

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R844h.Ys-h      Siqueira, Beatriz Pinto.  
Estratégias argumentativas nos mundos possíveis de Harry Potter [manuscrito] / Beatriz Pinto Siqueira. – 2017.  
183 f., enc.

Orientador: Renato de Mello.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 179-183.

1. Rowling, J. K., 1965- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Análise do discurso literário – Teses. 3. Literatura infanto-juvenil – História e crítica – Teses. 4. Narrativa (Retórica) – Teses. 5. Linguística – Teses. I. Mello, Renato de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 809.89282



## FOLHA DE APROVAÇÃO

Estratégias argumentativas nos mundos possíveis de Harry Potter

**BEATRIZ PINTO SIQUEIRA**

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ESTUDOS LINGUÍSTICOS, como requisito para obtenção do grau de Mestre em ESTUDOS LINGUÍSTICOS, área de concentração LINGUÍSTICA DO TEXTO E DO DISCURSO, linha de pesquisa Análise do Discurso.

Aprovada em 06 de janeiro de 2017, pela banca constituída pelos membros:

Prof(a). Renato de Mello - Orientador  
UFMG

Prof(a). Ivanete Bernardino Soares  
UFOP

Prof(a). Rony Petterson Gomes do Vale  
UFV

Belo Horizonte, 6 de janeiro de 2017.

BEATRIZ PINTO SIQUEIRA

**ESTRATÉGIAS ARGUMENTATIVAS  
NOS MUNDOS POSSÍVEIS DE HARRY POTTER**

Belo Horizonte  
2017

Beatriz Pinto Siqueira

**ESTRATÉGIAS ARGUMENTATIVAS**  
**NOS MUNDOS POSSÍVEIS DE HARRY POTTER**

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Linguística do Texto e do Discurso.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso

Linha de pesquisa: Análise do Discurso

Orientador: Prof. Dr. Renato de Mello

Universidade Federal de Minas Gerais

UFMG  
Belo Horizonte  
2017

*O próprio da literatura é a análise das relações sempre particulares que reúnem as crenças, as emoções, a imaginação e a ação, o que faz com que ela encerre um saber insubstituível, circunstanciado e não resumível sobre a natureza humana, um saber de singularidades.*

Antoine Compagnon.

## RESUMO

O objetivo desta dissertação é tratar de algumas estratégias argumentativas que conduzem o fio da trama do nosso *corpus* de estudo: o sétimo e último volume da saga: *Harry Potter e as Relíquias da Morte*, de J. K. Rowling, publicado em 2007. Para analisar o discurso dessa narrativa construída em dois mundos possíveis – o dos “trouxas” e o dos “bruxos” –, os fundamentos interdisciplinares perpassam três eixos: os sujeitos e suas relações, a temática que percorre tais relacionamentos e os cenários que compõem o pano de fundo do enredo. Articuladas a esses eixos, estudam-se, ainda, as três provas retóricas – o *ethos* que constrói as imagens das personagens, insinuadas em suas condutas, o *pathos* que comove pelas paixões, em suas boas razões, e o *logos* que instrui os argumentos, por meio de operadores argumentativos e de marcas linguísticas. Os eixos são fundamentados com o arcabouço teórico fornecido pela teoria Semiollingüística de Charaudeau (os sujeitos), pelos trabalhos de Bakhtin e de Fiorin (a temática) e pelas pesquisas de Maingueneau (o cenário). Já as provas retóricas são fundamentadas, sobretudo, pelos estudos de Maingueneau (*ethos*), de Plantin (*pathos*) e de Koch (*logos*). Trata-se de um estudo linguístico-discursivo ancorado na Análise do Discurso na interface com os Estudos Literários. Ao final desta dissertação, concluímos que as estratégias argumentativas foram o efeito de um conjunto de escolhas e ações, cujos referidos eixos – que constituíram, em equilíbrio, clima, ritmo e atmosfera –, foram entrelaçados pelas provas retóricas – que, por sua vez, construíram imagens, emoções e raciocínios –, dos quais fizeram emergir uma trama rica em críticas sociais, dosadas com aventuras, reflexões e calorosas discussões, ao longo da narrativa.

## RÉSUMÉ

Ce travail a comme but l'analyse de certaines stratégies argumentatives présentes dans la trame de notre *corpus*, à savoir, le septième et dernier volume de la série: *Harry Potter et les Reliques de la Mort*, J. K. Rowling, publié en 2007. Pour analyser le discours de ce récit construit sur deux mondes possibles – celui des “moldus” et celui des “sorciers” –, les fondements interdisciplinaires s'appuient sur trois axes – i) les sujets et leurs rapports, ii) la thématique présente dans ces relations, et iii) les scénarios qui constituent l'arrière-plan de la trame. Liées à ces axes, on étudie aussi les trois preuves rhétoriques – i) l'*ethos*, qui construit les images des personnages, forgées à partir de leurs conduites, ii) le *pathos*, qui émut les passions, avec leurs bonnes raisons, et iii) le *logos*, qui instruit les arguments par des opérateurs argumentatifs et par des marques linguistiques. Les axes sont fondés à partir de la théorie Semiolinguistique de Charaudeau (les sujets), par les études de Bakhtine et de Fiorin (la thématique), et par les recherches de Maingueneau (le scénario). Les trois preuves rhétoriques, de leur côté, y sont élaborées surtout à partir des études de Maingueneau (*ethos*), de Plantin (*pathos*) et de Koch (*logos*). Il s'agit d'une étude linguistique ancrée sur l'interface entre l'Analyse du Discours et les Études Littéraires. On voit, à la fin de ce travail de recherche, que les stratégies argumentatives sont l'effet d'un ensemble de choix et d'actions, dont les axes – qui ont construit, en équilibre, l'ambiance, le rythme et l'atmosphère – ont été entrecroisés avec les trois preuves rhétoriques et qui ont fait émerger des images, des émotions et de pensées responsables par le surgissement d'une trame riche en critiques sociales, mêlée avec des aventures, des réflexions et de chaleureuses discussions, tout au long du récit.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, antes de tudo, às duas maiores instituições que fazem parte de nossas vidas:  
a família e a escola.

À escola

Agradeço ao Professor Renato, pela direção e estímulo recebidos na condução deste trabalho e pela compreensão amiga nos momentos difíceis na continuidade desta empreitada.

Agradeço também aos professores do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, que cruzaram meu caminho e enriqueceram, de alguma maneira, a bagagem que compõe as páginas que se seguem.

Além dos amigos que acreditaram que os múltiplos esforços exigidos nas buscas das estratégias argumentativas renderiam uma rede multifacetada no acabamento desta pesquisa.

À família

Agradeço, com afeto, aos meus pais, Caio (*In memoriam*) e Marlene, pelo simples fato de dar vida a minha própria existência.

Agradeço, com amor, aos meus filhos, Pedro e Hugo, pela força dada a esta nem tão pequena tarefa e o incentivo para que tudo acontecesse dentro do desejado.

Agradeço, com carinho, ao meu marido, Frederico, pela compreensão e apoio, quando cedeu, muitas e muitas vezes, seu tempo na escuta de várias passagens desta pesquisa.



## SUMÁRIO

RESUMO	
RÉSUMÉ	
INTRODUÇÃO .....	08
1. A OBRA E OS SUJEITOS NA SEMIOLINGUÍSTICA .....	20
1.1. OS SUJEITOS DA TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA .....	21
1.2. A OBRA <i>HARRY POTTER</i> E OS SUJEITOS .....	26
1.3. AS VOZES DISCURSIVAS NA FICÇÃO .....	28
2. O PERCURSO TEMÁTICO E OS GÊNEROS DO DISCURSO .....	37
2.1. A TEMÁTICA E O GÊNERO DO DISCURSO SEGUNDO BAKHTIN .....	38
2.2. O GÊNERO LITERÁRIO CONFORME MAINGUENEAU .....	46
2.3. AS RELAÇÕES CONTRATUAIS EM CHARAUDEAU .....	48
2.4. A TEMÁTICA COMO BASE DAS RELAÇÕES CONTRATUAIS DOS SUJEITOS .....	55
3. A CENA DE ENUNCIACÃO: A CENOGRAFIA .....	61
3.1. A CENOGRAFIA SEGUNDO MAINGUENEAU .....	62
3.2. A CONSTRUÇÃO DOS ESPAÇOS CÊNICOS EM <i>HARRY POTTER</i> .....	64
4. O <i>ETHOS</i> E O <i>PATHOS</i> DOS PROTAGONISTAS .....	76
4.1. <i>ETHOS</i> E <i>PATHOS</i> DISCURSIVOS EM MAINGUENEAU E PLANTIN .....	77
4.2. O <i>ETHOS</i> E O <i>PATHOS</i> DOS ENUNCIADORES NA FICÇÃO .....	82
5. ARGUMENTAÇÃO E LINGUAGEM .....	96
5.1. ARGUMENTAÇÃO E DIMENSÃO ARGUMENTATIVA EM AMOSSY .....	97
5.2. ARGUMENTAÇÃO PARA PLANTIN PELA VIA DAS EMOÇÕES .....	100
5.3. A LINGUAGEM E O PROCESSO ARGUMENTATIVO EM KOCH .....	106
6. A ANÁLISE DO <i>CORPUS</i> : ILUSTRANDO .....	117
6.1. O PROCESSO DE ENUNCIACÃO DO MUNDO “TROUXA” E DO MUNDO “BRUXO” .....	118
6.2. A TEMÁTICA E AS RELAÇÕES FAMILIARES E ESCOLARES NO MUNDO “BRUXO”.....	129
6.3. A TEMÁTICA NAS RELAÇÕES FAMILIARES: ENTRE OS MUNDOS “TROUXA” E “BRUXO” .....	137
6.4. A TEMÁTICA, AS RELAÇÕES E A ARGUMENTATIVIDADE .....	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	171
REFERÊNCIAS .....	179

# INTRODUÇÃO

*Palavras são [...] nossa inesgotável fonte de magia,  
capazes de causar grandes sofrimentos  
e também de remediá-los.*

J. K. Rowling.

A instigante história do bruxinho Harry Potter é o mote para a construção do objeto de estudo no qual se busca estabelecer um paralelo entre os dois mundos em que vive o protagonista da história. Esses dois mundos são o dos “trouxas” e o dos “bruxos”. O mundo dos “trouxas” é o mundo de quem não acredita em magia, que seria o da realidade crua e concreta do cotidiano das pessoas ditas “normais”, em contraposição ao mundo dos “bruxos”. Este, o da magia, é um mundo em que também há um cotidiano de trabalho e estudo, mas para além das visões normais do mundo dos “trouxas”, como os bruxos os chamam. Esta é uma obra construída com base num estatuto ficcional cujo gênero de discurso, o literário, é um dado importante na análise das condições de produção da mesma.

Partindo inicialmente da grande repercussão da obra como fenômeno evidente de leitura e sua consideração como leitura de massa ou apenas de seu consumo como ficção de aventura, cujo mundo fantástico atrai o universo infanto-juvenil, percebe-se emergir daí o grande potencial argumentativo oferecido pela história. Desse potencial surge o interesse de se buscar entender alguns processos estratégicos argumentativos usados pelo sujeito-escritor. Assim, esta pesquisa se embrenha pela saga<sup>1</sup> *Harry Potter*, de J. K. Rowling, cuja narrativa alimenta a análise com exemplos que ilustram os processos discursivos da obra fundamentada pelos referentes teóricos que foram construídos ao longo deste trabalho. Constitui-se como nosso objeto de estudo a busca das estratégias argumentativas construídas na narrativa, cujo *corpus*, o sétimo e último volume da obra: *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (ROWLING, 2007)<sup>2</sup>, ancora nossa análise, embora os demais volumes possam dar apoio com exemplos interessantes para tais fundamentações.

O desafio desta análise é dado pelo estudo de uma literatura juvenil a se julgar, pelo menos em parte, pela imagem aparente que passa de uma literatura menor, como uma literatura de não tanto prestígio quanto a literatura para adultos. Podemos até dizer uma literatura do “mundo adulto”, por se assemelhar ao confronto dos dois mundos

---

<sup>1</sup> Tomamos a liberdade de utilizar, ao longo da dissertação, o termo saga, embora o *corpus* do estudo seja o último volume da obra. Tal escolha se deve por entendermos que a análise deste volume seja estudada como representativa do todo da narrativa, como um enunciado em sua totalidade, conforme Bakhtin. Além de, por vezes, referirmo-nos aos outros volumes, como suporte à análise.

<sup>2</sup> O *corpus* do nosso estudo é baseado na tradução da obra de J. K. Rowling feita por Lia Wyler, fazendo, em alguns momentos, referência à obra original e até mesmo à adaptação para o cinema, como elemento comparativo.

estabelecidos no circuito interno ficcional estudado, que, analogamente, seria o “mundo” dos adolescentes, que deve permanecer à sombra, igualmente ao dos “bruxos”, por trazer sérios problemas ao “outro mundo”, o dos “adultos”. Esses corresponderiam ao dos “trouxas”, que aparentemente só veria o lado concreto da vida, não enxergando as diferenças e/ou tantas outras possibilidades de vivê-la. Isso se for comparado, que fique claro, ao mundo literário desprestigiado dos adolescentes em relação ao mundo literário dos adultos. Pois, como afirma Maingueneau sobre a literatura juvenil, em seu prefácio de *Cenas da Literatura Moderna*: “[...] ela é comumente julgada como ‘subliteratura’ ou ‘paraliteratura’, o que é uma maneira de não encarar os difíceis problemas que apresenta.” (MAINGUENEAU, 2010, p. 24).

A análise se torna igualmente instigante, por ser uma obra que tem tantos confrontos internos na ficção quanto os temos na vida real. Esses são confrontos de papéis que envolvem contratos de relações entre professor e aluno, pais e filhos, o bom e o mau, o pobre e o rico, o consenso e o dissenso, o próprio mundo adulto *versus* o mundo infanto-juvenil, que nos instigam a conhecê-los e a deslindá-los. Papéis esses tão comuns no mundo da realidade cotidiana em que vivemos, e de fácil comparação com os mundos da obra em destaque, que mesclam a fantasia de um mundo mágico com a concretude do mundo das pessoas comuns, naquilo que mais se assemelham com o nosso dia a dia.

Por isso, temos em mente que a análise do discurso literário é uma aliada na compreensão de como se dão as estratégias de construção sócio-discursiva de comunicação entre os sujeitos-protagonistas<sup>3</sup> da obra, com pesquisas em estudos linguísticos que nos dão o apoio teórico necessário. Nesta pesquisa, a investigação central segue uma linha que percorre os trâmites narrativos em sua composição temática, cenográfica, mas principalmente pelo fio condutor das vozes<sup>4</sup> enunciadas pelos sujeitos em suas relações contratuais, que são, na verdade, co-construídas argumentativamente na trama.

---

<sup>3</sup> Gostaríamos de esclarecer que, ao longo da dissertação, os termos sujeitos-protagonistas, protagonistas e personagens são tomados como sinônimos, os sujeitos-enunciadores da cadeia discursiva interna.

<sup>4</sup> As vozes neste trabalho são consideradas não como sinônimas de sujeitos, mas representativas das falas, que expressam as ideias, os pensamentos e as posições de tais sujeitos, por meio de seus conteúdos temáticos; não podendo ser assim confundidos, o uso de um e outro termo, como redundância. Na seção que trata do assunto falaremos mais sobre elas.

Como o trabalho de Análise do Discurso fundamenta-se, sobretudo, pelo uso da linguagem, e, no caso específico desta análise, o do discurso literário infanto-juvenil, encontramos na palavra do grande escritor Monteiro Lobato o valor e a importância do tratamento da escrita para um público jovem. Assim, Lobato, que também se dedicava sobre como escrever para crianças, declara em uma troca de correspondência esse valor, tal como se apresenta:

O segredo de escrever para crianças: é tratá-las como quase gentes grandes (sic). Aprendi isso [...] uma criança metida numa escolha entre um lindo bonezinho infantil vermelho, ou uma velha cartola do pai. Ah, não vacilou. Foi-se à cartola, e levou muito tempo com ela na cabeça. Nos livros, as crianças querem que lhes demos cartolas – coisas mais altas do que elas podem compreender. Isso as lisonjeia tremendamente. Mas, se o tempo inteiro as tratamos puerilmente, elas nos mandam às favas. (LOBATO, [1945] 2011).

Temos, nesse relato, respaldo para demonstrar que o fenômeno de leitura de uma obra infantil pode ir além de uma pura aventura e fantasia. Estes são elementos, sim, atrativos, mas que o conteúdo temático, as discussões e as argumentações inseridas na narrativa são fatos que podem perpassar o interesse de jovens leitores, mesmo que de maneira tácita. Por isso não podemos menosprezar o interesse, a capacidade e as competências intelectuais do público leitor para significar as críticas e os questionamentos imanentes em uma narrativa. Assim, devemos observar nas narrativas escritas *a priori* para um público infanto-juvenil – guardadas as devidas proporções de acordo com a faixa etária e o desenvolvimento cognitivo de cada um –, o pressuposto da dimensão argumentativa envolvida estrategicamente em uma obra de tal gênero.

