclodir um conjunto de outras imagens ligadas às noções da coragem, da recompensa, da lealdade entre os membros de uma mesma comunidade e, simultaneamente, as da oposição, da desconfiança e da rejeição perante os outros habitantes da ilha, aqueles que vieram reverter a ordem.

Ao pretenderem conciliar os seus esforços e as suas missões no salvamento da «Ilha do Chifre de Ouro», onde, por causa da ganância e «da malícia dos homens» (...) a vida passou a ser uma disputa acesa e uma correria permanente» (Magalhães, 2004: 71), Rui e Ana revelam a relação auto e heteroformadoras do seu psiquismo como «*homo symbolicus*» (Durand, 1998: 55) que são. Ora, para entender a verdadeira essência desta relação das personagens, temos de ter em conta a homogeneidade estrutural do indivíduo singular e colectivo em formação e em correlação com o espaço enquanto elemento facilitador de trocas das mais diversas aprendizagens.

Assim, as pulsões motoras, subjectivas e assimiladoras e as limitações objectivadas pelo espaço psíquico, físico e social incorporam-se ao nível do imaginário. Rui e Ana, perante as suas demandas, que no fundo são uma única demanda colectiva, efectuam um jogo bilateral no que concerne o movimento de «se dresser» (Durand, 1992: 47), pois esta actividade, está intimamente ligada à ideia do investimento e da conquista do objecto desejado. Ora, isso supõe, igualmente, a noção da adversidade e da valorização da «*psychologie des profondeurs*» (Bachelard, 1999: 49).

Por sua vez, esta noção bachelardiana obriga-nos a considerar as diferentes noções conectadas ao (anti)paralelismo do «*animus*» e «*anima*» de Jung (1973: 42) que efectivam, a

dualidade do ser e a sua própria individualidade. Tendo em conta a relevância de um «inconscient collectif» (1973: 42), onde o homem vai procurar as imagens que alimentam a sua «fantaisie créatrice» e que é realizado a partir de elementos herdados do património humano de onde advém a sua própria historicidade (Cf., 1973: 42)

O «inconscient collectif» não deve ficar limitado a um receptáculo de imagens arquetipais, colocado à disposição de cada para que este realize as suas *rêveries*. Segundo Jung o «*inconscient collectif* donné *in potentia* para hérédité à chaque individu» (1973: 42) deve reestruturar-se sistematicamente permitindo que os diversos momentos da humanidade transformem as imagens arcaicas em outras imagens, o que assegurará uma acção positiva da afirmação individual do homem numa «différenciation cérébrales des humains» (1973: 42).

Deste modo, tido como «une réalité synchronique, archétypale, [où] l’image se voit dotée d’un salut ontologique.» (Faivre, 1978: 64-65). Jung dita a teoria da «imagem original»¹¹ que, como afirma Antoine Faivre, é «une forme simple qui aspire à se revêtir d’une image pour se manifester» (Faivre, 1978: 64) sendo, por isso, algo muito mais complexo do que uma simples imagem. A imagem original é, pois, «quelque chose qui s’habille dans une image qui lui convient» (1978: 64). Parece-nos que a experiência vivida por Rui e Ana deixa, então, perceber o arquétipo (imagem original) da viagem, onde o «*animus*» e a «*anima*» se complementam para a edificação do Eu colectivo em harmonia com o *cosmos*.

A caverna onde as personagens se escondem do pai de Ana e dos seus guarda-costas é o espaço maior que confirma a vontade do descobrir e do partilhar de ambas as personagens. Como que engolidos, Rui e Ana estão protegidos no ventre da caverna e podem tomar posse da grande verdade, dado que todos dependem deles, pois: «-O mundo nunca mais será o mesmo depois [deles]. Ou será o mesmo graças a [eles]» (Magalhães, 2004: 74). A caverna de Ana, muito mais do que o prolongamento do jardim, revela-se no final do encontro como o espaço do inviolável, pois nele pode-se reviver, pela memória, o tempo das origens.

Neste espaço devem permanecer os segredos e as verdades reveladas de um tempo primordial e a sua tranquilidade e quentura não devem de modo algum ser perturbadas, para que sejam sempre válidas. Embora sendo um espaço fechado, ele é, em absoluto, o espaço da abertura e da progressão para as personagens principais, por isso, Ana sai e vai ao encontro do pai adoptivo, não deixando que a sua presença venha blasfemar esse espaço sagrado.

1.2. Espaço Interior vs Exterior: os espaços de ruptura

a) A presença do Outro e o valor da identidade do herói

Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, Harry Potter é, pelo reconhecimento do colectivo, o único que tem o poder de reduzir Voldemort a uma condição de aniquilamento face a todos e a si

11 Cf. A «image originelle» ou “Urbild” constitui o cerne da teoria junguiana (1978).

próprio. De facto, o estado físico desta personagem reduz-se a uma espécie de apêndice de um dos seus servidores, podendo apenas materializar-se pela lealdade dos mesmos: «– Vês no que me tornei? – disse a cara. – Uma mera sombra e vapor... (...) só tenho forma quando partilho o corpo de outra pessoa...» (Rowling, 1999: 242).

Em *A Ilha do Chifre de Ouro*, o leitor é, desde logo, informado sobre o carácter cíclico do tempo, que obriga à repetição dos factos para que se chegue à abolição do caos (Eliade, 1999: 48-50; Campbell, 2004: 238). Deste modo e para que haja um reajustamento da história, Rui é, desde o início da narrativa, tal como Harry Potter, reconhecido por todos como o único capaz de reduzir o «chefe da seita» ao aniquilamento e salvar a «Pedra da Vida», desenvolvendo a vida aos «Filhos de Anu» e à «gente boa» (Magalhães, 2004: 213-220).

Em ambas as narrativas a noção do duplo é extremamente importante para a compreensão global da abertura de um espaço interno. Harry Potter é-nos apresentado de forma bem singular no início da história: ele tem «sob um tufo de cabelo preto (...) uma curiosa cicatriz em forma de relâmpago» (Rowling, 1999: 20) que ele terá «(...) para sempre» (1999: 20), e o poder desta cicatriz faz-se sentir sempre que necessário ou quando o perigo é eminente. (1999: 108; 242).

Esta marca tão poderosa que Harry tem desde bebé, desde que Voldemort quis matá-lo, engloba uma ideia dupla: ela é, por um lado, a expressão arquetípica da unificação e da vitória do bem – que se opõe à força do mal – e, por outro lado, a evidência da antítese ligada a essas duas forças que entendidas, num mesmo eixo sociológico e antropológico, se completam por uma actuação dialéctica compreendida entre as noções do interior cósmico e do exterior caótico.

Para que o bem possa triunfar é necessário que a evidência activa do mal existente no exterior tenha sido confirmada e que a vontade do sujeito se afirme pela imagem dos tempos primordiais (Eliade, 2001a: 140-141) guardada na própria interioridade afectiva, conduzindo-o ao objecto da demanda. Harry Potter é, assim, reconhecido como o único vencedor, aquele que pôde sobreviver e escapar à maldição de Voldemort, como Hagrid lhe explica no início da narrativa:

Nunca tiveste curiosidade em saber de onde vem essa cicatriz que tens na testa? Não é um corte vulgar. É a marca que fica quando uma poderosa maldição nos toca. Ele conseguiu liquidar os teus pais e a tua casa também, mas não conseguiu fazer-te mal a ti e é por isso que tu és famoso, Harry. Foste o único a sobreviver ao seu desejo de matar (Rowling, 1999: 52-53).

A noção do duplo também é evidente no respeitante às varinhas mágicas, que representam os elementos de ruptura, pois nesta história encarnando uma entidade personificada são elas que escolhem os seus donos e não o contrário, como seria normal. Ora, isso não acontece por acaso e é apenas a terceira varinha experimentada que servirá para o Harry, o que provoca no vendedor de varinhas mágicas estranheza e uma dupla reflexão. Primeiro este fica encantado pelos seus conhecimentos, pois ele soube dar voz à varinha indicada para Harry, mas depois este questiona-se sobre a escolha que a varinha fez. O senhor Ollivander (o vendedor) sabe que foi precisamente a «congénere» da varinha destinada a Harry Potter que quase o matou:

– Bravo, isso mesmo, muito bem. Que curioso... que curioso...
Meteu a varinha do Harry na respectiva caixa e embrulhou-a em papel castanho, continuando a murmurar de si para consigo – curioso... curioso
– Desculpe – perguntou Harry, – mas, o que é que é curioso?
– lembro-me de todas as varinhas que vendi até hoje, Harry Potter, todas. E, acontece que a Fénix cuja plumagem está na sua varinha teve outra plumagem. Só outra. E o curioso é que esta varinha lhe seja destinada justamente a si, quando a sua congénere lhe fez essa cicatriz (Rowling, 1999: 76).

Por sua vez a marca da vitória contra o mal, manifestamente desenhada na sua testa, não é mais do que a resolução antecipada do enigma que se tece entre estas duas personagens e as suas varinhas, sendo simultaneamente o acesso à imagem da destruição do mal e da reconciliação do sujeito com o seu próprio processo de individualização.

A partir do momento em que este foi praticamente assassinado por Voldemort e sobreviveu, Harry Potter torna-se o único responsável pelo desenvolvimento positivo do seu itinerário existencial. Ele terá de mover o espaço para que este se revele numa aparente disjunção e desorganização que deverá ser reorganizada, à imagem do «Centre du Monde» (Eliade, 1999a: 54) para que a sua demanda se realize. As palavras do senhor Ollivander a esse respeito são muito claras:

– Sim 28 cm... estranho como estas coisas acontecem. A varinha escolhe o feiticeiro, lembre-se... acho que podemos esperar de si grandes coisas, senhor Potter. Ao fim ao cabo, aquele cujo o nome não deve ser pronunciado fez coisas grandes – terríveis mas grandes. Harry estremeceu (...) (Rowling, 1999: 76).

Harry estremece com tais palavras, pois ele já se sente responsável por tudo o que advirá dos seus actos e sente que a sua responsabilidade é grande. É evidente que a imagem contrária ao mal se evidencia desde já, pois não seria possível que Harry Potter tivesse uma varinha congénere da outra, se fosse para também praticar o mal. A imagem antitética é, assim, naturalmente estabelecida pela ligação de parentesco entre as duas varinhas: se uma fez o mal, a outra deverá produzir o bem. Encontramo-nos perante o que Campbell denomina de «una manifestación preliminar de las fuerzas que empiezan a estar en juego» (2004: 54), quando se referir aos signos que indiciam que algo vai acontecer, isto é, que a aventura é cada vez mais evidente.

Curiosamente em *A Ilha do Chifre de Ouro*, a marca quase invisível desenhada na testa de uma das personagens não pertence a Rui, mas a Ana, o que confirma, mais uma vez, que Rui e Ana são a personagem colectiva no restabelecimento da ordem:

Tu és uma «Filha de Anu», uma das mais ilustres. Todas as eleitas têm esse sinal na testa (...).
– Qual sinal? O que é que eu tenho na testa?
Martim repetiu a operação da pedra e da lupa e fez um sinal ao Rui para espreitar (...).
Rui pôde ver uma estrela de cinco pontas perfeitamente desenhada na testa da rapariga (...).
É esse o desenho que tens na testa – disse ele. – Um pentagrama.
(Magalhães, 2004: 64).

Compreendemos, assim, que Harry Potter e Rui/Ana são os únicos responsáveis pelo positivo desenvolvimento dos seus itinerários existenciais. Eles terão de legitimar as suas vontades

para que o espaço das suas aventuras concretize a própria reorganização do espaço da demanda à imagem. As palavras do anão Martim e do senhor Ollivander (como já constatamos) não deixam margens para dúvidas.