Dessa forma entendida, deparamo-nos com uma questão importante, envolvendo a argumentação de maneira geral, que é o modo como a consideramos, pois isso pode se relacionar com a maneira como podemos compreender os argumentos numa obra literária para jovens. Para tanto, destacamos as palavras de Plantin sobre o modo como ele considera a argumentação e que se coaduna com a maneira como pode ser tratada a questão argumentativa na obra literária, foco desta pesquisa. No trecho a seguir, temos o modo como Plantin e Muñoz (2011, p. 7) entende a argumentação, pautando, assim, nossa análise:

Aquele que argumenta não busca pura e simplesmente forçar o seu interlocutor ou impor-lhe tal crença ou tal atitude por meio de procedimentos manipulatórios. Busca mostrar-lhe que é lógico, razoável, adotar esta crença ou esta atitude em vista de tal argumento. [...] o argumento poderá ou não ser admitido pelo interlocutor.

Podemos, então, interpretar o que é argumentar em relação aos contratos que se dão entre grupos de diferentes hierarquias ou mesmo entre os pares, na narrativa potteriana, pelo viés colocado por Plantin e Muñoz. Para isso, tratamos os conceitos de argumentação como subsídio para compreender o processo de instauração das estratégias argumentativas utilizadas pelo sujeito-escritor. Processo esse que estabelece o modo como o sujeito-escritor posiciona as vozes das personagens tanto em relação a seus pares quanto em relação aos pares hierárquicos, ou ainda, pela oposição dos pares formados pelos diferentes mundos que desempenham papéis antagônicos na saga. Em outras palavras, o que vemos na trama são personagens que refletem sobre os acontecimentos, colocando suas posições de forma crítica, muitas vezes irônicas, outras, de forma humorada, contrapondo seus opositores, questionando seus mestres, buscando compreensão e aquiescência de maneira a mostrar-lhes que suas crenças e atitudes em vista de seus argumentos são lógicas e razoáveis.

O objetivo deste trabalho é problematizar as questões acerca do encadeamento construtivo da obra em sua argumentatividade, visando demonstrar como as estratégias argumentativas operadas pelo *logos*, *ethos* e *pathos* – através das vozes dos enunciadorees, dos conteúdos temáticos e dos espaços cênicos envolvidos na construção da obra –, foram decisivas para o processo comunicativo das personagens. Queremos com isto mostrar que uma literatura infanto-juvenil pode ir muito além do simples entretenimento e aventura fantástica, e que pode estar contido na argumentatividade da obra todo um jogo de crítica e posicionamentos. Jogo esse dimensionado pela temática e cenografia implicadas na história, mas, primordialmente, pelas vozes envolvidas de forma instigante em suas relações contratuais. Nessas relações, a identificação com as personagens e o reconhecimento do valor literário da obra, pelo público jovem leitor, não está aquém de suas capacidades e possibilidades de compreensão das argumentações em discussão na trama do gênero discursivo em questão.

Partindo ainda do pressuposto que a formação do sujeito passa pelas experiências vividas e compartilhadas e que ele deve ser o foco de seu próprio desenvolvimento interno, acreditamos que seja relevante considerar a autonomia do sujeito como primordial para seu crescimento intelectual. Sendo assim, é bom que tratemos o sujeito como um ser capaz de uma formação crítica, pautado por sua inserção social, e de uma condução de escolhas conscientes a partir de suas conflitualidades e reflexões. Por isso, a tese acerca da argumentatividade contida na saga parte desse

princípio para buscar os argumentos que sustentam as estratégias discursivas em torno dos interlocutores com suas atitudes enunciativas que co-constroem o processo comunicativo das personagens.

Para isso, a teoria semiolinguística de Charaudeau, em sua abordagem multidisciplinar, embasa o estudo com seu quadro comunicativo que tem como pressuposto principal uma linha mestra guiada por seu carro-chefe: os sujeitos da linguagem, envolvidos cada um com seus conflitos pessoais. Sujeitos esses que, segundo Charaudeau (2001, p. 28), como membros de um grupo social, obrigam “[...] toda teoria do discurso a se interrogar sobre a natureza dos seres sociais que participam das trocas languageiras [...]”, dos atos de linguagem imbricados, no caso da trama ora analisada, pelo dizer encenado pelas personagens. E por haver conflitualidades em torno do protagonista principal, como ser social que é, é que serão investigadas as estratégias e as problemáticas que envolvem questões pressupostamente argumentativas. Colocamos, assim, o sujeito como central e guia dessa análise, cujos conceitos e abordagens serão tratados no primeiro capítulo.

Seguindo o caminho dado pelo quadro comunicacional de Charaudeau, mais duas referências compõem a pesquisa ao lado dos sujeitos desse quadro. A primeira delas é a dos conteúdos temáticos, fundamentados pelos estudos de Bakhtin. A segunda, que completa, como pano de fundo, o tripé estabelecido como sustentáculo base, são os estudos das cenas de enunciação de Maingueneau que discorrem sobre o que chamamos de espaços cênicos. Esses espaços se referem ao lugar e ao momento que integram as cenas de fala ao lado da inscrição dos sujeitos-enunciadores. Essas cenas desempenham um papel de inteira relevância como co-orientador dessa investigação, já que as circunstâncias que ancoram uma cenografia são definitivamente pontos importantes de aporte que estrutura toda e qualquer obra. Além disso, outras noções, como as de contrato de comunicação, também de Charaudeau, darão suporte ao fio condutor deste estudo.

Dessa forma, o conteúdo temático preconizado por Bakhtin (1997a) é um dos três eixos que constitui o todo do enunciado, o qual, na leitura de Fiorin (2016, p. 69), “[...] não é o assunto específico de um texto, mas é um domínio de sentido de que se ocupa o gênero”. Assim, a temática da saga literária de Harry Potter está no domínio das relações de amor e amizade e das relações de ódio e temor. Enquanto os assuntos específicos são tratados através das relações contratuais que vão sendo constituídas pelas vivências cotidianas e pelas emergências das situações de desvendamentos acerca

de acontecimentos do passado das principais personagens e de seus antagonistas. Por isso, o gênero do discurso literário é também tratado aqui como um dado importante para a análise das condições e finalidades de produção da obra, cujo objetivo final é estabelecer as estratégias argumentativas envolvidas no enunciado que nos dão uma compreensão geral da construção do gênero do discurso literário da narrativa estudada.

Vemos que o eixo temático da narrativa está circunscrito por temas relevantes que, focalizando assuntos específicos, formam um elo que liga os protagonistas da trama entre si, com seus comportamentos sociais e individuais, como elementos importantes para o desenvolvimento das ações e reflexões das personagens no decorrer da história. Esse eixo é trabalhado aqui como um importante tópico que sustenta as relações contratuais envolvidas pelos papéis sociais de cada sujeito em seus processos de comunicação no desenrolar do enredo, pontuando de sentido todo o enunciado da história. No capítulo dois são desenvolvidas as bases conceituais e analíticas desse eixo.

Já o terceiro pilar estabelecido para a análise do discurso literário refere-se à cenografia que, como pano de fundo, envolve as ações das personagens nas cenas de enunciação e funda, de alguma maneira, as diferenças dos mundos paralelos coexistentes na obra. A construção dos cenários na narrativa dá vida às representações cuja enunciação é encenada pelo “[...] próprio jogo da linguagem”, como explicita Paulino e Walty (2005, p. 141). É o jogo enunciativo. Nas cenas de enunciação, como propõe Maingueneau, os enunciadores se constituem em

[...] um quadro profundamente interativo, em uma instituição discursiva inscrita em uma certa configuração cultural e que implica papéis, lugares e momentos de enunciação legítimos, um suporte material e um modo de circulação para o enunciado. (MAINGUENEAU, 2013, p. 75).

Nessas cenas, Maingueneau postula que o discurso institui situações de enunciação que integram três cenas, a englobante, a genérica e a cenografia, que são discutidas adiante no capítulo três. Mas, das três cenas, a cenografia é aquela à qual nos ateremos para discutir as cenas de enunciação em que as figuras dos enunciadores e dos co-enunciadores são associadas “[...] a uma cronografia (um momento) e a uma topografia (um lugar) das quais supostamente o discurso surge.” (MAINGUENEAU, 2013, p. 77). Isto significa dizer que o tempo e, sobretudo, o lugar ajudam a compor as cenas de enunciação, de cuja encenação emerge o discurso configurado pelo jogo enunciativo.



Em suma, as discussões sobre gêneros discursivos e os estatutos instituídos dão uma contribuição especial para o estabelecimento do plano onde são construídos os enlaces e desenlaces do enredo. Em tal enredo, os conflitos dos sujeitos enunciadorees, os temas e os cenários é que formam tanto o primeiro plano como o pano de fundo para a argumentatividade dos discursos explorados no percurso desta pesquisa. Por isso, o sujeito em conflito, mediador da série de relações ao longo da obra, ao lado das respectivas questões temáticas que os relacionam e a cenografia que os situa, são postos como sustentáculos de uma discussão que visa buscar as estratégias argumentativas, cujos conceitos são delineados a partir dos estudiosos referenciados.

Na busca dessas estratégias que estabelecem o processo comunicativo dos sujeitos-protagonistas e do sujeito-narrador em especial, seguimos duas linhas concomitantes: o *logos*, de um lado, e o *ethos* e o *pathos*, de outro. A compreensão desse processo de comunicação dos sujeitos no enredo por meio dessas três provas retóricas delimita os caminhos dessa busca. O *logos*, como operador construtivo, que conduz o fio do enredo, vistos através das marcas linguísticas de enunciação ou de argumentação, é fundamentado por Kock e Plantin. Já o *ethos* e o *pathos*, como elementos estratégicos de construção argumentativa, são ancorados nas proposições de Maingueneau e Plantin. Em outras palavras, a construção *ethótica* das personagens e os possíveis efeitos *pathêmicos* que vão se estabelecendo nas cenas de enunciação, por meio dos operadores linguísticos, no decorrer da narrativa, é que configuram os processos de comunicação em seu todo.

A construção das diversas vozes na trama se dá em processo, subsidiada pelo *ethos* e pelo *pathos* discursivos. Nesse processo construtivo, estabelecemos quais procedimentos são predominantes na criação dos “mundos possíveis”, em seus aspectos sócio-argumentativos, que circundam os enunciadorees da obra, nas mais diversas relações contratuais de comunicação. Como afirma Maingueneau (2013, p. 69), “[...] a noção de *ethos* permite, de fato, refletir sobre o processo mais geral da adesão de sujeitos a uma certa posição discursiva”. Podemos dizer que essa noção se refere aqui à reflexão dos processos que instauram as posições discursivo-argumentativas dos enunciadorees na ficção em análise. Nessa linha de articulação, temos a fundamentação dessa dupla por intermédio do *ethos* discursivo de Maingueneau (2008), de um lado, e do *pathos*, via “razão” das emoções, pela ótica de Plantin (2010), de outro. Essas duas provas retóricas, o *ethos* e o *pathos* discursivos, são discutidas no quarto capítulo deste estudo.

Em seguida, temos o *logos* como elemento operador de nossos enunciados que orientam os processos comunicativos, com sua “força argumentativa” (KOCH, 2000, p. 29). Segundo Koch, o *logos* é um dos mecanismos, denominados como *marcas linguísticas da enunciação ou da argumentação*, ou ainda, como *modalizadores* que permitem indicar a orientação argumentativa dos enunciados em determinadas direções, isto é, com determinada conclusão em detrimento de outra. O estudo dessa prova retórica perpassa necessariamente a análise das marcas linguísticas de enunciação, como operadores que tecem os fios da narrativa. Os fios dessa tessitura articulam e interligam todos os demais aspectos, cujos processos argumentativos de comunicação das personagens são colocados sob o foco da análise conduzido neste trabalho.

Para Plantin e Muñoz (2011, p. 13), a argumentação perpassa “[...] uma atividade de tipo racional”, que se pressupõe um bom uso a partir da língua cotidiana. Para tal atividade argumentativa, segundo Plantin e Muñoz (2011, p. 19), devem-se conhecer, entre outras linhas de força que estruturam o vocabulário, não só as palavras e construções que intervêm nesse fazer, mas também suas condições de uso. A análise do processo de argumentatividade é discutida no quinto capítulo, na qual são colocadas em pauta a linguagem, as bases conceituais da argumentação e os processos desse fazer argumentativo. Consideramos, assim, o *logos* como operador argumentativo estruturante, que conduz também a construção do *ethos* das personagens e do *pathos* em seus possíveis efeitos *pathêmicos*.

As definições de argumentação cujos conceitos fundamentam as discussões acerca das estratégias argumentativas são abordadas como parte das investigações sobre o discurso literário. Amossy (2006), por exemplo, baliza esses conceitos diferindo argumentação de uma dimensão argumentativa em que, nesta, se pressupõe argumentos que orientam em direção a certa visão ou posição, enquanto naquela, há uma intenção persuasiva. Já Plantin e Muñoz (2011), como citado anteriormente, definem a argumentação como uma atividade racional, em cujos processos do fazer argumentativo se busca mostrar ao interlocutor que seu argumento é lógico e razoável.

Enfim, o que se pressupõe de decisivo para a construção estratégica de comunicação argumentativa entre as personagens são os conflitos existentes no mundo vivido pelos enunciadores e suas respectivas ações. Essas ações se desenrolam nas diversas oposições dos mundos construídos na história, cujos papéis sociais de cada representante dessa trama são em função de suas relações contratuais. Tais relações são

as que ocorrem entre professor e aluno, pais e filhos, bem como entre as diferentes posições sociais, dentre outras, que desembocam em desfechos surpreendentes pelas expectativas criadas no enredo. Assim sendo, as interações instaladas pelas cenas de enunciação e as respectivas interposições do enunciador-narrador, situam os devidos aspectos que interferem na construção dos sujeitos actantes, envolvidos por conteúdos temáticos e por cenografias específicas, como pano de fundo. Esses são os tópicos básicos para a análise que se propõe como elos de uma corrente que se articulam e retroalimentam, por sua vez, os debates argumentativos presentes na discursividade da trama.

Dessa maneira, a partir de um questionamento elementar colocado como ponto de partida no empreendimento desta expedição, procuramos responder como os tópicos escolhidos como eixos orientadores (os sujeitos, as temáticas e a cenografia) são articulados pelos elementos operadores do discurso – o *ethos*, o *pathos* e o *logos*, em seu conjunto, estruturando as argumentações no percurso narrativo da obra. Essa questão assim colocada é permeada pela discussão das seguintes hipóteses:

- a) Os mecanismos operados pelas marcas linguísticas de enunciação são utilizados como estratégias argumentativas de construção do jogo de expectativas criadas nos dois mundos analisados na obra;
- b) O *logos*, assinalado como operador linguístico, conduz o fio que entrelaça a trama, construindo o *ethos* das personagens e o *pathos* no desencadeamento dos afetos no discurso;
- c) Esse entrelaçamento se dá através das relações contratuais dos sujeitos enunciadorees, em suas temáticas e espaços cênicos que compõe o pano de fundo da narrativa; todos eles articulados pelas três provas retóricas, em seu conjunto.

Este trabalho é constituído por seis capítulos, como já pontuado nesta introdução que, resumidamente, tem o esquema que se segue.

No capítulo 1, situamos a obra *Harry Potter* e os sujeitos que a constitui na perspectiva da teoria semiolinguística de Charaudeau, bem como as vozes sociais dos sujeitos enunciadorees, analisadas como ideias e posicionamentos.

No capítulo 2, detemo-nos no conteúdo temático como pressuposto do gênero do discurso como preconizado por Bakhtin. Esse conteúdo temático também é

analisado como percurso sob o ponto de vista de Fiorin. Discutimos, ainda, a análise do gênero de discurso literário sob o postulado de Maingueneau. Além disso, a temática como base das relações contratuais dos sujeitos, em seus contratos comunicativos como propõe Charaudeau, é matéria de discussão neste mesmo capítulo.

No capítulo 3, descrevemos as três cenas de enunciação, mas, primordialmente, atendo-nos na cenografia como a cena construtora do discurso, como preconiza Maingueneau. Além da construção dos espaços cênicos em *Harry Potter*, como parte integrante dessa cenografia.

No capítulo 4, embasamos nossa discussão no *ethos* e no *pathos* discursivos na construção dos protagonistas pela perspectiva de Maingueneau e de Plantin, como elementos importantes no entrelaçamento da trama pelas vozes enunciantes.

Já no capítulo 5, as bases conceituais da argumentação, seus processos argumentativos e a linguagem são abordados pelos pontos de vista de Amossy, Plantin e Koch. Em Amossy, a abordagem permeia a distinção entre argumentação e dimensão argumentativa. Sob a visão de Plantin, abordamos a definição de argumentação pela via das emoções e pela tópica das emoções de um discurso emocionado. Em ambos, esperamos nos deparar com argumentos que caracterizem a tese da argumentatividade da narrativa. Quanto ao processo argumentativo e a linguagem apoiamo-nos na apresentação do *logos* como elemento operador da enunciação e da argumentação como proposto por Koch e sua orientação argumentativa como postulado por Koch e Plantin.

Por fim, no capítulo 6, ilustramos a análise com exemplos significativos do *corpus* escolhido para esta dissertação – o último volume da série *Harry Potter e as Relíquias da Morte*, de J. K. Rowling. Além desse volume, o primeiro da série, *Harry Potter e a Pedra Fundamental*, compõe com alguns exemplos ilustrativos que ajudam a entender as primeiras cenas de enunciação na inscrição de sua cenografia. Aqui, esses exemplos vão além da análise mais específica ao longo de cada etapa estudada nos capítulos anteriores como demonstração relevante e complementar dos raciocínios conduzidos no enredo.

O que deixamos explicitado ao fim do estudo é o quão relevante é compreender como se dão as estratégias argumentativas para a promoção de mais produções e debates no campo da Análise do Discurso, sobretudo, em se tratando de discurso literário infanto-juvenil. Além disso, temos como relevante compreender as construções argumentativas em discursos ficcionais, cuja obra estudada fez aderir sedutoramente muitos leitores às “teses” ficcionais do sujeito-escriptor. “Teses” essas

que arrebanharam um público considerável para leituras desse gênero. Por isso, esperamos que o resultado desse estudo possa ser visto como um entendimento a mais para abordagens futuras que possam envolver outras problemáticas como, por exemplo, a que perpassa a recepção da obra. Assim, convidamos os leitores desta dissertação para uma leitura problematizadora e instigante dos raciocínios que percorrem os capítulos que se seguem.

# CAPÍTULO 1

## A OBRA E OS SUJEITOS NA SEMIOLINGUÍSTICA

*[...] as vozes do texto se desdobram: o poder selvagem do sistema social desumanizado fala, [...]; a solidariedade voluntária e paradoxal fala, [...]; o medo da morte fala, na angústia do menino que teme que a mulher não volte mais. Meio a esse coro de vozes, cresce a força crítica da enunciação ficcional.*

*[...] ao encenar textualmente as diferentes vozes que constituem a realidade, a literatura, sem dar lições de moral, de ética ou de política a seus leitores, pode levá-los a pensar enquanto vivem o prazer de ler.*

Graça Paulino & Ivete Walty.

## 1.1. OS SUJEITOS DA TEORIA SEMIOLINGÜÍSTICA

A análise do nosso *corpus* encontra seus fundamentos básicos nos pressupostos da teoria semiolinguística de Charaudeau e, sobretudo, nos atos dos sujeitos da linguagem, carro-chefe da Análise do Discurso desse teórico. Uma vez que a representação do quadro comunicacional de Charaudeau já é bastante conhecida, não iremos esquematizá-lo aqui neste estudo, embora façamos uso da nomenclatura que designam os sujeitos desse quadro com o fim de situarmos os atos de linguagem envolvidos no discurso. Já os pressupostos dos sujeitos da linguagem de Charaudeau serão discutidos para efeito de fundamentação, sem, no entanto, necessitarmos descrevê-los em todas as suas minúcias.

Com esse objetivo posto, iniciamos, assim, os desmembramentos desses sujeitos da linguagem, visto que Charaudeau (2014, p. 52) os desdobra em duas entidades: o sujeito de fala e o sujeito agente. Esses dois entes são, na verdade, os quatro sujeitos do ato de linguagem, os dois internos e os dois externos do seu quadro de comunicação. Esses sujeitos encenam o ato de linguagem ao lado de outras determinantes que são resultantes do jogo entre o implícito e o explícito, das circunstâncias de discurso específicas, do encontro dos processos de produção e de interpretação, além do contrato de comunicação que é estabelecido de acordo com a situação contextual.

Neste estudo, a categoria de sujeito é elemento chave, em cuja pesquisa as estratégias discursivas da obra de J. K. Rowling, *Harry Potter*, é analisada em sua dimensão argumentativa. Sendo os sujeitos da linguagem dessa obra o elemento central no *corpus* analisado, assumidos na perspectiva da teoria semiolinguística charaudiana, diversas frentes de discussão são abertas acerca do arcabouço teórico utilizado nesta pesquisa. Para tanto, a abordagem permeia, sobretudo, o mundo dos sujeitos-enunciadores (Eue-Tud), no circuito interno da narrativa, em suas diversas vozes circunstanciadas. Entrementes, por força do próprio processo interacional desses sujeitos na cadeia comunicacional de Charaudeau são apontadas, por vezes, algumas relações intrínsecas do todo desses quatro sujeitos interligados pelas trocas comunicativas efetuadas entre si. Incluídas nesse processo interacional estão as vozes dialógicas e polifônicas de Bakhtin, que fazem parte da discussão do referencial teórico discutido ainda neste capítulo, em sua terceira seção.

Na teoria dos sujeitos da linguagem de Charaudeau (2001), o sujeito é ampliado dentro da conceituação dos atos de linguagem na qual é definido por sua identidade psicológica e social, por um comportamento finalizado, pelas restrições de sua inserção na interação e por suas próprias intenções para com o outro. Segundo Charaudeau (2001, p. 24), “[...] a teoria do discurso não pode prescindir de uma definição dos sujeitos do ato de linguagem”.

Para Charaudeau (2001, p. 25):

[...] O discurso ultrapassa os códigos de manifestação linguageira na medida em que é o lugar da encenação da significação, sendo que pode utilizar, conforme seus fins, um ou vários códigos semiológicos. [...] É preciso que fique claro que toda encenação discursiva depende das características desses códigos e de todos os códigos nela envolvidos.

Isto significa dizer que o discurso depende das características dos códigos envolvidos (o semiológico, o gestual, o icônico, entre outros) e das circunstâncias de enunciação; além de o discurso não se confundir com o texto, materialização da encenação do ato de linguagem. Os códigos explorados na trama, a palavra em sua estruturação, como também outros meios que marcam de forma caracterizada a significação enunciativa, em sua organização descritiva e narrativa, são um dos índices que sinalizam os caminhos que estabelecem a encenação discursiva, que, por fim, engloba a argumentatividade da obra em seu todo.

Ainda, segundo Charaudeau (2001), o termo *discurso* pode ser utilizado em dois sentidos, o de um conjunto de saberes partilhados e o sentido ligado à encenação do ato de linguagem. Neste segundo sentido, temos a encenação discursiva que depende do dispositivo compreendido pelos dois circuitos da comunicação: o externo (situacional) e o interno (discursivo). Esse último tem o mérito de promover “[...] a realização de gêneros e de estratégias que não estão, obrigatoriamente, ligados às circunstâncias de produção.” (CHARAUDEAU, 2001, p. 26). Como um exemplo disso, podemos citar a realização do gênero do discurso literário que, *a priori*, pode, por sua característica preponderantemente fictícia, estar desvinculada do factível das circunstâncias de produção, embora saibamos do entrecruzamento do ficcional com o factual nas narrativas desse gênero.

Reiterando, as quatro instâncias dos sujeitos em Charaudeau (2014) são subdivididas em pares pelos espaços e níveis em que ocorre a comunicação por meio dos quais as duplas interagem. As duplas formadas dessas instâncias assim subdivididas



são: os parceiros da linguagem (Euc-Tui), no nível situacional e os protagonistas de uma obra (Eue-Tud), no nível discursivo. A princípio, este último, ganha sua autonomia e atua de forma independente a partir do momento em que ganha vida no espaço ficcional discursivo. Os enunciadores desse espaço são representados numa espécie de *mise en abyme*. Eles podem ser vistos como uma relação reflexiva, ou melhor, como um espelho, onde a imagem refletida internamente dialoga com o de fora e seu reverso, isto é, o externo dialogando com o de dentro, assim como se dá em um diálogo múltiplo de diversas representações de si e dos outros<sup>5</sup>. A representação vista e elaborada dessa maneira a partir dos sujeitos charaudianos coaduna-se, inclusive, com o dialogismo das vozes polifônicas bakhtinianas, questão vista mais adiante, na seção das vozes discursivas.

Como se trata da análise de uma narrativa é interessante fazer um paralelo da teoria dos atos de comunicação de Charaudeau, em seu quadro comunicacional, com a reflexão clássica estabelecida pela formulação de Ricoeur (2010) sobre os processos de composição e significação de uma narrativa, os quais são divididos em três momentos. Essa formulação é dada pela seguinte representação: a) *Mimesis I* ou pré-figuração; b) *Mimesis II* ou configuração; e c) *Mimesis III* ou refiguração. A primeira, a da pré-figuração, é relativa à pré-compreensão do mundo da ação, comparável ao nível externo situacional do sujeito comunicante de Charaudeau. A segunda, a da configuração, tem uma função de mediação, e pode ser comparada, ao nível interno discursivo da comunicação, representado em Charaudeau pelos sujeitos enunciadores e seus interlocutores, os destinatários. E, por fim, a terceira, a da refiguração, que está no plano da interpretação, concluindo o ciclo, mas não o fechando, se equivale ao sujeito interpretante no quadro comunicativo charaudiano.

Analogamente, devemos enfatizar que é exatamente a *mimesis II* ou configuração que a narrativa potteriana está sendo analisada em seus processos argumentativos de mediação comunicativa. Isso significa dizer que os sujeitos-enunciadores da comunicação na narrativa são configurados literariamente no lugar do dizer encenado, mediando um jogo lúdico entre o sujeito comunicante, com suas pré-

---

<sup>5</sup> Salientamos aqui a ênfase dada para o universo ficcional na análise discursiva, neste estudo, cujos contextos de produção e recepção estão indiretamente inseridos na representação polifônica da narrativa, por meio dos processos dialógicos, como discutidos por Bakhtin. Tais contextos são vistos por meio da mediação configurada pela escritora (o sujeito comunicante na cadeia de produção) e reconfigurada pelos leitores (os sujeitos interpretantes na cadeia de recepção).

figurações e o sujeito interpretante, que refigurará esse jogo por meio da configuração dada pela intermediação dos enunciadores. Em outras palavras, como diz Ricoeur (2010, p. 112-113): “Com a *mimesis* II abre-se o reino do *como se*”, ou “o reino da *ficção*”, cuja posição intermediária “tem uma função de mediação”.

O motivo pelo qual tal ênfase está sendo dada, seja do quadro completo de Charaudeau seja da *mimesis* de Ricoeur, é pelo fato de o fenômeno das vozes sociais no discurso refletirem diretamente nas falas dos enunciadores. A partir dessas falas é que se dá a ver, por meio da narrativa, a confluência de vozes externas e internas dos sujeitos que falam, conforme o conceito de polifonia e dialogismo de Bakhtin. Queremos dizer com isso que, segundo o ponto de vista de Tezza (2001) a respeito das vozes bakhtinianas nos romances, há uma estreita relação entre as vozes dos sujeitos da linguagem, internos e externos a uma obra literária – autor-enunciador-leitor, como instâncias de consciências, em tempos e espaços diferentes.

Assim, como um discurso é configurado e orientado por seus anteriores e reconfigurado por seus posteriores, podemos reafirmar que os sujeitos mediadores se baseiam nas vozes sociais, polifônicas, segundo as quais Bakhtin, conforme Brait (2003), diz:

*[...] tudo que é dito, tudo que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala.*

(BRAIT, 2003, p. 14 – itálico da autora)

Entretanto, para fins restritivos de análise, as vozes dos sujeitos externos à saga deverão ser deixadas de lado, em reserva, sendo dado tratamento apenas às vozes dos sujeitos-enunciadores, os internos à obra, em sua configuração mediadora argumentativa. Nessa configuração, fazem parte as personagens da encenação do ato da linguagem, que representam o lugar da organização do dizer, das instâncias estratégicas do jogo de expectativas.

Retomando a questão dos sujeitos-enunciadores, na obra em foco, ao redor do sujeito-protagonista, Harry Potter, são instalados todos os sujeitos-destinatários, interlocutores deste protagonista principal, que interagem com ele. Nessa narrativa, em particular, o Eue-narrador dá voz ao Eue-protagonista e a partir deste, todos os Tuds, alguns até anteriores ao surgimento do protagonista principal, vão entrando em cena, afirmando, construindo, desconstruindo, contrapondo, refutando os conflitos e sentidos

colocados por Harry, como também os destinados a ele, discursivamente, no enredo da obra.

É a partir da construção gradual dessa trama que vão sendo identificadas as estratégias argumentativas postas em contraponto, que dão pleno vapor aos rumos criados pelas expectativas em torno dos conflitos do protagonista. Exemplos mais conclusivos serão discutidos no capítulo seis, intitulado “A análise do *corpus*: ilustrando”, reservado, especificamente, para nos dar uma ideia mais abrangente tanto dos diálogos entre as diversas personagens e suas vozes quanto dos pensamentos reflexivos da personagem Harry em relação a si mesmo e em relação aos seus interlocutores. Diálogos e pensamentos que percorrem todo o enredo, mostrando-nos como se dá a argumentatividade no nível discursivo ficcional.

Ressaltamos que toda a expectativa do projeto de escritura literária, organizada pelo ato de linguagem do Euc-escritor e dirigida “[...] a um leitor que imagina ter conhecimento do ‘contrato literário’” (CHARAUDEAU, 2014, p. 56) passa também pelo enunciador-narrador. Esse narrador desempenha na obra um importante papel, pois que ele posiciona toda a localização espaço-temporal das cenas de enunciação do enredo. Além disso, a voz desse narrador desnuda as percepções psicossociais das personagens, através das quais o enunciador-protagonista vai criando sua própria imagem, *ethoticamente*, em torno de seus conflitos pessoais. Como também desnuda as emoções que vão percorrendo as temáticas envolvidas nas relações das personagens, em seus contratos comunicativos. Assim, por meio desses contratos, estabelecem-se as expectativas criadas ao longo da narrativa pelo Euc-escritor que, podemos dizer, parece se deliciar elaborando um jogo lúdico entre os contratos de “confidência”, de “real” e de “maravilhoso”, com os quais adorna sua narrativa. (CHARAUDEAU, 2014, p. 56).

Como já dissemos, estamos analisando mais especificamente o nível discursivo dos sujeitos enunciadore, pois nos interessa aqui demonstrar as estratégias argumentativas contidas na narrativa. Assim, precipuamente, interessamo-nos, como diz Fiorin (2006, p. 51), pelas “[...] visões de mundo dos enunciadore [...] inscritos no discurso”, entretanto, sabemos que, por meio deles, dialogamos, de diversas maneiras, com as visões de mundo dos sujeitos do nível situacional.

## 1.2. A OBRA *HARRY POTTER* E OS SUJEITOS

A história se inicia com a enunciação da família de “trouxas”, a principal antagonista da trama, no mundo “trouxa”, onde, numa pequena cidade da Inglaterra, vive a família Dursley. Essa enunciação é entremeada com a chegada de um dos maiores bruxos do mundo “mágico” – Alvo Dumbledore – e a de sua colega de trabalho e amiga – a bruxa Minerva McGonagall. Enquanto o antagonista no mundo “bruxo” – o perverso bruxo Voldemort, que é enunciado como “Você-sabe-quem” –, é aquele que não se deve nomear.

É naquela família que se estabelece o contraponto dos dois mundos possíveis, espaço de constantes contradições, ironias e acima de tudo o lugar que oferece os principais parâmetros dos processos argumentativos na comunicação entre as personagens da saga. Na sequência da chegada de McGonagall e Dumbledore, outros bruxos também se aproximam sorrateiramente na escuridão da noite, trazendo com eles o bebê Harry, um menino nascido da união de dois bruxos, cujos pais morrem vítimas do ódio do maior bruxo das trevas – Lord Voldemort, *aquele que não pode ser nomeado*. Curioso observar como a força dos nomes e das palavras, que não podem ser ditas, perpassa a história, cuja análise sócio-argumentativa deverá elucidar a construção comunicacional no conjunto do estudo linguístico.

Já nesse início, é estabelecido todo o ambiente que propicia o cenário de acontecimentos que nos espera, instalado pela hora, a madrugada, e pelo lúgubre da escuridão, cujas luzes dos candeeiros da rua são apagadas, pelo bruxo mestre, para que ninguém veja a chegada do bebê Harry Potter. Harry, que com um ano de vida é levado a viver no mundo dos “trouxas”, por razões que logo nos deixarão consternados, vai conhecer a tristeza e a humilhação de viver desamparado e sem amor nessa família de “trouxas”, embora com ligações familiares, pois que a dona da casa é sua tia. Harry é então criado sem o afeto de seus pais e de amigos. Os efeitos *pathêmicos* já se insinuam no estabelecimento dessa cena de enunciação, em que também estará sendo inscrita a construção *ethótica* do protagonista. E assim se desenrola toda a problemática em torno do garoto e os seus desenlaces que levará a cada livro da série a uma diferente físgada, envolvendo os leitores e fazendo com que a saga seja ao longo de onze anos de escrita de seus sete livros, de 1997 a 2007, um sucesso de leitura.

A questão intrínseca que se desenvolve a partir dessa enunciação é que abre caminho para se investigar os principais argumentos da obra, fazendo-nos aventurar e

explorar as possíveis estratégias argumentativas. É dessa investigação, concentrada no contraponto dos dois “mundos possíveis”, que se espera demonstrar a existência de elementos coerentes e consistentes que permitiram uma construção composicional estratégica no processo argumentativo comunicacional, com base em finalidades e condições de produção específicas que deram um tom arrebatador ao enunciado final da obra. Importante frisar sobre os conteúdos temáticos que tem relevância crucial como elos da cadeia construtiva. Esses conteúdos percorrem todo o enredo e giram em torno dos temas da amizade, do afeto, da coragem, da inteligência, dos preconceitos e discriminações, da confiança e da proteção, mas, principalmente, do amor, do ódio e da morte, que alimentam as discussões entre os sujeitos e suas reflexões, além de serem temas estruturadores de nosso estar no mundo.