Parece-nos também que as diligências de Harry Potter e de Voldemort; de Rui e Ana (em confronto com Luís Silvano - pai adoptivo da personagem) fazem pensar no mito do cristianismo e na realização da imagem, também ela antitética, do anticristo que pressupõe evidentemente a de Cristo. Harry, Rui/Ana foram os escolhidos, sendo os eleitos e deverão agir contra o mal.

É por isso que Harry Potter é aclamado por todos os feiticeiros que aguardam o seu advento, enquanto que Rui e Ana são identificados como Iur e Réa respectivamente e como os únicos possuidores do «aor». Ou seja da força capaz de «reactivar a Pedra da Vida» e salvar o mundo: «O mundo nunca mais será o mesmo depois de vós. (...) Nunca houve missão tão importante» (Magalhães, 2004: 74). Rui e Ana, cuja missão é vital, para a reposição da ordem na revalidação da «Ilha do Chifre de Ouro» como uma «*imago mundi*» (Eliade, 1999b: 134) são há muito aguardados pela «gente boa» da ilha que deseja voltar ao seu espaço de interioridade.

Pensando desde já nas reflexões de Gilbert Durand, parece-nos que, por esta analogia que é simultaneamente uma oposição, o percurso de intervenção das personagens está, mais do que nunca, manifestamente inscrito no regime diurno da imagem. Harry Potter, Rui/Ana são psicologicamente uma perfeita adição das três realidades simbólicas que definem o segundo tipo de imagens do regime diurno: eles possuem (como explicaremos mais pormenorizadamente na alínea b)) os símbolos ascensionais, espectaculares e diáiréticos que, num encadeamento autêntico e homogêneo do seu percurso, formam a disjunção espacial da narrativa, originando os espaços de rupturas.

Harry Potter e Rui, como já vimos no primeiro capítulo, pelas suas qualidades quase uranianas, têm uma capacidade visionária que os obriga a uma conduta para o ascensional, pois tudo neles visa o puro e o luminoso, como se o seu percurso existencial consistisse num ritual de purificação individual e colectivo (Durand, 1992: 177-180). Isto obriga-os, igualmente, a destruir o que é nocivo e salvar, num movimento ascensional, a «Pedra Filosofal» e a «Pedra da Vida», ambas consideradas como os símbolos que englobam todos os *chêmes* ligados à dominante de posição ascendente do sujeito renascido para a reposição da ordem.

Portanto, numa primeira instância, este movimento manifesta-se pela descida às profundezas do Eu, num percurso que começa pela integração no regime nocturno, no que Gilbert Durand (1992: 307-313) nomeia de estruturas místicas ou antifrásicas para, numa segunda instância, se coadunar com os símbolos da luta e da angústia contra o tempo e simultaneamente da força e do desejo da ascensão do regime diurno, que confirmam o carácter de verticalidade dos heróis.

Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, a «Pedra Filosofal» aparece destruída no fim da narrativa, pois, enquanto símbolo da «alquimia simbólica» (Eco, 1990: 80-82), pois ela apenas poderia ser possuída por aqueles que desejassem somente encontrá-la ou proteger o seu poder e não

servir-se dela. Ora este é o seu carácter fenomenal. Perante este objecto não pode haver um desejo de possessão, unicamente o desejo de reconhecê-lo ou protegê-lo, pois este só pode ser possuído em aparência: «(...) só alguém que desejasse encontrar a pedra, encontrá-la mas não utilizá-la poderia consegui-la» (Rowling, 1999: 247).

Harry Potter não desejou a pedra como símbolo de força, longevidade ou invencibilidade, mas unicamente como objecto simbólico para restaurar o bem e sentir a satisfação do dever cumprido. Tal permite-nos afirmar que, pela sua decisão enquanto sujeito em iniciação, Harry revalidou o verdadeiro e único sentido místico da Pedra Filosofal. Ela deve, pois, representar o verdadeiro sentido do objecto da demanda entre o Eu (a quem foi permitido «atravesar el umbral» (Campbell, 2004: 94)) e o seu duplo Voldemort. Se para Harry, enquanto que sujeito em ascensão, ela é sinónima da demanda do Bem, para Voldemort, enquanto que duplo do herói arquétipo, ela representa o desejo do poder do Mal.

Assim, a Pedra é simultaneamente, “objecto fenómeno” e o “objecto metafísico”. Por “objecto fenómeno”, entenda-se que a Pedra não tem qualquer valor e é por isso que é destruída, por “objecto metafísico”, entenda-se objecto da Demanda que deve perdurar e traduzir sempre a força antagonica ao Mal, com o predomínio do Bem sobre o Mal.

Em *A ilha do Chifre de Ouro*, a força da «Pedra da Vida» é, igualmente, revigorada pela vontade do herói em afirmar-se como elemento opositor à seita. Este desencadeia, então, toda uma série de acções individuais e colectivas que reafirmam a sua vontade em vencer o mal e restabelecer a plenitude do perfeito e do harmonioso na busca de uma criação cosmogónica que revalida o mito do eterno retorno. (Eliade, 2001a: 31-34; Campbell, 2004: 238).

A força dada à «Pedra da Vida» que se encontrava «exausta e doente» (Magalhães, 2004: 74) reporta-nos para um momento de solenidade suprema, pois trata-se da salvação do mundo, representada na imagem arquetipal da Vida sistematicamente regenerada pelos: «efecto[s] de las emanaciones cosmogónicas» (Campbell, 2004: 248) que devem em primeira instância «limitar el escenario del mundo en el espacio» (2004: 248) para que, de seguida haja, «la producción de vida dentro de esse marco» (2004: 248).

A imagem primordial da Vida, inerente ao mito das origens, entende-se na revalidação dos valores ancestrais e dos ritos da «Création du Monde» (Eliade, 2001a:32). Deste modo, a imagem arquetipal da centralidade do «Monde», concatenada à imagem arquetípica da pedra, remete-nos para a ilha como espaço de centro, onde se reúnem todas as forças da criação e da vida: «(...) la Création elle-même s’est effectuée à partir d’un centre» (Eliade, 2001a: 32), pois «les pierres sont assimilées aux os de la Terre-Mère, le sol à ses chairs, les plantes à ses cheveux» (Eliade, 2001c: 193). De lembrar que o simbolismo atribuído às pedras é vasto e associa-as, como vimos, à imagem arquetípica da mãe, da: «Terra Mater ou la Tellus Mater (...) qui donne naissances à tous les êtres» (2001c: 193). Ora, na «Ilha do chifre de Ouro» ela encarna o simbolismo da própria Terra-Mãe que «é vida e dá a vida» (Chevalier; Gheerbrant, 1983: 511).

Dois outros mitos que se prendem à noção da pedra enquanto símbolo místico do regime nocturno são os da perfeição da natureza, aquela que existe sem mácula (afastada dos estigmas do homem social) e o da pureza originária. O desenvolvimento humano, levado a cabo por sentimentos inferiores, é o espectro que paira sobre a perfeição da natureza, levando-a obrigatoriamente à sua deformação. Em *A ilha do Chifre de Ouro*, mais ainda do que em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, a mentira e a cobiça afiguram-se por uma efectiva oposição a um outro mito: o da humanidade perfeita, única detentora de sentimentos válidos para a verdadeira progressão psicossociológica do Homem.

b) No confronto com o Outro, o valor da iniciação

A disjunção espacial existente nas obras em estudo manifesta-se nas deambulações das personagens centrais que querem acima de tudo sentir a gratificação do dever cumprido. Assim, é absolutamente necessário considerar que as suas condutas antropológicas conduzem à própria noção da demanda, que se traduz na adopção de uma postura vertical de força face à manifestação evidente do mal.

Se uma linha ascensional para a noção da demanda começou a ser fixada no início das narrativas, é essencialmente no final das mesmas que esta atinge o seu auge no eixo da verticalidade arquetípica. Tanto Harry Potter como Rui e Ana vão ter de se confrontar com os seus duplos para alcançarem na totalidade o objecto das suas demandas e, para que tal aconteça, os espaços de ruptura vão adquirir, neste momento em ambas as narrativas, uma manifestação altamente significativa no desempenho do par antagónico aqui proposto.

«Hogwarts», pela sua configuração física e geográfica, é, sem dúvida, no seu interior um espaço de protecção absoluta, mas nas suas entranhas, este revela-se no espaço do perigo por excelência. É, pois, nos subterrâneos do castelo que Harry Potter vai defrontar o seu duplo pela primeira vez, embora já o tenha encontrado três vezes. Mesmo perfeitamente bloqueado e impenetrável, quer pela protecção do vigilante do «cão das três cabeças gigantes» (Grimal, 2004: 83), personagem que configura a presença mítico-simbólica de Cérbero – ««cão do Hades», um dos monstros que guardavam o reino dos Mortos» (2004: 83) -, quer pela proibição de Dumbledore, este espaço vai abrir-se para o exterior.

A circunstância na qual se encontram Harry Potter, Hermione e Ron (todos tentam escapar de Mrs Norris¹² e de Filch) e o espaço de ruptura originam a abertura desse espaço interno: «Harry empurrou a porta aberta» (Rowling, 1999: 227). Ainda por cima todos possuem o segredo que permitirá aceder ao alçapão para chegar aos subterrâneos: «– Ele deve acordar no momento em que se pára de tocar – Disse Harry. – Lá vai... Levou a flauta aos lábios e soprou. (...) Aos poucos os

12 Gata de Filch. Filch é uma personagem soturna e o vigilante do colégio.

rugidos do cão cessaram – foi-se abaixo das patas, caiu de joelhos no chão a dormir» (Rowling, 1999: 227). A atitude de Fluffy¹³ remete-nos de novo para Cérbero que foi encantado pela lira de Orfeu quando este desceu aos Infernos (Grimal, 2004: 341).

Ultrapassados os entraves físicos relativos à noção do espaço interior/exterior, Harry vai enfrentar o seu pior rival. Num confronto directo com Voldemort, a realização do percurso psicossociológico e de maturação de Harry Potter leva-nos a configurar o seu desempenho simbólico em dois momentos distintos: num primeiro momento, no segundo tipo de imagens do regime diurno (Durand, 1992: 138- 202); num segundo momento, nas estruturas sintéticas ou dramáticas – dialécticas dos antagonistas do regime nocturno da imagem (1992: 321-339).

Assim, após uma longa luta com Voldemort, Harry, em estado de pura verticalidade, efectiva os símbolos do imaginário diurno. Os símbolos ascensionais, pela confirmação do seu poder original; espectaculares, pela sua atitude visionária – Harry vê-se reflectido no espelho com a pedra filosófica na mão sem que isso esteja a acontecer de facto – o que reforça a mimêsis psico-espacial horizontal estabelecida entre ele e o objecto da sua demanda. Tal atitude revela o desejo do bem, pois este quando é consciente incita à imitação (Burgos, 1974: 29) e diáiréticos, porque ele tem o poder de reduzir o seu inimigo mortal ao aniquilamento, através de uma força que se rege pelos *schèmes* da pureza e da espontaneidade, enquanto expressão do seu “renascimento” na consecução de um destino heróico (Durand, 1996: 189-200).

O triunfo de Harry Potter permite-nos, deste modo, aceder à noção do triunfo do herói aparentada à imagem do herói mitológico. Por ter sido fiel aos seus princípios e essencialmente voluntarioso nos seus propósitos, Harry Potter vai alcançar dois estádios no seu reconhecimento enquanto herói em demanda. Por um lado, Harry vai obter «*el reconocimiento del padre-creador (concordia com el padre)*» (Campbell, 2004: 223), ou seja «*su propia divinización (apoteosis)*» (2004: 223); por outro, ele vai confirmar a sua força no impedimento do «*robo del don que há venido a ganar (robo del fuego)*» (2004: 223-224), que lhe permitirá confirmar «*la expansión de la conciencia*» (2004: 224).