Esses mundos construídos na ficção dividem-se entre o dos “trouxas”, das pessoas comuns, ou seja, aquelas que não possuem nenhuma “magia”, em oposição ao mundo dos “bruxos”, aqueles que possuem poderes mágicos ou que pertencem às famílias que os possuem. As crianças que, pertencentes ou não a familiares “bruxos”, possuem magia precisam desenvolver esses poderes que estão em estado de latência, devendo então passar pela Escola de Bruxaria de *Hogwarts*. Esses mundos são paralelos, antagônicos, mas se entrecruzam ao longo de toda a história, embora a maior parte do tempo dessa trama se desenrole na escola. É bom ressaltar que há uma questão constituinte relacionada à educação escolar, que ultrapassa os limites instrucionais da instituição, pois essa temática perpassa todo o enredo, dentro e fora da escola.

Os sujeitos-enunciadores do mundo “trouxa” são os tios e o primo, da mesma idade do protagonista Harry Potter. Esses vivem uma vida mundana, completamente de “olhos vendados”, que não enxergam um palmo à frente do nariz, diferentemente de Harry Potter, que, até então, desconhecia sua verdadeira história e a de seus pais. O sujeito principal e pivô da história, o próprio Harry Potter, só é levado a fazer parte do mundo “bruxo”, aos onze anos de idade, quando estará preparado para descobrir a magia que possui em latência. Na verdade, é a idade do primeiro ano escolar dessa escola de magia, a idade em que as crianças podem iniciar seus estudos e desenvolver seus poderes. Outros sujeitos, que participam do mundo “bruxo”, nas cenas de enunciação, se dividem entre os diversos níveis de relação com o sujeito protagonista principal da obra, tanto os do polo do “bem” quanto os do “mal”, em relações de poder ou de hierarquia dos contratos comunicativos normalmente estabelecidos nas sociedades.

É importante deixar estabelecida a entrada em cena de alguns alunos que desempenham papel essencial nas relações com o protagonista. Tal entrada se desenrola já na preparação para a viagem de ida para Hogwarts, na qual se dá o encontro de dois alunos que serão os melhores amigos de Harry – Rony Weasley e Hermione Granger. Nessas cenas de enunciação já fica sinalizada a estreita relação comunicativa de amizade entre os pares de mesma idade como coadjuvantes importantíssimos na encenação de toda a trama. E ainda, o encontro, também dessa mesma relação, porém, do lado contrário, o do pior inimigo, instalando-se uma relação de inimizade, em cujas cenas se contrapõem o antagonista de Harry – Draco Malfoy. Além desses pares, contracena com Harry, a família Weasley, pais de Rony, e Hagrid, o guarda-caça da escola, compondo ambos, as relações hierárquicas entre pais e filhos e a amizade entre adultos e crianças. Cada um deles desempenhando um papel fundamental, que, ao longo da análise, serão pontuados em seus contrapontos de discussão e de argumentação.

### 1.3. AS VOZES DISCURSIVAS NA FICÇÃO

O modelo polifônico da multiplicidade de vozes sociais pode ser relacionado à criação de vários mundos no universo ficcional de Rowling. As personagens nesses “mundos” tomam vida própria na configuração interna da saga. Conquanto possamos encontrar também a pré-configuração do universo do sujeito comunicante, assim como as refigurações como sujeitos interpretantes que somos, a começar por nós mesmos, analistas, enquanto leitores, se esse fosse o foco deste estudo.

Assim, na dita configuração, definidos os principais sujeitos enunciadore que contracenam na história, a compreensão do que falam as personagens se faz essencial para entender o todo da obra, pois elas interpenetram o terreno das vozes sociais polifônicas bakhtinianas. Assim, estabelecer uma distinção que definem os procedimentos aos quais podemos identificar essas vozes é de fundamental importância. Fiorin, em *Linguagem e ideologia* (2006), estabelece uma distinção interessante por meio da diferenciação entre sintaxe discursiva e semântica discursiva que ajuda a discernir os mecanismos de percepção das vozes que participam das cenas de enunciação. Um dos procedimentos é o mecanismo abstrato do discurso direto, que é sintático, e cujo narrador desse discurso delega a palavra a uma personagem, a uma voz que tem algo a dizer. Esse algo – o conteúdo – é o elemento semântico-discursivo,

que pertence ao domínio de sentido de que se ocupa o gênero do discurso literário em questão.

Isso nos diz que as falas com seus conteúdos temáticos semantizados vão sendo veiculados pelos elementos sintáticos. Conhecer esses mecanismos é fundamental para a discussão das vozes sociais de Bakhtin, cuja veiculação desses conteúdos semânticos nos leva a pensar acerca da mobilização das palavras a que se pretende expor mais adiante. Segundo Fiorin (2006, p. 19), “[...] esses elementos semânticos, assimilados individualmente pelo homem ao longo de sua educação, constituem a consciência e, por conseguinte, sua maneira de pensar o mundo”. Semantizações que vão se colando às palavras que circulam por todos os meios possíveis através do dialogismo inerente aos discursos. Essa discussão, sobre procedimentos sintático-semântico-discursivos, é deslindada no capítulo que trata de linguagem e argumentação.

A título de exemplificação citamos duas passagens do último volume da narrativa potteriana, em cujas palavras postas em relevo, podemos observar o domínio do sentido carregado na voz do narrador. Fala esta que permeia o pensamento do protagonista Harry. Na primeira delas o narrador diz:

[...] tinha de admitir que esse feio corte no dedo o derrotaria. **Nunca aprendera a curar ferimentos** e, agora que lhe ocorria pensar nisso – particularmente à luz dos seus planos imediatos –, parecia-lhe uma **séria lacuna em sua educação bruxa. Anotando mentalmente para perguntar a Hermione como se fazia**, [...] (ROWLING, 2007, p. 19 – negrito nosso).

Notamos que o narrador está dizendo sobre a educação escolar e sua valorização ou a falta dela, por parte dos jovens enquanto estudantes. Pois, no decorrer da obra, esse conteúdo temático é discutido, nesses termos e em variados momentos do enredo. Não como o principal assunto, mas um dentre tantos outros, disseminado pelas múltiplas vozes que perpassam os conteúdos semânticos do enunciado como um todo. Observamos que a voz de Harry, suas reflexões e posicionamentos, é que está posta nessa narração. E, ainda, implícita nela, está colocada a voz do seu par oposto, ou seja, a voz da colega e amiga Hermione, para quem os estudos e a disciplina são altamente valorizáveis e vistos de forma tácita.

Já no trecho seguinte, podemos observar uma crítica velada às instituições em geral, em especial, às governamentais, como no diálogo, seguido de narração:

– Pensei que houvesse um **Ministério da Magia!** – exclamou o tio bruscamente.  
– Há – respondeu Harry, surpreso.

– Então, por que não podem nos proteger? Parece-me que, como vítimas inocentes, cujo único crime foi dar guarida a um homem marcado, deveríamos ter direito à **proteção do governo!**

Harry riu; não conseguiu se conter. **Era tão típico do seu tio depositar as esperanças nas instituições**, mesmo as de um mundo que ele desprezava e não confiava.

– O senhor ouviu o que o Sr. Weasley e Kingsley disseram. Achamos que o inimigo está infiltrado no Ministério. (ROWLING, 2007, p. 31 – negrito nosso)

Nessa passagem, a crítica, que perpassa o pensamento de Harry e é expressa por meio da voz do narrador, está especificamente instaurada na sentença “[...] era tão típico do seu tio depositar as esperanças nas instituições”. Em outras palavras, o protagonista põe em questão, no referido trecho, o não tão considerável valor que se esperaria de uma instituição, particularmente, a governamental. E, diga-se de passagem, estamos falando de uma cultura que não é a nossa, visto que, se fôssemos avaliar as circunstâncias de produção, teríamos de levar em conta a base de onde o sujeito-escritor tem construído seu mundo. Mundo este diferente em variados graus se comparados à nossa cultura institucional de governo, tão viciada em desmandos e corrupções por diversas esferas de poder.

Retomando a noção das vozes, esta é dimensionada como polifônica, de maneira ampla, em Charaudeau e Maingueneau (2014, p. 384), por esse termo aludir ao fato de, em um enunciado, poder se veicular muitos pontos de vista distintos. De modo restrito, Bakhtin atribui como polifonia a essa noção (termo este utilizado por ele de empréstimo à música), pois permite perceber e caracterizar as diversas vozes analisadas em um romance, compondo no conjunto de um enunciado o dialogismo inerente a um discurso. Essa questão é pontuada, particularmente, na narrativa, porque, uma vez que analisamos as estratégias argumentativas, por meio também da temática da trama, como um dos eixos de sustentação, necessariamente, passamos pelo que falam essas vozes. Os estudos bakhtinianos sobre essa noção se fixaram nas relações recíprocas entre os enunciadorees tratados de forma autônoma e independente na estrutura da obra.

Orientamos as estratégias argumentativas a partir da identificação de uma multiplicidade de vozes em *Harry Potter*, por meio dos muitos pontos de vista na diversidade dessas falas, que giram em torno dos conflitos do protagonista com seus interlocutores, ou, por vezes, em conflito consigo mesmo. Segundo Bakhtin (1997b, p. 243), em *Problemas da Poética de Dostoievsky*, a empreitada das personagens em um romance, em nosso caso uma saga em sua multiplicidade de vozes em conflito, é



[...] encontrar sua voz e orientá-la entre outras vozes, combiná-la com umas, contrapô-la a outras ou separar a sua voz da outra à qual se funde imperceptivelmente [estas] são as tarefas a serem resolvidas pelas personagens no decorrer do romance.

Como dissemos anteriormente quanto à questão polifônica, segundo a leitura bakhtiniana de Tezza (2001), cujas vozes dialógicas no romance englobam todo o segmento dos sujeitos da linguagem – autor-enunciador-leitor –, na perspectiva de Charaudeau, englobam os sujeitos comunicantes, os enunciadores, os destinatários e os interpretantes. Assim sendo, não poderia deixar de registrar a relação intrínseca do postulado de Bakhtin quanto às falas dos sujeitos do discurso literário, em cujas expressões desses sujeitos-enunciadores estão imbuídas das vozes do autor e dos leitores, mas em níveis diferenciados. Tudo isso dito serve para compreender os processos interativos comunicacionais, em seus aspectos argumentativos, conquanto a análise parta, por ser discursiva, do ponto de vista dos enunciadores. Esses, a princípio independentes e autônomos relativamente aos modos de ver dos sujeitos externos, pois como diz Bezerra (2014, p. 194), a partir de Bakhtin, o que caracteriza a polifonia em relação às vozes dos sujeitos da comunicação

[...] é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável. Trata-se de uma “mudança radical da *posição do autor* em relação às *pessoas* [grifos meu]<sup>6</sup> representadas, que de pessoas coisificadas se transformam em individualidades.

Mesmo diante da relação intrínseca entre as quatro instâncias charaudianas – os sujeitos do ato da linguagem –, a investigação deste estudo concentra o foco no segmento interno, o dos sujeitos discursivos – enunciadores e co-enunciadores, mas mantém sua articulação com os sujeitos situacionais à medida do necessário. Em outras palavras, a investigação do *corpus* em análise permeia a trama das personagens, visto que nosso objetivo é compreender as estratégias argumentativas utilizadas nos “mundos possíveis” construídos na saga. Porém, não se perde de vista o lastro no real, configurado e refigurado pela posição dos parceiros da comunicação em seu segmento externo do quadro charaudiano, bem como pela perspectiva das vozes sociais bakhtinianas.

---

<sup>6</sup> Onde se lê “[grifo meu]” é o grifo do tradutor de Bakhtin, e não nosso próprio grifo, como poderia parecer.

A orientação de análise das falas é dada pela perspectiva discursiva, já que o narrador e seus companheiros de jornada, as personagens, já trazem, ao longo da trama, uma bagagem recheada de elementos a serem explorados. Esses enunciadores têm uma tarefa importante na condução das vozes, do começo ao fim, pois vemos que elas fornecem um subsídio que se mostra de elevada relevância no prosseguimento de identificação dessas estratégias como um todo. Condução dada a eles pelo sujeito-escritor como manifestação autônoma nas respectivas cenas de fala em sua diversidade de argumentos e contra-argumentos.

Assim, um dos pontos de contato que emerge ao estabelecer a polifonia como base conceitual de sustentação dos eixos pré-definidos se mostra como um forte elo (entre vários) e aparentemente invisível na cadeia conduzida pelos sujeitos da linguagem, que se têm como central. Um desses elos é encontrado nas falas contrapostas entre a juventude e a maturidade, nas quais as vozes da maturidade (ou as que se pensam maduras) estão o tempo todo amarradas às vozes da juventude. É como se passado e presente lutassem em busca de uma recomposição de si mesmo por meio das marcas deixadas pelo passado, no presente, no decorrer do tempo.

Em outras palavras, é como se as falas dos adultos estivessem em eterno conflito e diálogo tanto com as suas próprias falas da juventude que os fizeram ser o que são no presente quanto com as vozes da juventude que dialogam com estes mesmos adultos. Por sua vez, as vozes juvenis, carregadas com seus próprios conflitos internos e os conflitos externos em suas relações diretas com as demais falas, vão sendo articuladas entre si. Articulações que se dão tanto entre seus pares como com os das relações hierárquicas que naturalmente fazem parte do contexto de vida de cada um – de cada jovem e de cada adulto. Vemos, assim, que as vozes estão todas emaranhadas entre si, imbricadas pela forja dos “escritos da vida” ou dos “destinos” como se queiram pensar, e desenroladas por meio das relações contratuais que vão se estabelecendo ao longo das trocas comunicativas no percurso da trama. Em outros termos, todos os indivíduos com suas atitudes, comportamentos e pensamentos estão, de alguma maneira, interligados pelas vozes do presente e do passado, do adulto e do jovem, trazendo consequências para o bem ou para o mal, da voz da juventude que se instala na voz do adulto.

Um exemplo disso pode ser visto no diálogo entre Dumbledore e Harry já no final da história, em que eles repassam parte dos acontecimentos marcantes em suas vidas:

Pela primeira vez desde que Harry conheceu Dumbledore, ele pareceu menos que um homem idoso, muito menos. Pareceu, por um momento fugaz, um garoto apanhado em uma travessura.

– Será que pode me perdoar? Será que pode me perdoar por não ter confiado em você? Por não ter lhe dito? Harry, eu só receei que você fracassasse como eu. Só temi que repetisse os meus erros. Imploro o seu perdão, Harry. Já faz algum tempo que sei que você é um homem melhor do que eu.

– Do que está falando? – perguntou o garoto, assustado com o tom de Dumbledore, com as lágrimas repentinas em seus olhos. (ROWLING, 2007, p. 554)

Ao longo da trama, Harry se queixa da falta de confiança de Dumbledore nele, cujas tarefas são dadas a Harry, por saber que ele era capaz de desempenhá-las, mas sem contar o como fazer, trazendo angústias e questionamentos sobre a conduta do mestre, diretor da escola. Ou ainda, sem Dumbledore contar suas próprias responsabilidades em alguns eventos do passado sobre alguns feitos de sua juventude e que Harry veio a saber após a morte do mestre. Nesse trecho, além de vermos relatado o arrependimento de Dumbledore por não ter confiado em Harry, vemos a imagem do ancião muito menos que um homem idoso e respeitado, mas como “[...] um garoto apanhado em uma travessura”, associando o adulto amarrado ainda às consequências de suas ações da juventude.

Isso significa mostrar a voz de um homem que reconhece os erros de sua juventude e pede perdão ao garoto em que confiou tarefas tão difíceis quanto perigosas, sem, no entanto, confiar a ele a história de sua própria vida, que o ajudaria, inclusive, a desempenhar melhor seus próprios desígnios. Nesse diálogo, podemos ver as vozes das relações muitas vezes conflituosas – para não dizer sempre em conflito –, entre o adulto e o jovem, o passado e o presente, que reverberam nas relações entre pais e filhos, professores e alunos, ou entre tantas outras relações da vida concreta, sobre diversos assuntos pertinentes aos tópicos gerados nas interações hierárquicas desse tipo.

Interessante notar que assuntos acerca de confiança, proteção, poder, entre outros, parecem se instalar sempre na contraposição dessas vozes, de onde surge um eterno confronto polifônico, com peculiares diferenças, mas representados, aparentemente, por apenas dois lados dialogicamente opostos. Ou melhor, de um lado, o adulto, representado como pais, mestres, líderes e, de outro, o jovem, em seus papéis de filhos, alunos, liderados, e que vão, no ir e vir da vida, no repensar dos fatos entre passado e presente, buscando um eterno diálogo, na tentativa de mudar, de alguma forma, o mundo e/ou suas próprias relações.