Num segundo momento, devemos situar o seu percurso nas estruturas sintéticas ou dramáticas – dialécticas dos antagonistas de Durand, pois Harry vai revelar-se através de uma força cíclica e provar a sua vontade em dominar o tempo através dos seus próprios ritmos, o que é validado pela confirmação da sua alteridade.

A narrativa conduz-nos, de novo, à essência do mito das Origens: Harry tem, de certa forma, de “morrer” para poder renascer. Depois de se confrontar com o seu inimigo mortal, Harry afunda-se numa espécie de sono que durará três dias, o que faz pensar no repouso reconfortante do herói após a luta. Parece, deste modo, que o efeito da queda é mitigado pela realidade imagente de um berço, enquanto local seguro, como se de um ninho protector se tratasse (Bachelard, 1998: 92-104).

13 Fluffy é o cão das três cabeças que se encontra sentado em cima do alçapão que permite o acesso aos subterrâneos de «Hogwarts». Só com o poder da música é que este adormece e permite a «descida aos Infernos».

Em frente a Voldemort, dá-se a confirmação da personalidade heróica de Harry, revalorizando-se o mito do herói. Neste subterrâneo deparamo-nos com um renascer do herói que *«vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno, resurrección) [y] el bien que trae restaura al mundo (elixir)»* (Campbell, 2004: 224), através da própria reconciliação com a sua identidade.

Harry quer inverter o tempo para o dominar e, por isso, corre para que este avance e o seu duplo não possa possuir o elixir da vida. Voldemort, pelo contrário, corre para que o tempo recue e possa, assim, voltar ao que era. A imagem cíclica e móvel do tempo está, desta forma, perfeitamente representada e corresponde ao que Mircea Eliade denomina de «temps de création – destruction – création nouvelle» (2001a: 133), quando fala dos «cycles cosmiques» (Eliade, 2001c: 25). Harry e Voldemort querem intensamente uma «création nouvelle» (Eliade, 2001a: 133) que apenas se torna possível pela acção cíclica de um tempo que, de certa forma, é o que Mircea Eliade (2001a: 130-134) caracteriza de «yuga»: na sua análise dos ciclos da História¹⁴.

Parece até que existe uma espécie de antítese e simultaneamente uma correspondência no respeitante aos símbolos compreendidos neste espaço. Quando Voldemort interpela Harry, este tem no seu bolso a «Pedra Filosofal» (Rowling, 1999: 241), portanto um dos símbolos do regime nocturno (Durand, 1992: 251-252). Ao mesmo tempo, no seu espírito e na sua vontade mais íntima, ele possui o símbolo do poder, da pureza e da vitória, isto é da espada vitoriosa, que é o símbolo arquétipo diáritico do regime diurno.

Rui e Ana, por sua vez, vão confrontar-se com o seu inimigo no «outro Porto» (Magalhães, 2004: 204), mais propriamente «no quartel-general da seita [situado] nos jardins do Palácio de Cristal» (2004: 204). Se o confronto de Rui com o seu inimigo parece menos penoso, pois este não tem de enfrentar a fúria de uma personagem das trevas, como o é Voldemort, o mesmo não se verifica com Ana.

Em confronto com aquele que aqui será representado não apenas como o duplo de Rui, mas seu também, Ana fica a conhecer a verdadeira identidade do pai adoptivo. Reconhecendo na figura paterna o rosto do inimigo Ana sente-se defraudada e prostrada, o que deixa perceber os símbolos catamórficos do seu percurso antropológico, que ditam as imagens «catastrophique de la chute, du vertige, de la pesanteur ou de l'écrasement» (Durand, 2005: 124).

Embora estupefacta e, por breves instantes atordoada e quase esmagada sob o peso da terrível verdade, Ana adopta uma postura de verticalidade e enfrenta o pai com uma vontade absolutamente diáritica, o que a situa, em simultâneo, no segundo tipo das imagens do regime diurno. A dominante reflexa de posição, adoptada por Ana ao enfrentar Luís Silvano¹⁵, constitui a chave para a compreensão do espaço de ruptura apontado neste espaço interno, e que se

14 O «yuga» para este historiador é a mais pequena unidade de medida do ciclo cósmico, que está situada anterior e posteriormente a uma «aurora» e um «crepúsculo» que ligam as «idades» entre elas (2001a: 130-134).

15 A personagem é o pai adoptivo de Ana.

compreende na determinação da personagem em demonstrar os seus valores morais na luta contra a ganância do pai.

Contrariamente ao que Luís Silvano tinha conjecturado, esta enfrenta-o negando e recusando determinantemente o futuro apoteótico prometido. Tal atitude deixa perceber que mesmo totalmente protegido no interior da sua pirâmide - símbolo do seu poder e da sua força -, Luís Silvano não tem qualquer poder sobre a filha adoptiva e não consegue demovê-la. O espaço que aparentemente deveria ser de conforto e de protecção para ele, porque construído à medida dos seus princípios, torna-se, pela força diairética de Ana, num espaço contrário aos seus ideais e, por isso mesmo, num espaço externo à sua compreensão.

Mesmo perante a opulência e riquezas oferecidas, Ana não se deixa convencer, remetendo para o exterior de si mesma, o amor que Luís Silvano afirma nutrir por ela, pois ele não é merecedor do seu carinho e da sua entrega. Enquanto indivíduo em crescimento e em demanda, Ana afasta de si qualquer contacto com o pai, o que provoca esse peculiar espaço de ruptura que será o responsável pelo afastamento de ambos

- E eu que te tratei como se fosses meu pai...
- Eu também te tratei como uma filha e é assim que vai continuar a ser. Ouve, Ana! Serás uma princesa e reinarás no novo mundo que aí vem... Nem imaginas. Todas as riquezas da velha Terra serão nossas e nós vamos dar início a um novo ciclo de vida muito mais grandioso. Vai ser a idade dourada da humanidade. Está tudo pensado, tudo planeado. Vais ver...
- Qual novo mundo? O antigo não te chega? Não te serve? Eu não quero nada, só quero voltar para casa...
- Não está lá ninguém agora. Só o Sr. Xexé...
- Era nele que eu estava a pensar. E na minha ama.
- Vá lá, Ana. Tu nasceste para um destino especial, não és uma rapariga vulgar. Hás-de ser uma rainha, hás-de reinar...
- Como tu? D. Luís I! Devias ter vergonha na cara!
- De quê?
- Do teu reino de nada. Eu acabo de recusar um reino melhor do que este. Quero só viver uma vida normal na Terra. E reinar no coração de um rapaz que cruzou as fronteiras de outros mundos comigo (Magalhães, 2004: 207).

Deste modo e tal como Harry Potter, num primeiro momento face ao seu inimigo, Ana inscreve o seu percurso nos símbolos ascensionais, devido à confirmação da sua identidade superior de magnificência: Ana é uma «Filha de Anu»; nos símbolos espectaculares, pela sua atitude visionária, pois ela sabe, de antemão, que o reino oferecido por Luís Silvano deve ser rejeitado por ser o sinónimo da sua desagregação moral; e nos diairéticos, porque Ana soube elevar-se, empunhando com mãos fortes noções de dignidade e lealdade que nos remetem para os *schèmes* da luz e da ascensão pessoal definindo a personagem como o herói arcaico (neste momento da narrativa) pleno de coragem, determinação que quer repor a ordem.

Num segundo momento, devemos situar o percurso de Ana nas estruturas sintéticas ou dramáticas – dialécticas dos antagonistas do regime nocturno, pois ela também vai afirmar-se através da força cíclica no sentido da sua progressão psíquica. Ana vai ter de “morrer” para renascer como mulher e como membro integrante de uma nova comunidade. De menina obediente

e um pouco submissa, a personagem feminina passa a mulher, com a força típica de quem sabe o que quer efectivamente, o que confirmará a sua alteridade face ao pai, confirmando-se a sua demanda identitária individual e colectiva numa busca das suas próprias origens e das origens dos seus antepassados. O rito iniciático de Ana está, deste modo, vinculado à sua vontade em ajustar-se ao tempo mítico e sagrado dos «Filhos de Anu».

Podemos, assim, asserir que as pulsões psicodramáticas das personagens se integram nos dois regimes durandianos. Voldemort, vencido por Harry, vai desaparecer e procurar um outro corpo: «Não desapareceu. Ainda anda por aí, algures, provavelmente em busca de outro corpo para partilhar», como afirma o «professor Dumbledore» (Rowling, 1999: 245). Contudo, até ao sexto livro já publicado, nada nos indica que a satisfação da ordem recuperada pela efectivação de uma centralidade restabelecida se validará opondo-se à imagem fragmentária de um universo quebrado, para que o «Monde» possa ser, de novo, à imagem do «Temple» (Eliade, 2001b: 25-32).

Contrariamente em *A Ilha do Chifre de Ouro*, com a queda Luís Silvano e a «seita dos Mil» - aniquilados pela dupla vontade de Rui e Ana - o mundo da corrupção e da ganância desmorona naturalmente, como o explica Sid, o «Primeiro Guardião» (Magalhães, 2004: 219), o que confirma a ordem restabelecida na dissolução do *caos*:

(...)- Depois os tipos da seita destruíram este mundo e destruíram-se a eles próprios. Desapareceram quase todos e os outros fugiram como ratos. (...) Este mundo merece desaparecer, como mereceu desaparecer o resto da ilha e como desapareceram os Mil e a civilização nojenta que eles criaram. E para que tudo fosse perfeito a nossa ilha apareceu na hora certa, purificada, limpa. (...).
- A Grande Mãe?
- Ora aí está. Daqui para a frente, nunca mais quero que ninguém duvide que ela existe e continua a velar por nós (2004: 219-220).

As palavras de Sid permitem-nos constatar a emergência da renovação cíclica do *cosmos*, reabilitando-se o mito do próprio nascimento de um mundo novo renascido, onde todos os habitantes da “nova” ilha (sem a presença dos «Mil»), vão poder para reviver as origens ancestrais do seu povo e reconstruir o espaço da «Terra Mater» (Eliade, 2001c: 193). Reorganizando o seu espaço num micro-espaço organizado, o povo da ilha, mesmo sem a presença de Ana e Rui vai poder, de novo tomar consciência «d’un monde réel et significatif (...) intimement lié à la découverte du sacré» (Eliade, 1999b: 9) et participar à:

«L’expérience du sacré [où] l’esprit humain a saisi la différence entre ce qui se révèle comme étant réel, puissant, riche et signifiant, et ce qui est dépourvu de ces qualités, c’est-à-dire le flux chaotique et dangereux des choses, leurs apparitions et disparitions fortuites et vides de sens» (1999b: 9-10).

Podemos ainda verificar que a representação do espaço interior vs exterior e os seus consequentes espaços de ruptura, em ambas as narrativas, acontece devido à enorme resistência das personagens centrais perante o que é impenetrável porque interdito - no caso de Harry Potter - e do que é inaceitável - no caso de Ana - porque relativo ao próprio pai.

Não devemos esquecer que as suas entidades bio e psicossociológicas os guiam nesta aventura da descoberta, pois eles são, acima de tudo, sujeitos em ascensão e de elevação contínua no que concerne a imagem primordial da demanda. Assim, as entraves às noções da emancipação e da ascensão tiveram de ser ultrapassadas e o que era do domínio do exterior das suas vontades e/ou necessidades teve de se transformar. Ou seja, por vontade do individual ou do colectivo, as mais diversas situações e rupturas são, desta forma, invocadas pelo herói que visa metamorfosear o espaço penetrando nele.

Considera-se ainda que o conceito de rito é aqui paralelo à determinação das personagens. Depois de terem tomado conhecimento da sua verdadeira realidade, tanto Harry Potter, Rui como Ana devem continuar as suas iniciações. Os espaços de ruptura ou de conexão, entre o espaço interior e o exterior, surgem assim como os espaços da constatação pessoal e servem para contrariar o silêncio e a passividade aos quais as personagens estariam sujeitas. Ignorando este novo momento ritualista, Harry continuaria a caracterizar-se pela pequenez e insignificância imposta pelos os tios; Ana submeter-se-ia à vontade do pai adoptivo e seria a rainha da seita, obrigando à destruição da «Ilha do chifre de Ouro».