Uma ideia paradoxal que se faz, de alguma maneira, interessante na análise da narrativa pelo tópico polifônico, é a ideia do todo estabelecido pelo enunciado da saga

em que se dá a ver, segundo a concepção de Charaudeau, a visão de mundo, ou visões de mundo, que uma obra literária nos proporciona. Melhor dizendo, os “mundos possíveis” criados na trama ficcional nos dão um panorama aparentemente “completo”, “acabado”, com início e fim, como apresentado na seguinte passagem:

[...] a ficção seria o único lugar onde eu poderia fabricar uma história que teria *um início e um fim*, onde eu poderia ter a visão *total* de um destino, a visão *unificada* deste mundo parcelado, e, portanto, onde eu poderia me ver, a mim mesmo, existindo neste mundo ao qual eu poderia enfim dar um corpo.<sup>7</sup> (CHARAUDEAU, 1983, p. 95, itálico do autor).

Completo e acabado, entre aspas, porque sabemos que a relação contida na ficção é polifônica e dialógica, e que, segundo Bakhtin, é uma relação, por sua própria natureza, inconclusa, inacabada. Ou seja, os diálogos são inacabados, porque são vozes sociais distintas que convivem e dialogam incessantemente, em contínua interação, e cuja matéria básica é a vida cotidiana concreta. Ideias estas dos diálogos inacabados e de suas relações passado e presente são corroborados nos dizeres de Brait (2003, p. 16) para quem “[...] a aceitação da ideia de discurso inconcluso, ou seja, aquele que se movimenta constantemente nas águas revoltas de outros discursos passados e presentes” é uma característica do discurso bakhtiniano. Tal característica se faz refletida no diálogo discursivo entre as vozes de Harry e Dumbledore em suas constantes interações e/ou reflexões.

No início deste trabalho, o único ponto que não havia sido dado a devida dimensão se mostra, no estudo dessas vozes, de importância bastante relevante na análise dos demais pontos e eixos da pesquisa. Esse ponto é exatamente as falas emergidas dos sujeitos-enunciadores, que, além de mostrá-los em seus posicionamentos, perpassando o eixo do conteúdo temático em seu percurso narrativo, dão a ver as imagens construídas de si.

Vemos também que o eixo que trata das cenas de enunciação faz sobressair as falas com todas as suas implicações, pois as vozes sociais são engendradas no enunciado do discurso enquanto linguagem em funcionamento e que são estabelecidas tanto pela articulação verbal quanto pela situação extraverbal (é o relacionamento do dito com o não-dito). Segundo Brait (2003, p. 19), Bakhtin afirma que a articulação

---

<sup>7</sup> No original: [...] la fiction serait le seul lieu où je pourrais fabriquer une histoire qui aurait enfin *un début et une fin*, où je pourrais avoir la vision *totale* d’une destinée, la vision *unifiée* de ce monde parcellaire, et partant, où je pourrais *me voir, moi*, existant dans ce monde auquel je pourrais enfin donner un corps. (CHARAUDEAU, 1983, p. 95 – tradução nossa)

verbal não reflete a situação extraverbal, mas, de acordo com ele, em certo sentido, o “[...] discurso analisa a situação, produzindo, por assim dizer, uma conclusão avaliativa [...]” e que “[...] é mais frequente que os enunciados concretos continuem a desenvolver ativamente uma situação, esboçando um plano para a ação futura e organizando essa ação”. Ainda conforme Brait (2003, p. 19), do ponto de vista de Bakhtin, o “contexto extraverbal” do enunciado é composto de três fatores básicos:

- a) A extensão espacial comum aos interlocutores (a unidade do visível);
- b) O conhecimento e a compreensão comum da situação existente entre os interlocutores;
- c) A avaliação comum dessa situação.

É nesse sentido que, discursivamente, nas cenografias instaladas pelo enunciadador-narrador, a situação extraverbal estabelecida nas cenas de enunciação vai, de algum modo, relacionar-se à articulação verbal. Embora o terceiro capítulo esteja reservado para discutir as cenas de enunciação e as cenografias da trama, é interessante desde já ilustrar a cena que abre o último volume da saga, cuja temática da morte, aparentemente principal, perpassa todo o enredo. Assim, o primeiro capítulo deste último volume, cujo título *A ascensão do Lorde das Trevas*, que o contextualiza, é aberto da seguinte maneira:

OS DOIS HOMENS SE MATERIALIZARAM inesperadamente, a poucos metros de distância, na **estreita ruazinha iluminada pelo luar**. Por um momento eles ficaram imóveis, as varinhas apontadas para o peito um do outro; então, reconhecendo-se, guardaram a varinha sob a capa e **começaram a andar apressados na mesma direção**.

– Novidades? – perguntou o mais alto dos dois.

– As melhores – respondeu Severo Snape.

A rua era ladeada por um silvado, à esquerda, e por uma sebe alta e cuidadosamente aparada, à direita. As longas capas dos homens esvoaçavam ao redor dos tornozelos enquanto eles caminhavam.

[...]

As sebes de teixo abafaram os passos dos homens. Ouvia-se um farfalhar à direita. Yaxley tornou a sacar a varinha, apontando-a por cima da cabeça do seu companheiro, mas a fonte do ruído fora apenas um pavão alvíssimo, que caminhava, majestoso, ao longo do topo da sebe (ROWLING, 2007 p. 9 – negrito nosso).

Com essa abertura, instalada pelo clima de suspeita entre os dois homens, armados cada qual com suas varinhas e apontadas para o peito um do outro, temos informados o lugar, uma “[...] estreita ruazinha iluminada pelo luar”, por onde eles “[...]”

começaram a andar apressados na mesma direção”, já nos mostrando que é um lugar escuro e de “trevas”, apenas iluminado pelo luar. Depois, por entre as sebes de teixo que abafavam seus passos, instaura-se um clima de tensão que faz com que um deles saque a varinha novamente, ao escutar um farfalhar na sebe, assustando-o. Isso demonstra que os homens estão caminhando para um lugar hostil e nada amistoso. Descrição essa que ajuda a produzir uma conclusão avaliativa da situação, criada por tal clima, cujo não-dito é dado pelo “contexto extraverbal”, como o diz Bakhtin (*apud* Brait, 2003, p. 19). O lugar em que as personagens caminham, deixam entrever certo aspecto sombrio e de temor, indicando de antemão o que os espera e que os levarão, ao final, ao encontro do temível Lord Voldemort.

Ainda aproveitando o trecho acima transcrito, fechamos a questão das vozes dos enunciadores, aqui exemplificado com o curto diálogo das duas personagens descritas nessa passagem, em que a fala é expressa, como uma preparação do espírito em relação à informação que precisam dar ao senhor das trevas. Essa preparação se baseia na simples pergunta de um: “[...] – Novidades?” e da breve resposta do outro: “– As melhores”. Visto que essas vozes trazem a informação tão esperada por Voldemort, que é a localização de Harry Potter, para que ele possa executar aquilo que não conseguiu da primeira vez: a morte de Harry. Tentativa fracassada que resultou na sobrevivência do menino, cuja falha Voldemort não entende. O fracasso d’*aquela que não pode ser nomeado*, motivo advindo do ódio alimentado desde a sua infância, será debatido pelas falas de Dumbledore e de Potter no decorrer da narrativa. Vozes que tematizam o amor em oposição ao ódio, que habita o senhor das trevas. Temática esta que percorre o domínio de sentido da obra e que será o assunto do capítulo seguinte.

# CAPÍTULO 2

## O PERCURSO TEMÁTICO E OS GÊNEROS DO DISCURSO

*O poeta e o romancista nos divulgam o que estava em nós mas que ignorávamos porque faltavam-nos as palavras, fenômeno que Bergson descreve com o auxílio de uma comparação que pode lembrar Proust:*

*À medida que nos falamos, aparecem-nos matizes de emoção que podiam estar representados em nós há muito tempo, mas que permaneciam invisíveis: assim como a imagem fotográfica que ainda não foi mergulhada no banho no qual irá ser revelada.*

Henri Bergson *apud* Compagnon.

## 2.1. A TEMÁTICA E O GÊNERO DO DISCURSO SEGUNDO BAKHTIN

Nesta etapa da discussão, os gêneros discursivos e o conteúdo temático que os compõem são de grande importância, porque sustentam o tripé proposto para compreender a tese estabelecida. Para que o tema seja analisado em sua dimensão estratégico-argumentativa, é necessário entender o papel que a temática tem na análise deste trabalho a partir da compreensão dos gêneros do discurso sob o ponto de vista bakhtiniano. Com base, então, nos postulados de Bakhtin (1997a), vemos que os gêneros se dividem em gênero primário e gênero secundário, o primeiro é considerado simples (os diálogos da vida cotidiana, as cartas, as mensagens, entre outras formas de comunicação do dia a dia) e o segundo, mais complexo. Fazem parte deste, os romances, os discursos científicos, os ideológicos, entre tantos outros. Segundo Bakhtin (1997a, p. 282), os gêneros secundários “[...] aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída”.

Outra questão importante sobre os gêneros é que o gênero primário é englobado pelo gênero secundário que o faz perder sua relação com a realidade existente e imediata, mas que é conservado em sua forma e em seu significado no plano do conteúdo de um romance, pois, segundo Bakhtin (1997a, p. 296),

[...] todos os gêneros secundários (nas artes e nas ciências) incorporam diversamente os gêneros primários do discurso na construção do enunciado, assim como a relação existente entre estes (os quais se transformam, em maior ou menor grau, devido à ausência de uma alternância dos sujeitos falantes). Tal é a natureza dos gêneros secundários.

E como tal, o gênero do discurso secundário é considerado um enunciado em seu todo. De uma maneira ou de outra, segundo Bakhtin (1997a, p. 294), “[...] o discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma”. Ainda, conforme o ponto de vista bakhtiniano (1997a, p. 295),

[...] todo enunciado - desde a breve réplica (monolexêmica) até o romance ou o tratado científico - comporta um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados-respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa muda ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão).

Assim, o abarcamento do primário pelo secundário dá ao gênero do discurso literário um caráter de verossimilhança necessário às estratégias discursivas da



narrativa, às quais, particularmente, são denominadas aqui como estratégias argumentativas, objeto de nosso estudo<sup>8</sup>. De todo modo, a obra aqui estudada, um romance de aventura fantástica, é tratada como um enunciado em seu todo, predisposta com estratégias próprias ao seu gênero discursivo ficcional.

A partir de Bakhtin, o gênero passa a ser visto como o meio pelo qual o sujeito estabelece uma relação dialógica e interacionista com a língua e com o mundo. Situar o gênero de discurso ficcional pelo qual o trabalho está sendo conduzido é relevante para tecer considerações conscientes acerca das condições e finalidades em que foi produzida a obra, seguindo de perto o conceito do teórico. Há, assim, na definição de Bakhtin (1997a), três elementos básicos importantes – o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional – que “[...] refletem as condições específicas e as finalidades” de cada campo da atividade humana que estão ligados ao uso da linguagem. Segundo Bakhtin (1997a, p. 280), esses elementos “[...] fundem-se indissolúvelmente no *todo* do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação”.

No caso da saga *potteriana*, o gênero do discurso estabelecido pelo enunciado da narrativa é o campo do discurso literário, visto que está preestabelecido em seus dados paratextuais como uma obra infanto-juvenil, de estatuto ficcional. Embora a definição de gênero e o estatuto da obra não sejam o foco principal de estudo, crédito de interesse estabelecer como pano de fundo essas caracterizações a fim de situar o quadro e as bases teóricas em que está sendo discutido o objeto deste trabalho. Dos elementos básicos de Bakhtin, é especialmente o primeiro elemento – o temático – que é aqui explorado para demonstrar como ele é indispensável no encadeamento da narrativa e como um dos eixos orientadores das estratégias argumentativas.

Para isso, segundo Bakhtin (1997a, p. 300-301), o escritor/locutor constrói o todo de um enunciado, cujo indício de sua totalidade é determinado por três fatores indissociáveis e orgânicos:

- a) O tratamento exaustivo do objeto do sentido – o tema;

---

<sup>8</sup> Sabemos que é corrente em Análise do Discurso o uso da palavra *discursiva*, sobretudo, para se referir às relações ou estratégias utilizadas no texto quanto ao discurso estudado. No entanto, fazemos aqui o uso tanto do termo *discursiva* quanto *argumentativa*, embora se dê preferência para o uso do segundo termo, quando nos referimos às estratégias. A escolha se dá pela ênfase da tese da argumentatividade no discurso literário infanto-juvenil em estudo. Além de o uso da palavra *argumentativa* guardar coerência com os assuntos tratados no capítulo específico que discute linguagem e argumentação.

- b) O intuito, o querer-dizer do locutor-escritor, que gira em torno do tema, ou seja, é determinado por este; e
- c) As formas típicas de estruturação do gênero.

Para que esses três fatores se realizem é preciso que se escolha um gênero do discurso enquanto uma “[...] totalidade acabada do enunciado”, que possibilita compreendê-lo de modo responsivo, pois, como diz Bakhtin (1997a, p. 302), sobre “[...] as formas estáveis do *gênero do enunciado*”:

[...] O querer-dizer do locutor se realiza acima de tudo na *escolha de um gênero do discurso*. Essa escolha é determinada em função da especificidade de uma dada esfera da comunicação verbal, das necessidades de uma temática (do objeto do sentido), do conjunto constituído dos parceiros, etc.

Por essa razão, a temática é tratada como um ponto importante na análise das estratégias da narrativa, em função da determinação dessa especificidade, constituinte dos enunciados; especialmente, sob a forma de condução do tema na trama no que diz respeito ao seu percurso. Assim, o tema é posto aqui como um elo essencial na cadeia das estratégias de construção da obra, visto que a temática no enunciado também é um elo na cadeia da comunicação verbal, que perpassa duas fases em sua constituição: a escolha dos recursos linguísticos e do gênero do discurso. Ambos, língua e gênero discursivo, formatam o conteúdo temático preciso do objeto de sentido – o tema –, e configuram também o estilo e a composição. Além disso, determinam a expressividade ante seu objeto no conjunto dessas constituições. Nessa expressividade, para além do conjunto dessas determinações, está embutida, na imagem do sujeito enunciator, toda uma carga emotiva – seja ela humorada, irônica, séria, despojada, temerária, de horror, ou, simplesmente, fantástica –, que se associam à questão do estabelecimento do *ethos* e do *pathos* discursivos dos enunciatadores. Tópicos estes que serão discutidos no quarto capítulo desta pesquisa, sob o título “O *ethos* e o *pathos* dos protagonistas”.

Como a temática forma um elo na cadeia da construção verbal de uma obra é importante entender, agora sob as lentes de Fiorin (2002), que os discursos manifestados nos textos são construídos sob duas formas básicas, cujos percursos formam uma rede que enredam a trama. Esses percursos conduzem o fio da meada ao

longo de todo o enredo: um deles é composto com temas/subtemas<sup>9</sup> com os quais se constrói o percurso temático e o outro é o percurso figurativo que é composto com figuras. Os temas do primeiro percurso são construídos com palavras abstratas, que designam sentimentos, afetos, entre outros, formando um todo predominantemente abstrato. Já as figuras do segundo percurso são construídas com palavras concretas, que designam objetos do mundo natural e são considerados percursos preponderantemente concretos. Os percursos são conjuntos organizados de figuras ou de temas sob os quais se manifestam o domínio de sentido no plano do conteúdo<sup>10</sup>. Cabe esclarecer que Fiorin define as palavras concretas, ligadas às figuras, como “[...] termo que remete a algo presente no mundo natural”, que seriam, por exemplo, os objetos; e as palavras abstratas, ligadas aos temas/subtemas, como “[...] toda palavra que não indica algo presente no mundo natural, mas uma categoria que ordena o que está nele manifesto” (FIORIN, 2002, p. 88-89). A título de ilustração, citamos, aqui, como sentimentos e afetos, a coragem, o temor, a raiva, entre tantos outros sentimentos manifestados nos discursos, que subsidiam, inclusive, as imagens *ethóticas* e as *pathemizações* das personagens da narrativa.

Para Fiorin (2002), os discursos se manifestam em dois tipos de texto: o temático e o figurativo. O texto temático é formado por um encadeamento de temas ou subtemas, em cuja diversidade há uma unidade subjacente da qual se deve apreender; é o tema geral. Quanto ao texto figurativo, subjaz a ele também um tema geral, mas que precisa ser percebido por meio do encadeamento de figuras. Segundo Fiorin (2002, p. 89), há nesses dois tipos de texto funções distintas: os percursos construídos com recursos temáticos têm “uma função interpretativa” e os percursos compostos de recursos figurativos, destacam-se com “uma função representativa”. Os de percursos temáticos, “[...]explicam as coisas do mundo, ordenam-nas, classificam-nas, interpretam-nas, estabelecem relações e dependências entre elas”. Os de percursos

---

<sup>9</sup> Achamos por bem deixar explicitado que o termo *tema* é usado por Fiorin (2002) ora como tema relacionado aos subtemas de um texto, ora ao tema geral que subjaz aos percursos tanto temáticos quanto figurativos. Por esse motivo, muitas vezes utilizo a palavra *tema*, às vezes, apenas ela sozinha, às vezes, quando necessário, como segue: *tema/subtema*, para deixar claro que estamos nos referindo aos subtemas do percurso temático e não ao tema geral do enunciado.

<sup>10</sup> Cabe frisar que, embora o assunto básico desta seção seja o percurso temático e o gênero do discurso, o percurso figurativo é tratado em conjunto com o primeiro, em combinação, como um aliado forte e estratégico na construção do todo do enunciado, visto que se trata de um gênero literário infanto-juvenil, cujo elemento concreto é um recurso poderoso como estratégia de ação.

figurativos, “[...] produzem um efeito de realidade e, por isso, representam o mundo, criam uma imagem do mundo, com seus seres, seus acontecimentos etc.”

É possível também encontrar a combinação desses dois tipos de percurso – o temático e o figurativo – num mesmo enunciado. Para Fiorin (2002, p. 140),

[...] há diferentes maneiras de combinar temas e figuras. Associam-se eles de modos distintos a fim de chamar a atenção do leitor para um dado aspecto da realidade. Cada uma dessas maneiras de juntar temas e figuras cria um efeito de sentido diverso.

Um desses modos é o uso de figuras de linguagem como, por exemplo, a *antítese* ou a *ironia*. Esta última é tematizada quando se discute linguagem e processo argumentativo, enquanto aquela é exemplificada já nesta seção. Em suma, esses são recursos importantes na condução da história, visto que essas figuras de linguagem, na criação de efeitos de sentidos, são como fios que tecem uma rede, cuja tessitura forma a trama discursiva da narrativa, sustentando todo o plano do conteúdo temático. Com essas lentes, podemos facilmente encontrar em *Harry Potter* uma estruturação simbólica sobre uma antítese que trabalha as relações entre as partes e o todo, num percurso em que se utiliza justamente a combinação de figuras e de temas, que representam e explicam, respectivamente, a parte e o todo.

Como dissemos, as figuras são os objetos do mundo natural. Na saga, as figuras simbolizam as partes, e, ao mesmo tempo, em seu conjunto, representa o todo; enquanto que o tema ou subtema é o todo, que está contido nas partes. Este todo é ordenado por palavras abstratas, principalmente, palavras como ódio, perversidade, escuridão (como utilizado no mundo dos bruxos das trevas que é ilustrado adiante). Nessas relações entre o todo e as partes, mostram-se aspectos das figuras que, combinadas como símbolos de um conjunto, equivalem-se ao todo, representando-o.

Um exemplo dos percursos escolhidos que estão presentes ao longo da narrativa pode ser visto por meio das figuras representadas pelas Horcruxes, que são as partes do corpo de Lord Voldemort. O conjunto dessas Horcruxes, o todo, é, por sua vez, representado por meio de subtemas que subsidiam o tema geral da obra – a morte *versus* a vida<sup>11</sup>. Um desses subtemas que se associam a esse todo é o ódio, que é colocado em oposição ao amor. O ódio é um dos subtemas que simboliza a unidade subjacente, o

---

<sup>11</sup> Devemos esclarecer que a todo tema ou ilustração de um tema será exposto em conjunto o seu tema oposto, pois que a exposição dessas contraposições é considerada relevante na análise desta pesquisa.

tema geral, como uma parte importante que representa o mundo das trevas, tendo sempre como referência o seu par oposto, o amor.

Desse modo, o ódio representa Voldemort do mesmo modo como o amor representa Harry. Para que se possa então entender como os percursos figurativos são representados através de símbolos, que são, na verdade, as figuras concretas como partes fundamentais do enredo da história, os objetos de busca incessante das principais personagens, faz-se necessário um breve relato da existência de Voldemort e de sua relação com Harry. De um lado, temos Harry Potter que representa a vida, o menino que sobreviveu em decorrência do amor de sua mãe, que deu sua vida para salvar seu filho. De outro lado, temos, a partir do nome de nascimento, **Tom Servoleo Riddle**, cujas letras em negrito formam, em anagrama, os dizeres: “Eis Lorde Voldemort”<sup>12</sup>, o representante maior do tema da morte.

Na infância, Tom Riddle, que vivia em um orfanato, foi levado por Alvo Dumbledore para estudar na escola de Hogwarts, visto que ele possuía muitos poderes em latência, desconhecendo até então o perigo que ele representava e que se concretizou no futuro. Riddle guardava consigo um ódio e uma maldade evidentes, juntamente com toda a perspicácia e a inteligência de um aluno exemplar, um estudioso, porém das artes das trevas, o lado do mal. Esse ódio foi se desenvolvendo na mesma proporção que seus poderes mágicos. Ódio este advindo da falta de amor que, pressupõe-se, não foi lhe dado em sua infância. Essa é a razão que no decorrer da narrativa vai se tentando provar através das extensas conversas de Potter com Dumbledore e nas reflexões de Harry, na voz de seu narrador.

Já na adolescência, Riddle embrenha-se nos estudos dos poderes das trevas até descobrir que ele podia dividir sua alma em sete partes, as Horcruxes, em busca da imortalidade do corpo e da alma. Porém, o que ele não esperava, à medida que ele ia escolhendo os objetos que guardariam essas partes, é que a sétima e última parte foi guardada involuntariamente no bebê Harry. Ao tentar matá-lo, o feitiço ricocheteou nele próprio, Tom, fazendo com que seu corpo se reduzisse a quase nada. A razão de isso ter ocorrido permaneceu oculto para Riddle por todo o tempo.

Com o malogro desse feitiço, só sobreviveu um fio de seu espírito, mantido pelas Horcruxes. Essas, representadas pelas figuras – os objetos concretos. Esses objetos são: um diário, um anel, um medalhão, uma taça de ouro, um diadema (uma

---

<sup>12</sup> ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Câmara Secreta*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 232.

espécie de tiara ou meia coroa) e a cobra Nagini, a única Horcrux que o acompanha o tempo todo, desde o início, como uma companheira inseparável e amedrontadora. O corpo de Lorde Voldemort tornou-se apenas uma imagem que precisava de outro corpo, o de seus seguidores – os Comensais da Morte –, quando Voldemort precisava se materializar, em sua busca “incansável” pela consecução do ato não terminado. Tal ato inconcluso, o tão esperado momento, que o Lorde das Trevas não conseguiu nem ao menos compreender – nem o como, nem o porquê – foi exatamente a morte de Harry.

Por meio dessa trama, o tema geral da saga, que parece girar em torno da morte, é, na verdade, um louvor a necessidade do amor que rege a existência humana, ou, pelo menos deveria reger, e do qual depende a sobrevivência humana, a vida. Esse tema geral – a vida – é assim subsidiado pelos subtemas acerca do amor, da amizade, da proteção, da confiança, da coragem, da inteligência. Essa última, desenvolvida em favor do bem. Podemos perceber esses subtemas por meio das palavras abstratas, especialmente as acima discriminadas, que estão disseminadas tanto pelos diálogos entre os principais enunciadores quanto pelas reflexões do protagonista principal, por meio da voz de seu narrador. De modo geral, os subtemas são postos em debate através das diversas relações construídas ao longo do enredo.

Uma das vozes das relações contratuais dispostas nos diferentes níveis comunicacionais da narrativa que se destacam é a de Dumbledore com Potter. Este recebe a difícil tarefa daquele, mas de uma maneira que serve de mote para a reflexão mais recorrente em seus relacionamentos. Essa reflexão se dá em torno de muitos porquês: o da falta de confiança em Harry por parte de Dumbledore em contar-lhe alguns segredos que envolviam essa tarefa; o por quê lhe foi privado de um saber do passado do mestre ancião; o por quê lhe foi imposto um sofrimento de uma busca perigosa pelas Horcruxes e da falta de orientação de como destruí-las. Enfim, uma busca que fez Harry ter de descobrir por si próprio esse como fazer, apenas com a ajuda de seus amigos, jovens e inexperientes como ele.

Claro que todas essas escolhas são motes para desenrolar todo um questionamento acerca de relacionamentos, na maioria das vezes, um tanto complicados entre pessoas de diferentes gerações. Relacionamentos tais, que, por variados motivos, não são mesmo assim tão fáceis de serem postos em jogo. Jogo, porém, pertinente no discurso literário em que uma multiplicidade de vozes não só é permitida, como é bem-vinda, sobretudo, em confronto, para que diversas vozes possam entrar no dialogismo da vida social. Assuntos muitas vezes tabus para um

diálogo aberto entre tantos pensamentos divergentes e de conversas dificultadas por medos tão diversos. Medos que assombram aqueles que não se sentem firmes, seguros, corajosos o suficiente para se colocarem em confronto consigo mesmo e com os outros e encararem os temores que os aterrorizam. Assuntos, no entanto, possibilitados em sua confrontação no jogo fictício da vida.

Em suma, é por meio dos percursos temáticos combinados com os percursos figurativos que as estratégias argumentativas vão sendo construídas num processo contínuo de idas e voltas, do presente para o passado, do passado de volta para o presente. Processo que se dá através dos muitos diálogos e reflexões entre as várias relações estabelecidas nos mais variados níveis dessa extensa rede social instaladas pelas várias cenas de enunciação. Em outras palavras, por meio de todos esses subtemas, cujas discussões se dão através de ações, atitudes e muitas reflexões no decorrer desses percursos temáticos e figurativos, que Harry e Dumbledore têm a quase impossível tarefa a cumprir na incansável busca e destruição das Horcruxes.

Tudo isso dito para compreender a importância que tem o tópico do conteúdo temático de Bakhtin, em seu domínio de sentido, pelo conjunto articulado, seja de temas, seja de figuras, nas relações contratuais conduzidas pelos sujeitos enunciadore da narrativa. Esses, apoiados, por sua vez, pelo pano de fundo dos espaços cenográficos compostos nas cenas de enunciação. É por meio da análise dos percursos encadeados na obra que buscaremos estabelecer as principais estratégias argumentativas no todo do enunciado. De qualquer modo, ficam desde já pré-definidos que os percursos temáticos e figurativos estabelecidos na trama são uma dessas estratégias que tanto atraiu seguidores, mas, neste caso, seguidores do bem, tanto os seguidores personagens quanto os seguidores-leitores.

Enfim, salientamos a importância de se situar o gênero de discurso e o estatuto da obra que referencia o trabalho conduzido nesta pesquisa. Acrescentamos, assim, as determinações do estatuto de uma obra em tais considerações, mas para além das referências bakhtinianas para gêneros do discurso. Na próxima seção, gênero e estatuto serão delineados sob a perspectiva de Maingueneau.

## 2.2. O GÊNERO LITERÁRIO CONFORME MAINGUENEAU

Toma-se também como pressuposto teórico sobre o tema a discussão de Maingueneau, para quem a noção de gêneros de discurso é composta de múltiplas tipologias. No âmbito da Análise do Discurso, essa categoria é definida, em geral,

[...] por meio de um critério situacional: refere-se a dispositivos de comunicação sócio-historicamente condicionados que estão em constante mudança e aos quais são frequentemente associadas metáforas como “contrato”, “ritual” ou “jogo”. (MAINGUENEAU, 2006, p. 147)

Esses gêneros são normalmente caracterizados por parâmetros como: os papéis dos participantes, as finalidades, o canal, o enquadramento espaço-temporal, o tipo de organização textual, etc., podendo “[...] ser indefinidamente diversificados, de acordo com o grau de precisão que o analista do discurso queira obter” (MAINGUENEAU, 2006, p. 147). Assim, as características de gênero discursivo no *corpus* em análise se apresentam como tais, ou seja, tanto no critério de genericidade situacional como para os parâmetros que os caracterizam.

No caso dessa obra, temos como canal o próprio livro-objeto; o enquadramento espaço-temporal, o “mundo possível” construído em “submundos” pelo sujeito-escritor; o tipo de organização textual predominante, o modo de organização narrativo combinado com o descritivo; além do modo de organização argumentativo que estrutura parte das estratégias argumentativas. Esse último tópico, estudado como parâmetro-fim da investigação ora empreendida. Para Maingueneau (2004, p. 46), conforme a genericidade estabelecida para “alguns tipos de discursos”, principalmente o discurso literário, “[...] indica-se como se pretende que o texto seja recebido, impondo-se um quadro para a sua atividade discursiva”.

Ainda assumindo os gêneros discursivos sob a ótica de Maingueneau (2006), é interessante verificarmos o delineamento dos *gêneros discursivos* em duas grandes noções: os *discursos constituintes* e os *discursos não-constituintes*. Os discursos não-constituintes estariam em “[...] zonas de produção verbal (a conversação, a imprensa, os documentos administrativos, etc.)” que não exercem ação sobre a categoria dos *discursos constituintes*. Entretanto, não iremos nos aprofundar em contrapontos relativos a estas duas concepções, e sim destacarmos algumas caracterizações da



primeira categoria que possa reforçar ideias importantes acerca das questões que envolvem os gêneros do discurso literário.

Desse modo, podemos ver que Maingueneau (2006, p.33) enquadra em uma mesma unidade uma variedade consistente de discursos, entre eles, o discurso literário, cujas propriedades comuns são postas em evidência. Nessa unidade, delimita-se a categoria dos discursos ditos *constituintes*, cuja pretensão “[...] é de não reconhecer outra autoridade que não seja a sua própria”, uma espécie de independência entre discursos, em que há, ao mesmo tempo, “[...] uma interação constante entre discursos constituintes e não-constituintes, assim como entre discursos constituintes”.

Ainda, segundo Maingueneau (2006, p. 34-35),

[...] os discursos constituintes dão sentido aos atos da coletividade, eles são os fiadores de múltiplos gêneros do discurso. (Assim,) os discursos constituintes pretendem delimitar, com efeito, o lugar-comum da coletividade, o espaço que engloba a infinidade de ‘lugares-comuns’ que aí circulam.

Assim subdivididos, os gêneros discursivos levam em conta uma diversidade de *gêneros instituídos*, que, além de não formarem um conjunto homogêneo, podem ser distinguidos em graus. E para o grau que nos interessa discutir está o gênero de quinto grau, no qual se enquadra o gênero literário. Segundo Maingueneau (2006, p. 151), esse discurso constituinte se conforma entre os *instituídos*, pois “[...] eles não possuem um formato pré-estabelecido, mas zonas genéricas subdeterminadas nas quais uma única pessoa, um autor com uma experiência individual, auto-categoriza sua própria produção verbal.”

Esse discurso instituído em quinto grau é aquele em que Maingueneau se referia anteriormente como gênero autoral, no qual o próprio autor e eventualmente um editor autodeterminava seu gênero. Ele é reformulado como um gênero instituído, cujo autor atribui nomes como: “resenha”, “fantasia”, “ficção”, categorizando seu próprio discurso. Assim, segundo Maingueneau (2006, p. 151), esses “[...] autores têm em mãos uma vasta gama de possibilidades para elaborar suas próprias categorias”. Trata-se assim de uma atribuição cuja decisão pessoal implica uma consequência que é “[...] o vestígio de um ato de posicionamento no interior de um determinado campo, geralmente inscrito na memória coletiva”. De uma maneira ou de outra, esse “caráter autoral” que se manifesta como uma indicação paratextual, um título ou subtítulo, como, por exemplo, a indicação “*obra infanto-juvenil*” como consta nos dados

paratextuais da obra em foco, caracteriza-a logo de início. E, ainda, é importante explicitar um aspecto para o qual Maingueneau realça, pois os gêneros de quinto grau,

[...] precisam construir *cenografias* estimulantes para convencer suas audiências, dão sentido à sua própria atividade discursiva e propõem uma estrutura que deve estar em harmonia com o próprio *conteúdo* de seu *enunciado*. [...] os gêneros de quinto grau dependem do modo pelo qual um autor coloca sua identidade em jogo. (MAINGUENEAU, 2006, p. 152 – itálico nosso)

Salientamos que o termo *cenografia* é um conceito trabalhado no capítulo subsequente, o terceiro, na qual tratamos, especificamente, das cenas de enunciação, enquanto os termos *conteúdo* e *enunciado* foram discutidos na primeira seção deste capítulo. Enfim, os termos *cenografia*, *conteúdo* e *enunciado* são destacados no trecho acima, com o intuito de chamar a atenção para a articulação que se faz entre os eixos trabalhados neste estudo, para os quais todos, de alguma maneira, se convergem. Assim, os fios das meadas vão sendo costurados até que se formem ao final uma tessitura compósita e coerente.

### 2.3. AS RELAÇÕES CONTRATUAIS EM CHARAUDEAU

Os sujeitos da fala no nível discursivo assumem diferentes papéis que lhes são atribuídos pelos parceiros do ato de linguagem. Esses papéis são assumidos em função das relações contratuais pressupostas na interação comunicativa das personagens. Para que se depreendam esses sujeitos da fala – os enunciadores – é preciso que se compreendam as noções de contratos e estratégias de discurso de Charaudeau (2014). Faz-se necessário também entender como os componentes da relação contratual charaudiana são definidos e quais são eles.

Os três componentes dos parceiros que detém a iniciativa de produção do ato de linguagem implicados no nível situacional correspondem ao: comunicacional, psicossocial e intencional. Além desses, outros dispositivos mais complexos, chamados “atitudes discursivas”, compõem essas relações, sendo elas: as atitudes enunciativas, as enuncivas, os de valores, os de verdades e os de credibilidade (CHARAUDEAU, 2001, p. 32). Esses pressupostos são conceitos imbricados nas relações dos sujeitos discursivos, em cuja análise esses sujeitos são vistos, nas diversas relações em que

atuam como testemunhas das articulações traçadas na produção dos “mundos criados” pelo sujeito-escritor.