O encanto deste par antagónico e a sua diferenciação manifestam-se sobretudo na emancipação das personagens centrais e nas suas necessidades de abertura do espaço. Assim, o movimento operante estimula o apelo inevitável dos espaços menores - espaços de ruptura - que se lêem entre os espaços internos e externos.

Os traços identitários destas personagens caracterizam perfeitamente as suas progressivas iniciações à medida que as suas histórias acontecem, revelando uma correcta percepção da noção da esperança que emerge dos seus empreendimentos bem perigosos, o que nos remete para o mito de Pandora ao qual já fizemos alusão no primeiro capítulo da primeira parte da dissertação. Tal como os heróis deste género de narrativas Rui, Ana e Harry Potter, nunca perdem a esperança e sentem-se movidos pela força da ousadia e da determinação para que as suas demandas sejam realizadas, mesmo se para tal tenham de ultrapassar enormes perigos.

Parece, inclusive, que o significado deste mito pode estender-se ao último espaço no qual Ana e Harry Potter defrontam os seus inimigos. Mesmo confrontado com o Mal personificado, Harry nunca perde a esperança de vencer e consegue escapar ao ódio e às tentativas de homicídio de Voldemort. Ana, por vontade própria, escapa à sedução do pai e luta, conjuntamente com Rui, para que a ordem seja restabelecida. (Magalhães, 2004: 206-213).

Tal como na leitura do mito de Pandora, nestes espaços, todo o mal parece tomar conta de tudo, contudo a força do bem preconizada pelas personagens ao longo do seu percurso faz apelo à esperança que vem confirmar que a dualidade entre o espaço interno e o espaço externo se limita exclusivamente a uma conjectura negociável com os espaços menores ou de ruptura, que se intercalam entre as noções de clausura e abertura.

1.3. Espaço Pletórico vs Espaço vazio: os espaços de inversão

a) «A Floresta proibida»

Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* há efectivamente um espaço absolutamente proibido que é, como o indica o título do décimo quinto capítulo: «A floresta proibida». Contudo, neste tomo – contrariamente sobretudo ao segundo¹⁶ o logicismo aparente deste lugar, cuja noção é a do intransponível e do aterrador, portanto do fechado imagente, obriga à noção da inversão. Harry Potter não entrou nesse espaço por desobediência ou por obrigação, mas por lhe ser infligido a tarefa de cumprir o seu castigo lá:

As coisas não podiam ter corrido pior. (...) Não conseguia imaginar como iriam sair daquela embrulhada. Estavam encurralados. (...) Esperava, de certo modo, que a Hermione se queixasse de que era uma noite de revisões perdidas mas ela não disse uma palavra. Tal como Harry, sentia que era um castigo merecido. (...) O Neville não parava de fungar. Harry não percebia que castigo era aquele. Devia ser horrível para o Filch se mostrar tão contente (Rowling, 1999: 201- 205).

E efectivamente o senhor Filch diz: «(...) é para a floresta que vocês vão e, ou me engano muito, ou nenhum de vocês volta de lá inteiro» (1999: 206). Este contentamento mórbido do encarregado e a perspectiva de ter de entrar na «floresta [que] estava negra e silenciosa» (1999: 208) provoca reacções de pânico bem visíveis nos alunos:

Perante isto, o Neville soltou um gemido e Malfoy ficou preso ao chão como uma estátua. (...) – *Eu não vou para aquela floresta – disse. E Harry detectou, com satisfação, uma nota de pânico na sua voz* (1999: 206-207)

Bem diferente do «*corredor do terceiro andar*» (Rowling, 1999: 109), a singularidade deste espaço, numa primeira apreensão, é perfeitamente evidente – a floresta é negra, todos os alunos para lá conduzidos estão de castigo, têm medo de entrar na escuridão da floresta e os conselhos abundam:

– Pronto – disse Hagrid. – Então ouçam bem, porque o que vamos fazer esta noite é perigoso e eu não quero que ninguém corra riscos. (...) – E mantenham-se no caminho de terra batida. Agora vamos dividir-nos em dois grupos e seguir pistas em duas direcções. (...) Harry apercebeu-se da grande preocupação que dominava Hagrid – e se alguém estiver em perigo envia faíscas vermelhas e juntamo-nos logo todos. Tenham cuidado. Vamos! (Rowling, 1999: 207-208)

Ora, tudo isto faz pensar, obrigatoriamente, a um lugar a evitar a todo o custo, pois nele abundam os perigos. Todavia, o nosso herói, os seus amigos e Malfoy – que de certa forma é a manifestação viva das más acções em «Hogwarts» – são obrigados a entrar na floresta e a aí permanecer até que o encarregado os venha buscar ao amanhecer: «– Volto ao amanhecer – respondeu Flich. – Buscar o que sobrar deles – (...)» (1999: 207).

Parece-nos que este lugar é apresentado como um espaço absolutamente proibido para que todo o simbolismo que ele engloba não seja totalmente revelado e que o efeito de uma «inquietante étrangeté» (Freud, 1985) possa desenvolver-se nas diferentes manifestações dos alunos que se

16 *Harry Potter e a câmara dos segredos* (Rowling, 2000).

sentem aterrorizados e confusos. Dado que a «floresta proibida» é excessivamente perigosa – portanto acessível como espaço de castigo – o valor mítico que emana da sua imagem arquetípica é fixado pelo aparecimento do sangue prateado dos unicórnios, o medo dos lobisomens e a presença dos centauros:

– Olhem ali –, disse o Hagrid, – ‘tão a ver aquela coisinha prateada a brilhar no chão? Aquilo é sangue d’unicórnio. (...)’

– Achas que um lobisomem poderia andar a matar unicórnios? – perguntou Harry. (...)

E na clareira surgiu – seria um homem ou um cavalo? Da cintura para cima era um homem de cabelos e barba avermelhados que por detrás tinha um corpo de cavalo castanho, (...) (Rowling, 1999: 207-209).

Neste mesmo capítulo, quando inquirido sobre o que estará a acontecer, o centauro Ronan afirma: «– A floresta esconde muitos segredos» (Rowling, 1999: 210), o que origina uma perfeita aliança entre tudo o que é descrito e a axiologia antiga de uma Mitologia Clássica, no que diz respeito à imagem arcaica que nos remete para a profundidade e o silêncio da floresta. A floresta sempre foi um espaço plurivalente em mitos antigos, conseguindo ser, simultaneamente, o espaço da protecção e do perigo, portanto o espaço pletórico por excelência.

Se pensarmos nas personagens míticas da Antiguidade Clássica que povoam as florestas, encontramos no texto de Rowling referências às Ninfas, as Ménades e os Sátiros (ou Silenos)¹⁷, o que nos faz pensar na ambivalência do espaço em questão. As Ninfas eram espíritos dóceis e benéficas, que ajudavam sobretudo aqueles que sofriam e se preocupavam com o crescimento das árvores e dos frutos. Contrariamente, as Ménades distinguiam-se pelo seu poder sobre as feras e «personificam os espíritos orgiásticos da Natureza» (Grimal, 2004: 302). Os Sátiros eram os espíritos selvagens das florestas gregas ou romanas e eram temidos pelo seu carácter caprichoso e as suas artimanhas contra os humanos, as Ninfas e até contra as Ménades (Grimal, 2004: 413).

Neste capítulo, a «floresta proibida», tal como o que sucede nos subterrâneos de «Hogwarts» (no capítulo XVII), a efectividade do perigo remete-nos para a noção do mito da demanda identitária e para o perigo da viagem iniciática. Por ter sido atacado pelo seu inimigo mortal, Harry Potter vai reconhecer a importância do seu papel enquanto sujeito da demanda. Voldemort – que parece estar a deleitar-se numa festim macabro com o sangue sagrado do unicórnio – ao sentir a presença de Harry ataca-o, mas este é salvo pelo centauro Firenze (Rowling, 1999: 212), que faz pensar em Quiron «o mais célebre, o mais sensato e o mais sábio de todos os Centauros» (Grimal, 2004: 403). Sabemos, pois, que Quiron era muito respeitado pelos seus congéneres devido às suas sábias e sensatas manifestações. A sua sabedoria e a sua força eram consideradas pelos outros centauros que, contrariamente a ele, tinham um dom especial para o deboche, a agressão e a luta.

A aparição de Firenze vai revelar-se significativa para a compreensão deste espaço como o espaço do perigo para todos, portanto do caos, remetendo-nos, simultaneamente, e por analogia, à

17 A este propósito ver: GRIMAL, Pierre (2004) «Silenos». In *Dicionário da Mitologia grega e romana*. Alêg: DIFEL Difusão Editorial, S. A., p. 418.

importância do papel de Harry relativamente à reposição da ordem. Tal como Quiron - que «pertence à mesma geração que Zeus e os deuses olímpicos» (Grimal, 2004: 403) -, Harry é também filho de pais excepcionais, portanto ele deve saber reconhecer o seu dever, o que lhe permitirá também ser respeitado pelos outros.

Esta noção do dever não é alheia à noção do rito e da demanda iniciática do herói, que nos permite considerar, neste momento da narrativa, a aventura do Eu e a génese do mito do herói, pois Harry foi «*llevado (...) hacia el umbral de la aventura [y] [a]lì encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso*» (Campbell, 2004: 223).

Harry Potter é, na profundidade negra desta floresta e após ter sido confrontado pela segunda vez da sua vida com o seu inimigo mortal, informado do que se passa efectivamente: Voldemort alimenta-se do sangue sagrado dos unicórnios enquanto espera poder tomar posse da «Pedra Filosofal» para obter o elixir da vida. Este acto é bárbaro e leva Firenze a caracterizá-lo como algo de «monstruoso» (Rowling, 1999: 215). Este centauro continua a sua explicação, o que nos faz perceber que, do ponto de vista simbólico, matar um unicórnio, é o mais terrível dos crimes, pois é matar a inocência absoluta:

– Porque é monstruoso chacinar um unicórnio – disse Firenze. – Só alguém que não tenha nada a perder e tenha tudo a ganhar cometeria um tal crime. O sangue de um unicórnio mantém qualquer humano vivo, mesmo que esteja à beirinha da morte, mas o preço a pagar é elevadíssimo. Quem matou um algo de puro e indefeso para salvar a sua vida terá apenas um arremedo de vida, uma existência amaldiçoada a partir do momento em que o sangue do unicórnio lhe tocou nos lábios... (1999: 214).

Deparamo-nos com Voldemort que quer a todo o custo as perpetuar o espaço das «ténèbres», que significariam a destruição do universo (Eliade, 2001a: 130-135). Questionamo-nos se em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, a trama imacente dos últimos capítulos seria a mesma sem a aparição da «floresta proibida» e todos os perigos e mistérios que ela esconde. Parece-nos que não, visto que o castelo de «Hogwarts» é compreendido como o *topos* absoluto, portanto o espaço da total protecção, mesmo se as mais diversas e perigosas aventuras acontecem lá.

Não nos esqueçamos que o colégio está cheio de entraves que constituem uma protecção absoluta para os seus habitantes e se nada de mal acontece a Harry e aos seus fiéis amigos é porque, mesmo sendo ousados nas suas deambulações e até mentirem, estes invertem o sentido da proibição quando se empenham na reposição da ordem. Caso não o fizessem as suas aventuras antropológicas estariam comprometidas pelo excesso de zelo vigente em «Hogwarts» e, por conseguinte, a noção de aventura ligada à imagem da demanda iniciática e identitária de Harry jamais se realizaria.

Relativamente à «floresta proibida», este espaço caracterizado como pletórico em perigos, e por isso temível para todos, é revertido num espaço vazio em perigos para Harry, pois segundo Simone Vierne (2000: 75), este espaço é aquele onde o Eu deve realizar a preparação iniciática. A «floresta proibida» pode, portanto, ser conectada à noção do «lieu sacré» (2000: 71).

Não devemos, contudo, acreditar que a leitura mítico-simbólica deste espaço está completa. Esta espécie de abertura é uma ilusão e simultaneamente o reforço do efeito do impenetrável, pois o mistério ancestral das florestas - sobretudo das florestas proibidas - reenvia para a imagem da segurança e da nobreza de um espaço jamais permitido a estranhos: «-A floresta esconde muitos segredos» (Rowling, 1999: 210). Então como poderemos explicar a metamorfose deste espaço? A resposta deve ter um duplo sentido que se exprime na efervescência de uma cumplicidade absoluta entre as personagens, o espaço, dito de perigo, e o objecto da demanda. A título de exemplo podemos referir a fuga de Malfoy que é explicada, contrariamente à de Harry, por um dinamismo totalmente descendente e demeritório que o impede de permanecer num espaço tão rico em significados.

Malfoy deve, de facto, fugir em direcção a um espaço que se desenha para além dos limites da floresta, neste momento já não proibida, mas arquetipicamente sagrada. Para ele este espaço também se transformou, pela inversão, num espaço vazio de significados, pois ele não sabe senti-los.

b) «Na primeira cidade de Iur»

Embora situado na «Ilha do Chifre de Ouro», o espaço onde Rui se encontra: a «primeira cidade de Iur» (Magalhães, 2004:168) em nada contribui para a sua progressão enquanto sujeito da demanda. Tal como a simbologia do jardim da casa de Ana, a simbologia desta cidade é contrária à verdadeira imagem da cidade como símbolo da «ordem celeste, ou seja, de ordem cósmica e eterna» (Araújo, 1996: 73). Este espaço apresenta-se com um ritmo disforme, onde os símbolos que lhes estão normalmente associados abundam, aqui, como formas geometrizadas de edifícios excessivamente agrupados, provocando sentimentos disfóricos, quer na paisagem, quer na própria personagem:

Lá fora havia uma praça rectangular com uma estátua de um homem no meio. Para além daquele edifício, onde ele estava fechado, também havia uma igreja, um tribunal de Iur, um banco de Iur, que era o edifício maior, um marco do correio pintado de vermelho e uma estação dos correios. Também passavam automóveis, poucos. Eram ridículos, com as suas redes finas e altas. Faziam muito barulho e desfaziam-se em fumo, mas quase não saíam do sítio. Uma pessoa lançada a correr passava-lhes à frente (Magalhães, 2004: 168).

O exagero da cidade de Iur, proporcionado por uma axiologia morfológica elaborada a partir de uma enumeração exaustiva dos edifícios da praça, confirma a sensação de uma quase claustrofobia. A repetição do artigo indefinido «um(a)» concretiza a repetição teriomórfica deste espaço, onde tudo é construído pela força imagética da crueldade, da agressividade e da destruição. O desconforto, que caracteriza em absoluto este espaço desorganizado e atulhado de coisas decalcadas, é proporcional à sua noção de falsa grandeza.

«A cidade de Iur» não tem qualquer traço que a caracterize como um espaço de progressão ou da demanda identitária, pois tudo o que ela possui não lhe pertence por direito. Nada foi construído, mas sim simplesmente adoptado por insuficiência, na intenção de preencher um espaço vazio. O simbolismo desta cidade nega a imagem do espaço protector que «corresponde ao refúgio quadrado» (Araújo, 1996: 73). Nada aqui remete para o refúgio e/ou a tranquilidade.

Os muros ou muralhas que se destacam como os símbolos da protecção do espaço de centro que é a cidade, são, aqui, da extensão representativa do caos que tende a alargar-se para fora da «cidade de Iur». Longe de simbolizar a ordem cósmica e celeste e ser, como refere Jung o «símbolo da totalidade perfeita [e] símbolo da existência eterna, qual Jerusalém Celeste, que encarna a plenitude dos céus, [como] um espaço durável fora das impetuosidades do tempo» (Jung, 1990: 313), este espaço define-se como um lugar *contra natura* para a progressão do Eu em demanda.

Todas as coisas que foram decalcadas perderam a sua verdadeira essência por se encontrarem em desajuste com o espaço que as requereu à força. Devemos, pois considerar este espaço numa dualidade que se rege entre o pletórico, porque excessivo em formas e conteúdos desproporcionais e pouco eficazes (basta pensar na descrição dos carros) e o vazio, porque este espaço é totalmente desprovido de alma e de carisma.

Em absoluta negação com o espaço onde se encontra, Rui vai por vontade própria apelar à inversão adoptando uma postura de recusa. A perspicácia e inteligência de Rui, bem como o seu amor e lealdade para com o objecto da sua demanda vão permitir-lhe afirmar os seus propósitos de forma continuada e ascensional. Podemos, assim, verificar que os sentimentos de Rui, tal como a sua determinação vão afigurar-se como os espaços da inversão. Contrariamente ao que Ari¹⁸ pretende, Rui não vai sucumbir ao poder do «pó de ouro»¹⁹, invertendo uma situação de dependência que o impediria inexoravelmente de cumprir a sua missão e invalidaria, para sempre, a reposição da ordem pela vontade do herói²⁰:

– Não digas que não antes de veres o meu presente de boas-vindas – disse ela, a entregar ao rapaz a pequena caixa.

O Rui abriu-a, receoso, e largou-a imediatamente. Mas o escorpião vermelho que lá estava dentro esperava aquele momento há muito tempo. Quando viu a luz, deslizou imediatamente para a mão com que Rui segurava a caixa e picou-o.

– Depressa! Se beberes já isto, morres em poucos minutos – disse Ari.

Era uma mistura com a cor do «ouro».

– Não quero disse – Rui. – Sei muito bem o que é isso.

– Cala-te e bebe (Magalhães, 2004: 170).

A ordem clara e decisiva de Ari parece querer comprometer o que anteriormente foi referido, mas contrariamente ao que poderíamos pensar, Rui não bebe a mistura imposta e ganha tempo:

18 Ari é a filha do chefe de Iur I e pertence à seita dos Mil.

19 O «pó de ouro» é um antídoto que funciona contra o veneno dos escorpiões, mas que quando ingerido transforma o indivíduo num elemento da seita (Magalhães, 2004: 152).

20 O antecessor de Rui, Iur I por ter bebido da mesma poção oferecida a Rui não pôde cumprir a sua missão, pois ficou seduzido pelo poder do ouro (Magalhães, 2004: 152).

«Rui abriu a boca e recebeu na boca uma pequena dose que simulou engolir mas apenas deixou debaixo da língua» (Magalhães, 2004: 170). Contemplado à luz da «poética do imaginário»²¹, a leitura deste capítulo obriga-nos ao reparo da ardileza (astúcia) de Rui caracterizada pelo *schème* que substantiva a noção da progressão.

Mesmo se num estado de angústia - que efectiva a noção Durandiana da «angoisse (...) fondée sur la peur infantile du noir, symbole d'une crainte fondamentale du risque naturel, accompagnée d'un sentiment de culpabilité» (Durand, 1992: 97) do regime diurno por se ter deixado raptar e aprisionar na «cidade de Iur» -, ao recusar-se partilhar deste espaço, optando pelo fingimento: «feignant de se soumettre au devenir mais pour mieux le dépasser» (Burgos, 1988: 165), Rui revela uma total compreensão do quarto como um espaço de perigo que deve evitar.

Ora, como podemos constatar o espaço da inversão insurge-se pela autenticidade da vontade do herói e aniquila o poder do espaço pletórico onde Rui se encontra recluso, um «quarto espaçoso e decorado com luxo, embora num estilo tão antigo como o vestido da rapariga (...)» (Magalhães, 2004:167).

Todo o episódio relativo à presença de Rui na «primeira cidade de Iur» circunscreve num espaço rígido e demasiado apertado onde a ausência de delicadeza e educação dessa rapariga rica é o ponto dicotómico entre ela e a sua demanda: Rui e, simultaneamente de conexão entre ela e o espaço onde vive. Tal como esta cidade e toda a região tomada pela seita, Ari é rude e não tem a noção do ridículo.

Parece-nos que o comportamento da personagem feminina convida às segundas estruturas místicas do regime diurno. Rui repara nas «estrias douradas» (Magalhães, 2004: 167) dos seus olhos e refere as suas «olheiras douradas, os [s]eus lindos olhos com reflexos de ouro» (Magalhães, 2004: 171), o que deixa perceber a ligação aglutinadora do espaço físico com o espaço psicológico da personagem. Julgamos, contudo que a noção de aglutinação e, até, de viscosidade se manifesta, sobretudo, na autocaracterização de Ari como uma «barrinha de ouro» (2004: 167).

Como todos, Ari também bebeu a «mistura com a cor do «ouro»» (Magalhães, 2004: 170) e sabe que nunca mais poderá viver sem ela. Aliás é o que ela diz a Rui quando este finge estar sob o efeito dessa poderosa poção: «- Nunca mais podes viver sem isso. Aproveita a primeira hora, que é a melhor. Fecha os olhos e imagina o que tu quiseres e será isso o que te está a acontecer» (2004: 171). Tal afirmação confirma a noção de uma inversão ainda mais intensificada.

O espaço de uma hora, estirado ao máximo pela potencialidade destas sensações extraordinárias e infinitas, torna-se, opostamente ao que Ari pensa, naturalmente vazio e ineficaz, pois Rui quis criar o “seu” espaço de inversão no momento da decisão. Para além da sua determinação e astúcia, Rui acreditou na força do seu instinto e confiou no poder do amuleto da sorte que apertava na mão: «O Rui apertou na mão fechada com força a «lágrima de veado». Se

21 Jean Burgos distingue três tipos de representação poética: a da revolta, da recusa e da astúcia. A este propósito ver: BURGOS, Jean (1982). *Pour une poétique de l'Imaginaire*. Paris: Editions du Seuil.

protegia do veneno da serpente, também havia de protegê-lo da picada de um miserável escorpião vermelho» (Magalhães, 2004: 171).

Para garantir a autenticidade deste par antagónico, neste momento da narrativa, devemos compreender as circunstâncias de diferenciação verificáveis entre Iur I (o antepassado de Rui) e Rui no respeitante às suas emancipações enquanto indivíduos da demanda. Iur I, há cem anos atrás, como o revela Tim foi o causador de todo o sofrimento existente na «Ilha do Chifre de Ouro», pois «quando ia com o ramo para o Templo das Pedras foi picado por um escorpião vermelho que alguém lhe pôs no caminho» (Magalhães, 2004: 152) e bebeu «a mistura com o pó de «ouro» por causa do veneno nunca mais quis outra coisa» [tornando-se] o pior de todos» (2004: 152).

Será legítimo desculparmos a atitude de IurI, pois este não teve culpa de ser mordido. A diferença entre as personagens deve, assim, fundamentar-se não no facto de ambas terem sido enganadas e picadas, mas pelo facto de cada uma ter reagido de forma oposta na aceitação do antídoto. Se Iur I bebeu a «mistura do pó de «ouro»», Rui negou-se a fazê-lo porque ele é, efectivamente, o único sujeito da demanda, ou seja, a arquipersonagem que realiza o seu percurso iniciático na força da fé e da esperança.

Ora, compreendemos que o cerne da questão se coloca na ausência da verdadeira identidade do herói: Iur I apenas se achou capaz de realizar a sua missão. Rui, por sua vez, acreditou na sua força interior e no poder da sua determinação e protegeu o verdadeiro espaço da «Ilha do Chifre de Ouro», proibido aos «Mil» gananciosos e sem princípios. Por uma escolha individual que o fez reagir, Rui antecipou e reverteu o que já parecia tido como certo e efectivou, mais uma vez, enquanto sujeito da demanda a certeza da sua posição de verticalidade.