Os contratos comunicacionais baseiam-se, segundo Charaudeau (2014, p. 56), em uma noção de *contrato* que pressupõe “[...] indivíduos pertencentes a um mesmo corpo de práticas sociais” e suscetíveis “[...] a um acordo sobre as representações linguageiras dessas práticas” pelos sujeitos. Supõe-se, assim, que o sujeito comunicante possa sempre pensar que “[...] o outro possui uma competência linguageira de *reconhecimento* análoga à sua” (CHARAUDEAU, 2014, p. 56). Isso passa pelo reconhecimento de que o outro possua um nível de conhecimento semelhante ao seu, e assim possa, mesmo que discordante, pelo menos compreender o que ele deseja comunicar. Significa dizer que, concordando ou não, os sujeitos comunicantes (o Euc e o Tui) têm condições de manter uma comunicação, cujas proposições de seus atos de linguagem passam pela expectativa de “[...] uma contrapartida de convivência” entre eles. Da mesma maneira podemos transpor essa visão da competência linguageira de reconhecimento para a encenação dos sujeitos enunciadorees (o Eue e o Tud) em seus atos de comunicação discursiva, cuja contrapartida dessa dita convivência também permeia o nível discursivo desses sujeitos em suas comunicações. Dessa mesma maneira, transpomos tal visão, particularmente, para a análise da narrativa literária de *Harry Potter*.

Quanto à noção de estratégia de discurso, segundo Charaudeau (2014, p. 56), ela é baseada nas intenções dos sujeitos do ato de comunicação, cuja linguagem pressupõe-se fazer “[...] parte de um conjunto de condutas coerentes internas ao sujeito”. Assim, essa noção de *estratégia*, como a define Charaudeau (2014, p. 56),

[...] repousa na hipótese de que o sujeito comunicante (EUC) concebe, organiza e encena suas intenções de forma a produzir determinados *efeitos* de persuasão ou de sedução<sup>13</sup> – sobre o sujeito interpretante (TUi), para levá-lo a se identificar – de modo consciente ou não – com o sujeito destinatário ideal, (TUD), construído por EUC.

Assim, a importância da definição de contrato de comunicação como “contratos de reconhecimento” são fundamentais para o entendimento das estratégias utilizadas pelo sujeito comunicante na encenação das personagens. Queremos dizer com isso que

---

<sup>13</sup> Os termos persuasão/sedução não serão utilizados aqui, em sua significação distintiva, ou seja, se há ou não entre eles uma diferenciação, por não fazerem parte do nosso objetivo, nem enquanto estratégia particular do *corpus* de estudo.

a noção de estratégia definida como aquela em que o sujeito comunicante concebe, organiza e encena sua intenção, em contratos de reconhecimento mútuos, como sujeito pertencente à mesma prática social, interfere de alguma maneira no modo como o sujeito interpretante se identificará com o sujeito discursivo representado. Além disso, tão importante quanto saber como se dão esses contratos para a escolha das estratégias é recorrer a procedimentos estratégicos tais como os que perpassam a construção de imagens dos sujeitos enunciadores (o *ethos* discursivo) e os que trabalham as emoções dos sujeitos do discurso (o *pathos* discursivo). Aliás, procedimentos como esses são também estratégias importantíssimas, porque o ato de comunicação envolve “uma dupla aposta” daquele que concebe a expectativa de tal ato, pois como descreve Charaudeau (2014, p. 57):

- a) O “sujeito falante” espera que os contratos que está propondo ao outro, ao sujeito-interpretante, serão por ele bem percebidos;
- b) Espera também que as estratégias que empregou na comunicação em pauta irão produzir o efeito desejado.

Enfim, segundo o teórico, o sucesso da produção depende das estratégias discursivas escolhidas e engendradas pelos contratos estabelecidos e que perpassam o aspecto intencional encenado na organização da obra ou de qualquer comunicação de um jogo enunciativo das práticas sociais.

Outro parâmetro envolvido no processo dos contratos comunicacionais é a situacionalidade estabelecida na comunicação – o contexto extralinguístico –, pois, segundo Charaudeau (2014, p. 32), esse contexto é “[...] constituído pelo ambiente material pertinente para a codificação ou a decodificação da mensagem”. Esse contexto extralinguístico é uma noção básica do ato de linguagem da teoria semiolinguística, cujo ambiente físico e social sustenta os implícitos codificados de todo e qualquer ato discursivo. De acordo com Charaudeau (2014, p. 32), a “situação extralinguística” faz parte das “circunstâncias de discurso”, as quais são definidas “[...] como o conjunto dos saberes supostos que circulam entre os protagonistas da linguagem”, tais como:

- a) Saberes supostos a respeito do mundo: as práticas sociais partilhadas;

- b) Saberes supostos sobre os pontos de vista recíprocos dos protagonistas do ato de linguagem: os filtros construtores do sentido.

Em outras palavras, a *situação extralinguística*, segundo Charaudeau (2014, p. 32), “[...] figura como um ambiente material transformado em palavra através dos filtros construtores de sentido, utilizados pelos atores da linguagem”, comandada pelas *Circunstâncias do discurso*, e essenciais na configuração dos *Implícitos codificados*.

Os contratos de comunicação, assim denominados por Charaudeau (2014, p. 60), são rituais sociolinguísticos, dos quais dependem de um *implícito codificado*, pois como afirma o teórico, o contrato comunicacional é “[...] constituído pelo conjunto das restrições que codificam as práticas sociolinguageiras, lembrando que tais restrições resultam das condições de produção e de interpretação (*circunstâncias de discurso*) do ato de linguagem”. Para Charaudeau, essa situacionalidade, que faz parte da base de funcionamento do ato de comunicação verbal, tem no discurso seus princípios de organização. Esse ato é representado como um dispositivo que tem como centro um sujeito falante e seu interlocutor (os parceiros da comunicação), assim como, discursivamente, tem-se os enunciadores envolvidos em tais atos comunicativos (os protagonistas). Um dos componentes desse dispositivo é a situação de comunicação. Essa situação é estabelecida em um espaço-tempo físico, determinados por uma identidade, psicológica e mental, numa troca linguageira entre parceiros-protagonistas através de um contrato de comunicação. Nesse sentido, de acordo com Charaudeau (2014, p. 59),

[...] ao considerar o ato de linguagem como o encontro de dois processos que envolvem quatro protagonistas, ligados por um duplo circuito (interno e externo), somos levados a constatar que estes sujeitos se encontram por si próprios *sobredeterminados* pelas circunstâncias de fala que os ultrapassam.

Além disso, esse processo, segundo Charaudeau (2014, p. 60), passa pelo *implícito codificado* resultante do ritual sociolinguageiro determinado pelo estatuto “[...] do EUc e do TUi e da relação imaginada que os interdefine”, no contrato comunicacional. E passa também pelo “contrato englobante e sobredeterminante” que “[...] orienta o julgamento dos outros contratos e estratégias discursivas encenados por estes sujeitos” considerados nesse duplo processo integrado do circuito – interno e externo – do ato de linguagem (CHARAUDEAU, 2014, p.61).

Retomando o contexto extralinguístico charaudiano, que é constituído pelo ambiente material, é interessante pontuar, como contraponto, o postulado de Paveau (2011, p. 2), no qual relaciona o discurso em sua relação direta não só com seus anteriores, histórico, social e cultural, mas também com os exteriores ambientais em sua configuração com um mundo físico e palpável, para quem

[...] isso corresponde à maneira como eu considero o discurso, articulado com seus exteriores, históricos, culturais, sociais, ambientais, que impede ser um simples interior encaracolado nele mesmo: é um discurso orientado por seus anteriores (memória pré-discursiva) e configurada pelos quadros da percepção e da categorização de um mundo real construído.<sup>14</sup>

Essa relação da configuração dos exteriores ambientais de Paveau com a constituição do ambiente material de Charaudeau pode ser vista, de alguma maneira, como termos inter-relacionados em seus sentidos. Sentidos esses que se coadunam entre si, embora a perspectiva de Paveau parta dos estudos da cognição social enquanto o viés de Charaudeau seja semiolinguística, pois que os ambientes materiais de um e de outro dizem respeito ao mesmo mundo material e concreto a que eles se referem, ou seja, à situacionalidade extralinguística do discurso. Podemos constatar essa relação do meio material de Paveau (2011, p. 2) também na seguinte passagem:

[...] Eu falo de dados ambientais para designar, na perspectiva da cognição social, as relações entre os humanos e seus quadros de saberes, crenças e práticas (os pré-discursos, aqui retomado), mas também seu ambiente material concreto (paisagens naturais ou artificiais, espaços, objetos, artefatos, suportes). Isso implica um remodelamento da noção de contexto, mais operatório, a meu ver, sob o nome de ambiente.<sup>15</sup>

Não deixando passar despercebido o contato que se faz presente ao articular entre si os sentidos que tem esses ambientes materiais como situação extralinguística tanto em Charaudeau como em Paveau, podemos também ligá-los ao sentido da situação extraverbal de Bakhtin. De alguma forma, os sentidos que os três teóricos

---

<sup>14</sup> No original: [...] Cela correspond à la manière dont j'envisage le discours, articulé avec ses extérieurs, historiques, culturels, sociaux, environnementaux, qui l'empêchent d'être un simple intérieur bouclé dans le même : c'est un discours orienté par ses antérieurs (mémoire des prédiscours) et configuré par les cadres de la perception et de la catégorisation d'un monde aussi réel que construit (PAVEAU, 2011, p. 2 – tradução nossa).

<sup>15</sup> No original: [...] Je parle de données environnementales pour désigner, dans la perspective de la cognition sociale, les rapports entre les humains et leurs cadres de savoirs, croyances et pratiques (les pré-discours, j'y reviendrai) mais aussi leur environnement matériel concret (décors naturels ou artificiels, espaces, objets, artefacts, supports). Cela implique un remaniement de la notion de contexte, plus opératoire à mon sens sous le nom d'*environnement* (PAVEAU, 2011, p. 2 – tradução nossa).

postulam coadunam-se quanto às suas significações como parâmetros contextuais na construção discursiva. Para Bakhtin, o discurso é a linguagem em funcionamento, cuja articulação verbal se dá em relação com a situação extraverbal; tópico este já comentado no primeiro capítulo deste trabalho. Assim, compreendidas as noções de contrato e de estratégias de comunicação em seus processos de construção é necessário entender como se dão as relações contratuais nas interações discursivas, delineando um pouco mais os componentes e dispositivos que fazem parte dessas relações.

Passamos a explicitar como se dão essas relações como dispositivos contratuais. Ainda embasados por Charaudeau (2001, p. 30), as relações contratuais são construídas que se dão “no e pelo ato de linguagem”. Esses atos implicam, por sua vez, jogos de expectativas envolvidas nas interações languageiras entre parceiros da comunicação, por meio da existência de contratos de reconhecimento mútuos, não necessariamente concordantes entre si. No entanto, segundo Charaudeau (2001, p. 30), essas relações contratuais dependem “[...] de um estatuto de competência atribuído no momento dos ditos encontros sobre os temas em torno dos quais vai girar a conversação”, dos atos comunicativos dessas relações.

Dessa maneira, essas relações construídas no e pelo ato de linguagem, tornadas “pertinentes pelo jogo de expectativas”, vão depender “de componentes mais ou menos objetivos” formados pelos três componentes anteriormente citados, conforme Charaudeau (2001, p. 30-31):

- a) O comunicacional – “o quadro físico da situação interacional”;
- b) O psicossocial – concebido pelos estatutos reconhecíveis um no outro, como “idade, sexo, categoria sócio-profissional, posição hierárquica, relação de parentesco, etc.”; e
- c) O intencional – o conhecimento supostamente partilhado, “que cada um dos parceiros possui sobre o outro, de forma imaginária”.

Esse terceiro componente, o intencional, de acordo com Charaudeau (2001, p. 31), pressupõe “[...] duas questões que constituem os princípios de base de sua realização: O *que* está sendo colocado em questão, com qual intenção de informação? De *que maneira* isso está sendo veiculado, ou, qual será a intenção estratégica de manipulação?”

Disposto assim o funcionamento dessa relação, na interação situacional, abordamos essas mesmas relações contratuais encenadas na interação linguageira em sua confrontação com os seres de fala, os protagonistas: o sujeito enunciador (Eue) e o sujeito destinatário (Tud), cuja produção e interpretação dessa encenação é construída pelo Euc e pelo Tui, respectivamente. Segundo Charaudeau, na interação discursiva desses protagonistas em seus diferentes *papéis*, como já explicitado anteriormente, estão também implicados na encenação do dizer, em função da relação contratual, os mesmos três componentes das relações produzidas pelos sujeitos que atuam no nível situacional. No entanto, no nível discursivo esses componentes, nas palavras de Charaudeau (2001, p.32), são vistos “[...] como índices semiológicos da encenação do *dizer*, enquanto que outros correspondem ao que chamaremos *atitudes discursivas*”. O dispositivo dessas atitudes é formado, conforme Charaudeau (2001, p. 32-33), pelas

[...] *atitudes enunciativas* (*alocutivo, elocutivo, delocutivo*, ou seja, os tradicionais *atos de fala*), *atitudes enuncivas* (os modos de organização narrativo e argumentativo), *atitudes de valores* (ético, pragmático e hedônico), *atitudes de verdades* (real, ficcional) e *atitudes de credibilidade* (sério, familiar, etc.).

Esses dispositivos, como o próprio Charaudeau diz, são bastante complexos<sup>16</sup> e não caberia nos limites do trabalho desta pesquisa. No entanto, à medida do necessário vamos recorrendo tanto aos componentes que constroem a encenação quanto aos dispositivos formados pelas atitudes discursivas na trama da narrativa.

Portanto, a noção básica de contrato de comunicação, de estratégias, de situacionalidade extralinguística e dos componentes e dispositivos das relações contratuais como acima explicitada nos dá um suporte fundamental para a caminhada que nos leva ao terceiro tripé da cadeia comunicativa do discurso literário. Esse terceiro tripé é a cenografia de uma obra, de cujas cenas interligadas convergem-se outros pontos dessa rede construtiva de comunicação. Dessas noções, o componente situacional nos permite ver um parâmetro particularmente importante na investigação da cenografia, cuja compreensão do cenário intencional criado pelo sujeito-escritor se dará sob o ponto de vista de Maingueneau no terceiro capítulo sobre as cenas de enunciação. Antes, porém, finalizamos o capítulo com a discussão sobre a temática como suporte básico das relações contratuais entre os sujeitos discursivos, recorrendo,

---

<sup>16</sup> Os componentes, dispositivos e procedimentos não são tratados em sua totalidade, mas tratamos, em diversos momentos, aqueles que se adéquam à narrativa analisada.



ao que se fizer necessário, aos componentes e dispositivos concebidos de acordo com os *papéis* assumidos pelas personagens, em função dessas relações construídas pelos parceiros da comunicação.

#### 2.4. A TEMÁTICA COMO BASE DAS RELAÇÕES CONTRATUAIS DOS SUJEITOS

Como a temática faz parte da rede de comunicação no percurso de construção de uma narrativa, como discutido anteriormente, é essencial discorrer sobre o quê ou como se sustenta uma temática, ou várias temáticas paralelas, ao longo de um enunciado. Para tanto, é importante investigar como os temas dão base na construção das diversas relações contratuais que são elaboradas em uma cadeia comunicacional. No caso da obra em estudo, embora o objeto de análise seja a cadeia discursiva do quadro de Charaudeau, a cadeia situacional é referida muitas vezes como mote para diversas discussões, mantendo assim ambos os níveis – o situacional e o discursivo – como referência por, afinal, tudo girar na órbita dos sujeitos da comunicação como um todo.

Salientando que explorar essa investigação em seus meandros e de como ela é construída com base nos parâmetros discutidos sobre os contratos de comunicação e das relações que perpassam todo o enredo é essencial. Com efeito, podemos elucidar pouco a pouco as estratégias argumentativas utilizadas pelo sujeito-escritor, cujo objetivo foi criar um jogo lúdico de expectativas que envolvem uma intensa trama de discussões, descobertas e desafios enunciados no desenrolar da narrativa. Para isso, são levadas em conta, como já dito, as noções de contrato, de estratégias e das respectivas relações contratuais, por meio de suas interconexões temáticas, que estão sendo discutidas neste estudo.

Observando as relações contratuais envolvidas no discurso como um lugar da encenação, como uma espécie de *mise en abyme*, na qual as personagens da cena atuam, discursivamente, de forma autônoma e independente dos parceiros da linguagem, como discutido em Bezerra no primeiro capítulo, podemos pensar nessa atuação de duas maneiras. A primeira, pensando a atuação dos protagonistas em conjunto com os parceiros da linguagem, se considerarmos o dialogismo bakhtiniano. A segunda, que essa encenação dos protagonistas se dê no lugar dos parceiros da linguagem, se considerarmos a distinção entre parceiros e protagonistas, mas, de modo autônomo, ou

seja, pensando o discurso literário bakhtiniano, em que as vozes criam certa independência de quem as criou.