A negação do vazio de Bachelard, presente na obra *La Philosophie du non – Pour une philosophie du nouvel esprit scientifique*, quando este menciona a «connexion linéaire» (Bachelard, 1995: 87-92) é a concepção que devemos aplicar a este momento da diegese, pois a noção do vazio no universo está aqui bem patente. Através deste ensaio bachelardiano, parece-nos ter a sensação de que todas as ideias preconcebidas, tidas como exactas e lógicas, se tornam, neste momento, inválidas.

A partir dos dados fornecidos por Jean-Louis Destouches e Adolphe Buhl, Bachelard prova que não devemos deixar-nos guiar por intuições totalitárias e preestabelecidas, pois arriscar-nos-íamos a não saber utilizar as verdadeiras liberdades da «connexion linéaire», (1995: 87-92) que devem conduzir à compreensão final de uma conexão realizada por etapas. È absolutamente necessário saber que toda e qualquer trajectória, num espaço geometrizado ou não, se faz pela multiplicidade dos movimentos direccionados para a frente e para trás, ditados, sobretudo, pela intuição e a naturalidade das coisas.

Então, onde se delimita, em ambas as narrativas, a fronteira entre a protecção vs proibição/castração e o perigo vs livre arbítrio/consecução? A resposta pode ser obtida pela capacidade incontestável que as imagens têm em multiplicarem-se, engendrando um mundo de

significados e de aberturas capaz de se fazer representar, por etapas, em outras imagens que podem ser ou não explicáveis em relação a uma analogia individual ou colectiva. Mas parece-nos que esta segunda hipótese seria demasiado limitativa e hostil para a progressão do valor do imaginário. Contudo, talvez devamos pensar que tudo se resume à sábia actuação das personagens na inversão consciente do espaço plétórico num espaço vazio ou *vice-versa*, consoante as suas necessidades e vontades em empreendimentos.

1.4. Espaço Circunscrito e Espaço Circular

A harmonia dos contrários realiza-se também entre o espaço circunscrito e o espaço circular, numa linha psíquica perfeitamente eufórica. É por isso que neste par o efeito da antítese nos parece notório sobretudo pela noção da comparação. Para ilustrar este ponto do nosso estudo optaremos por um espaço que nos é particularmente afectivo e significativo: a «sala do espelho dos invisíveis», onde as noções de circunscrição e de circularidade se tornam efectivas pela presença de um espaço menor que é o espaço do reflexo.

Relativamente à personagem Rui será nossa intenção possibilitar uma leitura simbólica do percurso psicossociológico do Eu em demanda que deve, através de uma tomada de consciência ou do encorajamento, aceder à aceitação da unificação das coisas e dos seres na negação do que reconhece como real.

Encontraremos nos episódios seleccionados uma dinamização poética do espaço provocada pela demanda identitária do Eu, passível de ser interpretada a partir da noção da *coincidentia oppositorum* patente em diversas obras de Mircea Eliade, particularmente em *Méhistotélès et l'androgynie* (1995)²².

Para uma melhor compreensão da importância do mito, dos rituais e da espiritualidade de vários povos, Eliade apresentou uma teoria baseada numa união possível e harmoniosa dos opostos que o indivíduo deve preservar e desenvolver, a fim de superar e ultrapassar a visão redutora à qual está sujeito.

Segundo Eliade, «Tous ces mythes et ces symboles, tous ces rites et ces techniques mystiques, ces légendes et ces croyances impli[ent] plus ou moins clairement la *coincidentia oppositorum*, la réunion des contraires, la totalisation des fragments» (1995: 152). Por sua vez, o homem deve, a fim de evitar sentir-se desajustado, «déchiré et séparé» (1995: 152) entender os opostos do seu circundante através da lógica da abolição desse dualismo interpretativo para «accéder à un autre mode d'être «total»» (1995: 153).

22 A partir de uma conferência realizada em 1958, intitulada «Méhistotélès et l'androgynie», Eliade expôs a sua teoria sobre esta noção. Para uma melhor compreensão ver: ELIADE, Mircea 1995. *Méhistotélès et l'androgynie ou le mystère de la totalité*. In *Méhistotélès et l'androgynie*. Paris: Gallimard, pp. 95-154.

Ora a efectivação da *coincidentia oppositorum* será abordada neste momento da análise numa perspectiva escatológica externa à ordem cósmica, onde os opostos devem, à priori, ser entendidos e aceites como tal. A representação dos contrários validará a luta constante da condição humana do ser e a força do Eu na sua demanda identitária. Tentaremos demonstrar como na «sala do espelho dos invisíveis», Harry vai negar a evidência do histórico e empírico-factual relativamente à presença dos pais e da sua família.

a) Na «sala do espelho dos invisíveis»

Harry Potter, como já vimos, entra nesta sala singular por uma porta entreaberta que lhe permite escapar a Filch e Snape. Portanto compreende-se que ele não tem qualquer intenção de descobrir o que está por detrás da porta. Contudo, mais uma vez a sua intuição natural guia-o para esse espaço:

Recuou o mais silenciosamente que pôde. Havia uma porta entreaberta o lado esquerdo. Era a sua única esperança. Entrou, sustendo a respiração, tentando não tocar na porta e, para seu grande alívio, conseguiu entrar na sala sem que eles dessem por isso (Rowling, 1999: 173).

No interior da sala, a atenção de Harry recai sobre um objecto que ele reconhece como estranho ao contexto de uma escola, e de imediato a sua curiosidade fá-lo avançar:

(...) – mas encostado à parede, de frente para ele, estava algo que não parecia ser dali, algo que tinha todo o aspecto de ter sido ali posto para que ninguém o encontrasse. Era um espelho magnífico (...) (Rowling, 1999: 174).

Este espelho é, sem dúvida, dotado de uma magia especial pois ele permite àqueles que aí se reflectem verem: «o mais profundo e intenso desejo» (Rowling, 1999: 178) que têm. Neste momento da nossa análise não me demoraremos nesta questão, pois tal já foi tratado aquando do tema: «Entre o Real e o Contrafactual». Trata-se agora de querer mostrar qual é a importância deste objecto para a conexão entre as noções de um espaço circunscrito e de um espaço circular.

Parece-nos que neste compartimento isolado e sombrio a noção do colectivo, perceptível, por exemplo, na «floresta proibida», no momento da sua metamorfose, não tem a responsabilidade da intermediação do Eu enquanto único sujeito responsável. Neste espaço ou no «Jardim dos Últimos Seres» (Magalhães, 2004: 145-151) é essencialmente o apelo do inconsciente que manobra a abertura para o circunscrito. Harry Potter está prestes a gritar de pavor quando não só vê o seu reflexo no espelho, mas o de uma «multidão de gente, mesmo ali atrás dele» (Rowling, 1999: 174). No entanto «a sala estava vazia» (1999: 174) e após duas ou três tentativas, Harry compreende que todas aquelas pessoas «apenas existiam naquele espelho» (1999: 174).

No momento da contemplação e posteriormente da comparação, a correspondência da personagem com o espaço efectiva-se. Nada fora e para além do reflexo do espelho é importante, pois tudo acontece na realidade daquele objecto «tão alto que quase tocava no tecto, com uma

moldura trabalhada em ouro e assente em dois pés de garra» (Rowling, 1999: 174). Neste momento a sala perde toda a sua validade física. Ela é apenas importante porque no seu interior existe este espelho. A moldura em ouro, ao nível do material, não é mais do que a linha que delimita este objecto numa dimensão medível que vai do chão ao tecto. Assim, se este objecto tem uma dimensão geométrica, a noção do circunscrito é-lhe perfeitamente adequada.

Ousáramos, contudo reenviar a noção do circunscrito e do circular para o domínio de uma outra realidade: a do inconsciente e da *rêverie* da personagem principal que se manifesta num espaço completamente oposto à exactidão e à precisão do geométrico. Não esqueçamos que este espelho é completamente diferente de qualquer outro, pois a sua “realidade” é a de revelar o desejo que está no coração de cada um que lá se olha.

Deste modo, numa realidade subjectiva ligada às diferentes sensações, o acto de “ver” e de “compreender” é um só. Harry “entra”, pelo seu enorme desejo de aproximação e de comparação – que é inconscientemente o desejo da sua demanda identitária biológica – no espaço circunscrito do espelho e procura instintivamente, na imagem reflectida, as semelhanças que todas as pessoas têm com ele. Tanto mulher como o homem ali reflectidos, bem como as outras pessoas presentes são lhes familiares pelas semelhanças físicas que têm com ele:

Era uma mulher muito bonita. De cabelos escuros avermelhados e os olhos – os olhos parecem-se com os meus pensou Harry, (...). O homem alto e magro de cabelos pretos passou-lhe o braço por cima dos ombros. Usava óculos e o cabelo era desalinhado e rebelde, arrebentava atrás como o seu. (...). E lentamente Harry olhou para os rostos de todas as outras pessoas no espelho e viu outro par de olhos verdes como os dele, outros narizes parecidos e até um velhinho que parecia ter os joelhos nodosos e protuberantes como os seus (Rowling, 1999: 174-175).

Harry Potter encontra-se num espaço onde a sua vontade e o seu inconsciente ocupam um lugar privilegiado. A curiosidade foi, assim, deslocada para um segundo plano de interesse. Não lhe bastou saber o que era aquele majestoso objecto, mas apossar-se dele num acto de perfeita penetração para descobrir tudo o que lá se encontra. Tal como ele pode constatar todas aquelas pessoas tão parecidas com ele estão lá dentro, apenas podendo surgir aos olhos dele sob a forma de uma imagem colectiva emergente de um reflexo. O reflexo é, desta forma, o espaço de “fissura” que origina todo o encanto euforizante do momento da cosmogonia do Eu.

A significância deste reflexo é por si só bem complexa e de suma importância para o desenvolvimento da compreensão imagética da narrativa, caso contrário ele jamais poderia ser entendido como um espaço de “fissura” para Harry Potter. Bem mais do que um simples reflexo, ele é o elemento que junta, num único momento, o espaço circunscrito e o espaço circular numa linearidade que assegura a efectividade do presente, instintivamente ligada a um passado, também ele repleto de sentimentos ligados ao semanticismo da nostalgia, da saudade e da alegria.

Os contornos deste espaço circunscrito guiam a personagem central para uma outra perspectiva ligada, também ela, a um conjunto englobante que evita a noção da fragmentação

normalmente associada à antítese. A perspectiva inscrita é de uma circularidade provocada pelo que Harry Potter deseja e procura.

Desde a sua mais pequena infância, nos seus momentos de *rêverie*, Harry imagina que um dia encontrará um parente. Aqui, no reflexo deste espelho, ele vive efectivamente o que desejou desde sempre e reconhece, por comparação e finalmente por identificação, a sua família: «pela primeira vez, Harry estava a ver a sua própria família, pela primeira vez na vida» (Rowling, 1999: 175).

Harry Potter não tem mais nada para procurar: os movimentos circulares de toda a sua infância e que ele manifestava nos seus mais íntimos pensamentos estão, agora, condensados e colados à imagem circunscrita no reflexo do espelho.

O único espaço circular agora existente é o do parentesco, do amor e da proximidade. O movimento dialéctico que se alonga das pessoas, no reflexo do espelho, para Harry e de Harry para elas é a única metáfora necessária para a compreensão do par: espaço circunscrito/espaço circular. Desde que Harry (re)encontra a sua família, a solução das suas *rêveries* está à sua frente. O que antes era apenas uma noção vaga entre a imagem de um parente distante e ele é, neste momento, a confirmação inegável do espaço circular dos seus pensamentos que sempre foi necessária para o resultado final da sua confirmação biológico-identitária.

A consistência de uma antítese entre o circunscrito e o circular pode ser aqui objecto de reflexão pois não sabemos até que ponto ela se afigura complementada. Surge-nos, todavia, a hipótese de que a antítese é dada como certa na objectividade de uma harmonia deliciosamente adquirida pela esperança e a determinação inconsciente da personagem ter (re)encontrado o que era tido como para sempre perdido.

A imagem visível para além da configuração do espelho está totalmente circunscrita num movimento circular: os pais de Harry e os outros membros da família olham-no. Ele, por sua vez, cola o seu nariz ao espelho para apreender para sempre esta imagem que jamais esquecerá. Assim, compreende-se que é aqui que se inscreve a linha giratória do espaço circunscrito. Harry Potter não girará mais sobre si próprio na busca do impossível, nem na sua despenha sob as escadas, nem nas suas *rêveries*. Ele levará consigo, deste espaço circunscrito à sua vontade e à sua euforia, o reflexo da sua família na imagem circular da união e do amor.

A circularidade deste espaço impôs-se por uma auto e hetero-determinação dos Potter. Harry sonhou sempre com os seus pais. Por sua vez eles sempre protegeram o seu filho, pensando nele. Parece que, assim, as limitações espaciais da sua despenha na casa dos «Dursley» são transferidas, pela vontade e resistência de Harry Potter, para o espaço do espelho.

Nesta sala, as circunstâncias do movimento circular da imaginação de Harry na sua despenha – que lhe permitiam escapar de uma realidade demasiado dura – obrigam à transformação de um espaço meramente circular de tristezas num espaço circunscrito de alegrias, onde antevemos uma alusão ao mito do Eterno Retorno. Sabemos, pois, que a noção do eterno retorno implica a

compreensão de que as coisas se apresentam de forma diferenciada do que realmente são, impossibilitando um diagnóstico válido e uma posterior tomada de consciência peremptória e incontestável.

Contrariamente às perspectivas do ilusório e do efêmero presas ao mito do Eterno Retorno, a personagem principal conseguiu, pela noção do circunscrito da imagem dos seus pais aceder a um “espaço íntimo” de felicidade pelo auto-reconhecimento, alargado já à escala do colectivo e do toponímico, pois a «sala dos espelhos», passou a configurar o espaço transitório de uma nostalgia reversível.

b) No «Jardim dos Últimos Seres»

A Rui, reconhecido como o sucessor de Iur I e como tal o que «vem cumprir uma missão» (Magalhães, 2004: 141) é permitida a entrada no «coração do bosque, no jardim proibido»²³ (2004: 134), situado na ponta da ilha, onde se encontram a «Árvore Ardente» e a «serpente gorda» (2004: 145; 148).

Neste momento da narrativa compreendemos que as investidas de Rui acontecem numa lógica também ela dialéctica do baixo (desde a cidade do Porto), para uma dimensão do alto superior: o («Jardim dos Últimos Seres»), onde se dá a verdadeira e única demanda épica do herói enquanto guerreiro²⁴, o que levará, sem dúvida, à constatação de uma «initiation[s] individuelle[s]»²⁵ (Eliade, 2001d: 143), própria das «mythologies héroïques» (2001d: 143), pois a personagem tem, qualidades que a diferenciam das restantes pela seu estatuto de espectacularidade, o que irá assegurar o seu percurso de iniciação, enquanto própria imagem arquetípica da demanda.

Ao nível de uma especificação simbólica das estruturas antropológicas durandianas, o percurso iniciático de Rui rege-se por uma espécie de devir obrigatório que progride, por sucessivas e até simultâneas alternâncias, entre os dois regimes. Pela sua «dominante réflexion de position» (Durand, 1992: 59), enquanto personagem da demanda e a quem todos atribuem a responsabilidade da reposição da ordem: «- Ele é Iur e vem cumprir uma missão» (Magalhães, 2004: 141), a personagem inscreve-se nos símbolos do poder e da ascensão. Isto é, nos símbolos diairéticos do regime diurno do imaginário, obrigatoriamente estruturado como «pensée (...) contre le sémantisme des ténèbres, de l’animalité et de la chute, c’est-à-dire contre Kronos, le temps mortel» (Durand, 1992: 213). Por isso mesmo são lhe reconhecidas qualidades de grande determinação e coragem: «nunca vi um rapaz tão decidido e corajoso como aquele. Se ele não está aqui agora com o ramo ardente que tanto lhe custou a colher é porque alguma coisa lhe aconteceu» (Magalhães, 2004: 178).

23 O «coração do bosque» é o «jardim proibido» (Magalhães, 2004: 134) e o «Jardim dos Últimos Seres».

24 A este propósito ver ELIADE, Mircea (2001). *Initiations individuelles et sociétés secrètes*. In ELIADE, Mircea. *Initiation, rites, sociétés secrètes*. Paris: Gallimard.

25 São ainda denominadas de: «initiations «spécialisées»» (Eliade, 2001d: 143).

Todavia, o seu desenvolvimento, antes de colher o «ramo ardente» (Magalhães, 2004: 128) (objecto da sua demanda heróica) no «jardim dos últimos seres», que se afigura como o espaço da sua demanda épica, “lê-se”, primeiro, no «coração do bosque» (2004: 128) onde a sua perseverança será testada: «Não era tarefa fácil, já que a floresta defendia o seu coração secreto de todos os seres indesejáveis, iludindo-os. (...). Por isso caminharam muito e avançaram pouco» (2004: 128).

Os obstáculos impostos pela floresta vão também eles permitir a iniciação de Rui como caçador de veados, transformando-o num verdadeiro neófito, membro participante integrado daquela comunidade. Cansados e famintos, Tim e Rui vêem-se na obrigação de matar um veado, o que lhes permitirá também tomar posse da «pedra de bel» (2004: 128) e da «lágrima de veado» (2004: 131) - objectos sagrados por excelência -. O acto é, contudo, digno de uma solenidade primordial, pois o jovem caçador-aprendiz e o animal têm de comprometer-se num pacto de fidelidade, onde a entrega da vida, por parte do animal, se faz na ausência do sacrifício desde que o caçador seja correcto e cumpra com o seu dever:

l'expérience de la mort et de la résurrection initiatiques non seulement modifie radicalement la condition ontologique du néophyte, mais lui révèle en même temps la sainteté de l'existence humaine du Monde, en lui révélant ce grand mystère, commun à toutes les religions : que l'homme, le Cosmos, toutes les formes de la Vie, sont la création des Dieux ou des Etres sur-humains (Eliade, 2001d: 56).

O ritual da caça descrito neste momento da narrativa evidencia a rectidão de Rui enquanto personagem de «maturation spirituelle» (Eliade 2001c: 242), caracterizando-o como o sujeito da demanda que, segundo Eliade reconhece o valor e a essência da Vida. Rui sabe «comment les choses sont venues à l'être, (...) apre[nant] en même temps qu'il est la création d'un Autre, le résultat de tel ou tel évènement primordial, la conséquence d'une série d'évènements mythologiques (...) d'une «histoire sacrée»» (Eliade, 2001d: 56).

A nobreza dos seus actos inscreve Rui no regime nocturno, tanto nas estruturas místicas ou antifrásicas (Durand, 1992: 225-313), como nas estruturas sintéticas ou dramáticas (1992: 399-410). Se as estruturas místicas ou antifrásicas organizam a solicitação de uma união com o mundo, valorizando-se a necessidade do recato e da intimidade, na realização de uma perfeita aglutinação e da privação da diferenciação através dos símbolos eufemísticos e da inversão do perigo; as estruturas sintéticas ou dramáticas vão, sobretudo, definir os símbolos da periodicidade cíclica, onde o desejo de dominar o tempo é uma constante, quer pela efectivação de um eterno retorno, quer pela noção do progresso:

O veado apercebeu-se da hesitação e fugiu (...).

– Canta outra vez, caramba!

O Rui voltou a cantar e desta vez já não se enganou. Mesmo assim o veado ficou na dúvida e continuou a fugir.

Ele morria satisfeito se tivesse a certeza da oferta. Mas com os caçadores jovens era sempre assim. Como pode querer-se tanto sem querer pagar de boa vontade alguma coisa? (...).

O veado, quando se viu rodeado por dois inimigos, atacou o rapaz, que se assustou e disparou precipitadamente uma flecha que apenas roçou os chifres do animal. Mesmo assim o veado resvalou no terreno e também falhou o ataque.

– Atira agora! - gritou Tim.

As pernas de Rui tremeram e ele sentiu que todas as forças se esvaíam.

– Atira!

Ele fechou os olhos e atirou a segunda flecha que penetrou no peito do veado, que cambaleou (Magalhães, 2004: 131).

Depois de ter lançado a seta que feriu o veado, Rui tomou consciência da verdadeira essência daquele momento ritualista e sem esquecer «a etapa seguinte do ritual (...) abraçou com ternura o veado ferido e respirou o seu hálito morno, enquanto dizia: - Obrigado, Grande Mãe, hoje eu respirei o ar sagrado da vida» (Magalhães, 2004: 131). A entrega de Rui é total e permite que o veado morra tranquilo. Rui parece beber da vida do veado, como se a sua dependesse desse acto, depois baptiza-se como o sangue do animal morto (por dever), mas não abatido (por orgulho): «Depois pousou a cabeça entre os chifres do veado, (...) abraçou com ternura o veado ferido e respirou o seu hálito da vida dele e manchou-se com o seu sangue. Por fim o veado descansou e entregou-se ao rapaz» (2004: 131).

Segundo Mircea Eliade «Le chaman ne peut abandonner son corps et commencer son voyage mystique qu'après avoir recouvré, par son intimité avec les animaux, une béatitude et une spontanéité inaccessible dans sa *situation* profane quotidienne» (2001c : 83), tal ritual de entrega onde o respeito e a amor pelos animais constitui «l'expérience vitale [qui] le projette hors de la condition générale de l'humanité «déchue», tout en lui permettant de rejoindre l'*illud tempus*» (2001c: 83) efectiva a imagem da dádiva e da entrega e contraria qualquer intenção de diferenciação. Rui e o veado são, finalmente, um só animal onde a vida é perpetuada pelo acto da entrega.

De facto, se esta estrutura é caracterizada pelo viscoso, o confuso e até pela própria aglutinação, enquanto submetido ao teste da partilha e da entrega, Rui partilha de um momento de ancestralidade absoluta sentindo-se completamente dominado pela força da vida, o que intensifica o valor da sua iniciação. Não esqueçamos o valor da música, aqui simbolizado pela canção ritual da «Promessa e da Oferta» (Magalhães, 2004: 129), cujo o valor é o da representação da imagem arquetípica da dádiva, num acto de entrega e partilha que relembra os mitos paradisíacos.

Assim, denotamos a importância da repetição do acto da transmissão de conhecimentos que Simone Vierne assegura ser da responsabilidade do adulto (2000: 70-84) - aquele que será o seu mestre e o seu instrutor (2000: 78) -. Matando o veado, Rui, enquanto neófito, também morre: «il meurt à l'enfance, c'est-à-dire à l'ignorance et à l'irresponsabilité» (Eliade, 2001c: 241). É fácil compreendermos que Rui, ao sair daquele bosque, não será mais o mesmo, «il sera un autre, il ne sera plus l'enfant qu'il était avant» (2001c: 241), as provas enfrentadas, inclusivamente antes da entrada no bosque, asseguram ao leitor que Rui é aquele que deve ser iniciado para que a sua demanda pessoal identitária possa deixar perceber a demanda típica do herói arcaico na reunificação do *cosmos*.

Assumindo no momento sagrado e ritualista da sua aprendizagem, é-nos fácil perceber que o iniciado vai adquirir:

un nouveau mode d'être, celui qui est propre à l'adulte (...) [l'] initié n'est pas seulement un nouveau-né : il est l'homme qui *sait*, qui connaît les mystères, qui a eu des révélations d'ordre métaphysiques. Pendant son *training* il apprend les secrets sacrés : les mythes concernant les dieux et l'origine du monde, les vraies noms des dieux, la vérité sur les *bullroarers* et les coutumes rituels, etc. (Eliade, 2001c: 242).

Cumpre-nos asserir que o episódio da caça repete «les mystères primitifs de l'initiation [et qu'elle] découvre peu à peu au néophyte les vraies dimensions de l'existence (...)» (Eliade, 2001c: 246) e antecipa o que melhor se compreenderá já no «Jardim dos Últimos Seres».

Perpetuando a sua verticalidade enquanto participante activo da demanda, no «Jardim dos Últimos Seres», Rui vai encontrar-se, essencialmente, nas estruturas sintéticas ou dramáticas. Obrigado pela sua própria força a reagir mediante o perigo com a «serpente gorda»²⁶, Rui desencadeia um movimento antitético face à morte evidente e anuncia, desde logo, a sua orientação diurna e definitiva na busca de elevação:

O rapaz apoiou a espada no chão e olhou a Árvore Ardente, desalentado. Foi então que apareceu a cabeça da serpente Gre, a descer da árvore. Era enorme e lembrava mais a cabeça de um carneiro do que a de uma serpente, porque tinha dentes e cornos. (...)

Depois abriu a boca enorme de repente e engoliu a espada. (...) Sem a espada não tinha qualquer hipótese contra aquele animal monstruoso. Ia morrer e estragar tudo outra vez, como o «outro» de que tinha falado a Rainha das Fadas. (...)

Era horrível. Não ia voltar a ver Ana nem nunca saberia o que era o «aor», nem a Pedra da Vida. (...)

A serpente voltou a abrir a boca mas agora a tensão do rapaz era enorme, (...).

Parou de pensar, correu e saltou para a boca dela, mergulhou sem hesitar nas entranhas da serpente. (...) Susteve a respiração e avançou na escuridão pegajosa, procurando a espada. Quando sentiu o ferro do punho agarrou-o bem com as duas mãos e fez rodar a espada no ventre negro da serpente. Assim se rompeu a pele da cauda e se fez o buraco por onde ele saiu, a limpar os olhos.

A serpente gorda soltou um silvo agudo, ensurdecedor, e virou a cabeça para trás. Foi então que Rui sentiu a coragem e a força de todos os rapazes que antes dele tiveram coragem para segurar aquela espada. Saltou para o corpo da serpente e daí atingiu a cabeça do monstro, que cortou com um único golpe.

Era ele quem tinha recebido novas forças ou era a espada que o ajudava?

A serpente gemeu desesperadamente e depois ficou quieta. Estava morta (Magalhães, 2004: 148-149).

A principal imagem que se desprende deste episódio é a perfeita e simbiótica conexão do herói com o seu dever. Rui tem de entrar no espaço proibido onde se encontra a «Árvore Ardente e que é protegido pelo «serpente gorda», cujo semanticismo é análogo ao do dragão protector nos contos maravilhosos. Depois de vencer o monstro, este deverá apossar-se do «ramo ardente» enquanto símbolo da sua entrega total.

Embora ciente da necessidade de se proteger, salvando a sua vida e a da «gente boa», Rui vai libertar parte do seu espírito e revelar a sua força a Gre para, posteriormente, se fundir com o espaço circular da sua demanda: «o jardim dos últimos seres», que ainda não lhe pertence totalmente, pois ainda não obteve o ramo da «Árvore Ardente» que tem de depositar no «Templo

26 A «serpente gorda» é a «serpente Gre».

das Pedras», «[m]esmo à beirinha da Grande Mãe» (Magalhães, 2004: 151). É, pois, aqui neste espaço de centralidade cósmica que a sua verdadeira aprendizagem decorrerá, devendo ser entendida como uma entrega absoluta.

Este primeiro grande desafio, antes da entrada na «ponta verde da ilha», ao qual Rui teve de se submeter, dá-nos o acesso a um *ailleurs* da sua própria consciência, onde se encontram relatos de verdadeiras experiências ou meros resíduos, o que anuncia uma profunda e intencional fusão da personagem com o mundo que a recebeu. Pelo processo de uma identidade/alteridade, Rui percebeu a profundidade da sua própria natureza, podendo sentir a sua própria imensidão poética²⁷ e destacar-se pela sua grandeza.

Aqui, nesse espaço de centro, iniciou-se uma aprendizagem regida pelos símbolos da mediação, da lealdade, da destreza e da coragem. Tal aprendizagem não deverá sofrer qualquer tipo de descontinuidade, quer na «primeira cidade de Iur», quer na «ponta verde da ilha», para que a imagem do conhecimento nunca se torne disfórica no espaço da verticalidade.

Neste momento da narrativa, a dimensão de horizontalidade alargada à circularidade topográfica da «grande clareira, na margem de um lago (...)» (Magalhães, 2004: 145) parece afunilar-se para numa circularidade circunscrita e apertada para que a verticalidade do herói seja real. Ao atirar-se para a boca da serpente, Rui vai entrar no domínio do negro profundo no «ventre negro da serpente», onde tudo é húmido e viscoso.

Este domínio interno onde reina uma «escuridão pegajosa» faz com que a «rêverie poétique» de Bachelard, que nunca pára e reajusta o dinamismo operatório dos móveis espaciais que progridem e se amplificam, transforme a imagem do buraco protector na sua imagem inversa. Assim, o buraco protector e aconchegante de Bachelard transforma-se num espaço aterrorizante, sinónimo do desconforto e do desconhecido temidos, simbolizados pela cor negra e a noção da viscosidade, anunciada pelo adjectivo: «pegajoso». Não esqueçamos, contudo, que Rui acedeu a uma:

(...) nouvelle naissance, est convié à reivre les mythes d'origine de la culture, la naissance de sa race, et parallèlement il est invité à connaître la structure du monde. Il vit aussi la sacralité des formes plus particulières: à son clan, à son sexe, à sa condition d'être humain, et éventuellement d'être chargé par les dieux d'une mission particulière. Il dispose alors d'une puissance magico-religieuse, dont il se servira dans deux directions: pour apprendre à vivre et pour apprendre à survivre au-delà de la Mort (Vierne, 2004: 87).

Por ter sido iniciado por Tim e ter acedido ao estado de um verdadeiro neófito, Rui agora não teme a serpente. Sabemos que embora o seu regresso à vida, a sua «nouvelle naissance» Vierne (2004: 71) é o equivalente à «sortie périlleuse» de que nos fala Simone Vierne (2004: 71)²⁸. Assim,

27 A este propósito ver BACHELARD, Gaston (1998). *L'immensité Intime*. In BACHELARD, Gaston *La poétique de l'espace*. Paris: PUF.

28 Simone Vierne apresenta um esquema intitulado «Le parcours initiatique», sob a forma de quatro colunas, onde a autora faz uma enumeração das diferentes formas que adopta o rito iniciático na «Préparation»; «Mort initiatique» (equivalente ao que ainda denomina de «Rites d'entrée» e «Voyages dans l'au-delà»); «Re-naissances» (2004: 71).

este efeito de prisão efectiva, onde tudo parece irremediavelmente perdido encontra-se envolvido na trama bem evidente de um simbolismo consagrado à imagem da vitória do Eu em demanda.

Embora consciente do simbolismo da morte «par l'engloutissement dans le ventre d'un monstre» (Eliade, 2001c: 251) percebemos que a personagem arquetípica deverá continuar o seu percurso iniciático, pois esta não pode perpetuar a sua morte assemelhando-o a um acto de mutilação. Segundo Mircea Eliade para o homem arcaico (Rui, nesta narrativa), a morte nada mais é do que: «génération, mort et régénération» (2001c: 277), devendo ser entendidos como «les trois moments d'un même mystère, et tout l'effort spirituel de l'homme archaïque s'est employé à montrer qu'entre ces moments il ne doit pas exister de coupures» (2001c: 277-278) o que nos permite falar da «valence cosmogonique des rites d'initiations» (2001c: 278).

O «Jardim dos Últimos Seres», enquanto espaço de centralidade circular deve possibilitar a Rui enfrentar as forças do mal, centradas na monstruosidade da serpente, enquanto símbolo do mal, que o engoliu, o que desencadeia a imediata noção da inversão: à imagem do medo contrapõem-se as imagens da coragem e da determinação. Ao «mergulh[ar] sem hesitar nas entranhas da serpente» (Magalhães, 2004: 149) e ao apossar-se da espada num movimento absolutamente diarético, Rui perpetua o arquétipo da verticalidade, logo do poder e da ascensão através da sua vontade bélica, reforçando a imagem arquetípica do renascimento místico.

O «buraco por onde ele saiu» (Magalhães, 2004: 149) do ventre da cobra possibilita a leitura de diferentes aberturas nos mais diversos planos da validação do mito do herói. Ao perfurar «a pele da cauda» (2004: 149) da cobra que circunscrevia o espaço asfixiante e tenebroso onde se encontrava, Rui volta à circularidade protectora do espaço de centro da clareira, onde, bramindo a espada, este cortará a cabeça de Gre, escapando à morte.

A protecção assegurada pela circularidade do espaço de centro que é a clareira eleva, mais uma vez, a personagem principal à postura da ascensão. Ao decepar Gre, Rui estabelece uma uniformização entre o espaço circunscrito, que é o da “sua” emancipação e o espaço circular, que é o da realização da sua demanda.

O espaço circunscrito pela espada na corpo da «serpente gorda» e que dá ao sujeito da demanda acesso a outros espaços até que a sua missão esteja totalmente cumprida é, desta forma, o espaço de abertura ao próprio estado de *rêverie* do Eu iniciático. Ora se a *rêverie* deve ser entendida como a fonte exclusiva do ser pensante e se exprime perante a tomada de posição de um programa moral e físico, decomposto em diversas regiões do inconsciente íntimo, estas deverão dinamizar as diferentes nuances antropológicas e metafísicas do ser na compreensão do espaço *outrificado* como uma unidade significativa do espaço lógico e contínuo na efectivação da demanda.

O segundo espaço *outrificado* e proibido, porque absolutamente disfórico e inacessível àquele que não acede ao estado de uma *rêverie* enriquecedora de sentidos, é a «árvore ardente» (Magalhães, 2004: 150). Particularmente atraente para as imagens integradas no percurso iniciático indicado por

Simone Vierne, onde as três fases já referidas anteriormente compreendem a força regeneradora ascendente do sujeito iniciático, a «árvore ardente» identifica-se com o espaço da verdadeira possessão. Enquanto herói arcaico, Rui «s'est efforcé de vaincre la mort en lui accordant une telle importance qu'en fin de compte la mort a cessé de paraître un arrêt et qu'elle est devenue un rite de passage (...) comme la suprême initiation» (Eliade, 2001c : 277).

Se anteriormente, na derrota de Gre, a vontade e a coragem de Rui concretizaram a imagem do seu próprio renascimento, aqui, a demanda empreendida deverá ser entendida como a força mítico-simbólica de um duplo renascimento pela força e pela crença: «la «chaleur magique» est en rapport avec une autre technique qu'on pourrait appeler la «maitrise du feu» et qui rend le pratiquant insensible à la température de la braise» (Eliade, 2001c: 119). Ora, tal prática e controlo da consciência permite-nos entender Rui como o verdadeiro sujeito da demanda enquanto repositores da ordem de um *cosmos* fragmentado, mas reedificado à imagem da circularidade imagética do «Templo sagrado» de Eliade devido à sua aventura iniciática de força, lealdade e determinação

O mito das origens configura-se na imagem primordial da cosmogonia, pois Rui e Harry, pelas suas iniciações (embora a de Rui seja absolutamente primitiva e, por isso mesmo, concatenada ao rito iniciático, típico das sociedades arcaicas) revelaram que «la genèse du monde sert de modèle à la «formation» de l'homme» (Eliade, 2001c: 242).