Assim, pensando essas relações sob as lentes de Charaudeau (2001), convém lembrar que os estudos linguísticos provêm de uma dimensão psicossocial e de uma análise da linguagem em que se passa necessariamente pelas condições de produção e de interpretação dos atos de comunicação. Com efeito, o objetivo da análise da linguagem é o de captar o fenômeno da significação produzida pelos sujeitos desses atos, em uma *mise en scène* construída, por sua vez, por meio das relações contratuais envolvidas nos discursos. Enquanto que, pensando sob a ótica da polifonia bakhtiniana, o intuito é captar os fenômenos que estão vinculados às personagens do universo ficcional, os quais, para Bakhtin, nas palavras de Bezerra (2014, p. 191-192),

[...] o dialogismo e a polifonia estão vinculadas à natureza ampla e multifacetada do universo romanesco, ao seu povoamento por um grande número de personagens, à capacidade do romancista de recriar a riqueza dos seres e caracteres humanos traduzida na multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica representada.

Por isso, seja sob as luzes de Charaudeau ou sob a batuta de Bakhtin, discutir sobre os sujeitos da fala e de suas relações é também discutir sobre os sujeitos falantes. Das relações contratuais encenadas na trama, mostramos um exemplo que perpassa as relações entre pais e filhos. Sabemos que é bastante comum a ocorrência de divergências no relacionamento familiar, particularmente, entre mães e filhos. Muitas vezes, tais divergências refletem problemas no tocante à organização interna da casa ou ainda a proteção dos filhos de modo geral. Um desses problemas se relaciona aos afazeres domésticos, parte integrante da educação dos filhos a partir de determinada idade, principalmente, ordenados por suas mães. Vincula-se também a essa questão o limite dessas “obrigações”, que, na visão dos filhos, são afazeres ou desnecessários ou chatos de se fazer. O segundo problema tangencia as questões de segurança dos filhos no que diz respeito ao mundo exterior, ou seja, quando os filhos passam a querer ter mais liberdade para saírem sozinhos ou com amigos e os pais impõem limites, na maioria das vezes, em ambos os casos, são limites e ordenações impostos pelas mães.

O trecho selecionado exemplifica uma relação contratual, cuja temática bem específica perpassa a encenação, dando suporte e sentido a ela. O exemplo em análise foi o de uma mãe com seu filho, entretanto, poderia ter sido entre pai e filho ou filha, só que a temática seria, talvez, de outra ordem. Essas são questões que geram conflitos

de relacionamento entre familiares, pois para os adolescentes, fazer o que querem, sem pedir ou discutir, se podem ou se devem está fora de cogitação, já se acham donos de seus “próprios narizes” e querem sair para onde “eles” apontam, sem conversa. Enquanto que para as mães, os filhos nunca crescem e são sempre indefesos.

Claro que, a princípio, esses problemas variam de uma família para outra, como também entre culturas, mas, pelo menos em parte, nos parece uma questão geral. É um tema que, cremos, permeia boa parte das famílias que tem filhos, se não todas, ou ainda, as que se preocupam com eles. Lembrando que a discussão desse tipo de relação se torna pertinente aqui, visto que essa narrativa tem, a priori, o estatuto de uma obra infanto-juvenil, quer dizer, é dirigida a um público bastante específico. O enredo do livro analisado contém uma passagem que é exemplar disso, porque a discussão toca as duas questões ao mesmo tempo. Nela, a mãe cobra uma tarefa dada ao filho, para a qual ele se sente indignado e furioso, por não achar que deve desempenhá-la, como podemos ver no seguinte trecho:

– É, uma boa lembrança – disse a sra. Weasley da cabeceira da mesa onde estava, os óculos encarrapitados na ponta do nariz, passando em revista uma enorme lista de tarefas que anotara em um longo pergaminho. – Então, Rony, já limpou o seu quarto?

– *Por quê?!* – exclamou Rony, batendo a colher no prato e olhando feio para a mãe. – Por que o meu quarto tem que ser limpo? Harry e eu estamos muito bem no quarto do jeito que está.

– Vamos festejar o casamento do seu irmão dentro de alguns dias, jovem...

– E eles vão casar no meu quarto? Indagou Rony furioso – Não! Então por que em nome das plicas de Merlim... (ROWLING, 2007, p. 76 – itálico da autora)

Acontece que, por trás da tarefa da arrumação do quarto, o que é natural para as mães ordenarem esse aprendizado e essa participação dos filhos como moradores da casa, é a real preocupação da mãe para o que está prestes a ocorrer. Duas situações se misturam em uma só. A mãe, a sra. Weasley, sabe que eles estão planejando uma viagem perigosa em busca das Horcruxes e ela não quer que o filho e seus amigos, Harry e Hermione, se reúnam para se organizarem para tal viagem. Lembrando que tal busca foi designada para Harry por Dumbledore, na qual seria acompanhado por seus amigos, Rony e Hermione.

Esse é um dos trechos que ilustra os eternos conflitos vivenciados por pais e mães na educação dos filhos. Poderíamos talvez até esmiuçar esses problemas, interrogando-nos: são naturais nessas relações pelas diferenças entre gerações? São devidos a excessos entre os limites de um e de outro lado? É por falta até de consenso

entre os próprios pais (que, muitas vezes não se entendem, mães agem de uma forma, pais de outra)? Ou, talvez, ainda pelas próprias dificuldades de gerir consensos em diálogos mais aprofundados e inerentes às relações entre as pessoas? Seja qual for os reais motivos que perpassam as mais variadas temáticas e que geram tais conflitos, o fato é que eles ocorrem com frequência entre famílias dos mais variados tipos. No entanto, o conflito exemplificado foi selecionado com o objetivo de mostrar que as temáticas permeiam as relações, dando pertinência a estas.

Tudo isso posto entre exemplos e análises, vamos retomando as noções trabalhadas anteriormente com o intuito de demonstrarmos as articulações que vão se formando nas interdependências relacionais entre as várias definições até agora discutidas. Dessas noções, a que alinha com vigor a rede que tem como centro os sujeitos da linguagem e que dá base de apoio às referidas relações contratuais, nos discursos literários, é a da temática. A temática constrói caminhos que nos fazem percorrer várias instâncias que ao fim nos direcionam para um mesmo objetivo, os percursos para a vivência de uma trama, como se nela estivéssemos inseridos, identificando-nos com este ou com aquele personagem, ou ainda, se tivéssemos a empatia com vários deles ao mesmo tempo, assim como seu inverso.

As instâncias nocionais acerca das questões temáticas já consideradas *a priori* seriam:

- a) Primeiro, a do conteúdo temático, um dos três pilares, que formam os gêneros do discurso, como pressupostos por Bakhtin;
- b) Segundo, a dos percursos temáticos que constroem caminhos de significações como os propostos por Fiorin; e,
- c) Por último, a dos estatutos de competência em torno dos quais giram os temas que dão pertinência às relações contratuais, por meio de componentes e dispositivos, que criam jogos de expectativas envolvidos pelo ato linguageiro nas interações discursivas, como postulado por Charaudeau.

É, portanto, e, especialmente, a partir da temática que acreditamos ser fundada uma base consistente que sustenta a cadeia narrativa comunicacional em *Harry Potter*, cujas relações contratuais dos sujeitos discursivos estão instituídas na saga.

Para isso, em inúmeros exemplos retirados da narrativa, vamos percorrer esses caminhos temáticos, por meio dos quais as relações entre sujeitos vão sendo discutidas,

refletidas, pensadas entre as diversas “idas” e “vindas” nos trajetos encenados pelas personagens para demonstrar a construção dos “mundos possíveis”. A título de ilustração, podemos ver a temática, que permeia toda a narrativa do início ao fim, retomada nas epígrafes de abertura do último volume da obra, cujo tema tratado é o da morte e o da vida, da amizade e do amor. Podemos, assim, constatar, em uma das duas epígrafes, a de William Penn, que abre tal volume de *Harry Potter*, a instauração do tema:

A morte é apenas uma travessia do mundo, tal como os amigos que atravessam o mar e permanecem vivos uns nos outros. [...] para amar e viver [...]. Este é o consolo dos amigos e embora se diga que morrem, sua amizade e convívio estão, no melhor sentido, sempre presentes, porque são imortais.  
(William Penn, *More Fruits of Solitude apud* ROWLING, 2007).

Como as epígrafes<sup>17</sup> têm uma função muito clara de dizer aquilo que reflete o pensamento do autor – seja de que tipo de escritura ela for –, assim esse trecho ilustra muito bem o conteúdo temático a que a escritora se propôs a comunicar. Elas servem de mote aos assuntos situados na obra, aos temas que subsidiam as aventuras lúdicas, suas consequentes vivências e reflexões, a depender da leitura dos inumeráveis parceiros. Por meio da combinação dos temas com as figuras que formam os percursos construídos a partir de um jogo lúdico narrativo, a comunicação vai cumprindo seu papel, o do constante diálogo entre os participantes sociais. Percursos esses trilhados tanto por aqueles que estão inseridos na encenação em si – como protagonistas –, como por aqueles que percorrem ou percorrerão esses mesmos caminhos, num *continuum*, porém do lado de fora deste cenário – como parceiros da autora –, que interpretarão o tema geral proposto por ela, conforme suas próprias competências de leitura.

Enfim, essa pequena passagem é aqui posta apenas como exemplo do que discutimos em particular neste capítulo, cujos temas abrem passagem para discutir outras noções que complementam a rede de discussões dos demais eixos de construção do enredo. Os cenários envolvidos nas cenas de enunciação são temas de nosso próximo capítulo. E as análises e respectivas ilustrações serão vistas em diferentes passagens, além de outros elementos construtores das diversas estratégias discursivas dessas cenas,

---

<sup>17</sup> Embora, a princípio, desnecessário, achamos por bem descrever uma das acepções do termo epígrafe que denota a significação de seu uso, principalmente, em uma obra literária, e que por sinal é muito utilizada pela autora da obra em foco, e, em particular, em suas obras para adultos. Assim, esse termo significa em sua segunda acepção: título ou frase que, colocada no início de um livro, um capítulo, um poema etc., serve de tema ao assunto ou para resumir o sentido ou situar a motivação da obra; mote.

tratados mais adiante, na sexta parte deste trabalho, reservado especificamente para isso.

# CAPÍTULO 3

## A CENA DE ENUNCIÇÃO: A CENOGRAFIA

*Eu escrevo enredos para que sirvam de esqueletos  
à espera da carne e dos nervos da imagem.*

Ingmar Bergman.

### 3.1. A CENOGRAFIA SEGUNDO MAINGUENEAU

As cenas de enunciação é o terceiro elo da cadeia comunicativa que circunda os sujeitos, suas relações contratuais e as relevantes considerações a respeito do conteúdo temático que percorrem os mundos construídos na narrativa. A construção desses mundos está baseada, por sua vez, nos principais contratos comunicativos, aos quais estão ligados aos procedimentos dessas cenas. Tais procedimentos serão analisados através da cenografia estabelecida na obra, de cuja cena de enunciação é integrada de fato por três cenas, que Maingueneau (2013, p. 75) propõe chamar de

[...] “cena englobante”, “cena genérica” e “cenografia”. A cena englobante corresponde ao tipo de discurso; ela confere ao discurso seu estatuto pragmático [...]. A cena genérica é a do contrato associado a um gênero, a uma “instituição discursiva” [...]. A cenografia [...] não é imposta pelo gênero, ela é construída pelo próprio texto.

Nesse artigo de Maingueneau, a encenação é definida de acordo com a relação que se estabelece na cena de enunciação, que são distinguidas pelas três cenas referidas. Essa encenação, em seu foco para os gêneros instituídos em toda sua diversidade, se dá conforme a caracterização da instituição dessa cena em seu todo. No caso em estudo, a cena englobante da obra é o discurso literário, que “corresponde ao tipo de discurso”; conferindo a ele seu estatuto pragmático. A cena genérica é uma saga fantástica, que se relaciona aos contratos associados a gêneros, a instituições discursivas. E a cenografia, “construída pelo próprio texto”, através da enunciação da narrativa, legitima o cenário imposto e faz com que o leitor aceite o papel que lhe é dado; no caso analisado, o de um leitor de uma narrativa fantástica, em que dois “mundos possíveis” foram criados – o dos “bruxos” e o dos “trouxas”.

A cenografia, segundo Maingueneau, ocupa um primeiro plano e define em qual quadro a cena genérica e a cena englobante, situadas num segundo plano, devem ser compreendidas. Nessa obra fantástica, a cenografia é a que foi construída por dois “mundos paralelos”, coexistentes – o mundo “trouxa” e o mundo “bruxo”. Esse é, em suma, o caráter que dá o tom à obra e a define. Queremos dizer com isso, que a construção estratégica dessas cenas fornece as chaves de significação do discurso com seus diversos efeitos. Por isso é importante compreendermos as diversas estratégias argumentativas, para a compreensão da rede de significação tecida para o gênero literário instituído – o da saga *Harry Potter*.



Para Maingueneau (2006, p. 47), a cenografia é uma situação de enunciação, que é ao mesmo tempo dada e construída, ao mesmo tempo como quadro e como processo, pois a “[...] – *grafia* é um processo de inscrição legitimante que traça um círculo: o discurso implica um enunciador e um co-enunciador, um lugar e um momento da enunciação que valida a própria instância que permite sua existência.” Na implicação desse discurso, o enunciador e o coenunciador aparecem como parte de um processo em que ao mesmo tempo inscrevem a cenografia e a legitimam. Já o “[...] *conteúdo* aparece assim inseparável da cenografia que o porta”, como o diz Maingueneau (2006, p. 48). Cabe agora, nesta seção, discutir o lugar e o momento da enunciação que valida o próprio desenvolvimento do processo de inscrição das cenas enunciadas. Ambos – lugar e momento – são discutidos aqui como um amálgama, colocados a propósito como espaços cênicos de construção.

De acordo com Maingueneau (2006, p. 113), a figura de enunciador e de coenunciador associados em uma cenografia “[...] supõem igualmente uma cronografia (um momento) e uma topografia (um lugar)”, de onde o discurso se origina. Trata-se assim de três polos indissociáveis a partir dos quais os diversos tipos de discursos são configurados. No entanto, essa cenografia não é um simples quadro já dado, em cujo espaço o discurso ocupa e se instala. Para Maingueneau (2006, p. 114),

[...] a enunciação, ao se desenvolver, esforça-se por instituir progressivamente seu próprio dispositivo de fala. [...] (pois) a palavra supõe uma certa situação de enunciação, a qual, com efeito, é validada progressivamente por meio dessa mesma enunciação. Assim, a cenografia é, ao mesmo tempo, *origem e produto do discurso*.

Na encenação enunciativa, discutimos o papel crucial da construção dos espaços cênicos como contexto extralinguístico nas cenas de enunciação, em cuja cenografia esses espaços estão inscritos como parte integrante. Os aspectos que envolvem as respectivas estratégias argumentativas vão sendo postos em relevo, à medida que os diversos recursos cenográficos estão sendo discutidos e demonstrados nos exemplos selecionados na narrativa. Entre eles, o dos espaços cênicos que compõem o ambiente em que se dão as relações contratuais entre as tantas cenas de enunciação, nas quais as temáticas vão sendo expostas e refletidas. É pelo conjunto desses aspectos que se vê ao final o contorno do enunciado da saga potteriana. Salientamos que todas essas construções são delineadas por meio dos argumentos, em si perceptíveis pelo uso da linguagem, e que são discutidos adiante no quinto capítulo. Enfim, neste momento, é

importante compreender como os espaços cênicos são construídos e como funcionam no desenvolvimento dessa enunciação, ou seja, qual seu papel no desenrolar das ações. Em outras palavras, conhecer como a situação de enunciação é validada por intermédio da inscrição do lugar e do tempo em meio à inscrição dos enunciadores nas respectivas cenas de fala, contribui para elucidar a construção cenográfica.

Interessante acrescentar ainda a ideia das cenas de fala validadas de Maingueneau, cujas cenas rotineiras se instalam na memória coletiva de uma dada cultura. Segundo Maingueneau, essas são cenas que se encaixam em outras, as quais

[...] as cenografias se apoiam frequentemente em cenas de fala que denomino **validadas**, isto é, já instaladas na memória coletiva, seja a título de algo que se rejeita ou de modelo valorizado. A conversa em família durante a refeição é o exemplo de uma “cena validada” positiva na cultura francesa. (MAINGUENEAU, 2006, p. 122-123 – negrito do autor).

Apoiando-nos nesse entendimento, as cenas de fala validadas, em *Harry Potter*, podem ser percebidas ou sentidas com muita frequência, visto que os lugares e as situações na narrativa lidam com cenas muito comuns em nosso dia a dia. Poderíamos até arriscar a dizer que não são cenas privilegiadas de uma ou outra cultura em particular, mas cenas globais, pois, pelo menos, no caso dos lugares instituídos na narrativa – a família e a escola –, são exemplos que podemos considerar exceção, onde não as haja. Deixamos claro que nos referimos a essas cenas globais, enquanto lugares-comuns, instituídos em quaisquer sociedades, de forma ampla, e, não, em suas diferenças e peculiaridades que variam de uma cultura para outra. Esses lugares serão comentados e discutidos na próxima seção deste capítulo.

### 3.2. A CONSTRUÇÃO DOS ESPAÇOS CÊNICOS EM HARRY POTTER

A ideia de espaços cênicos como inscrição de lugar das situações das cenas de fala advém da ideia mesma de construção de cenários assim como fazem os cenógrafos que criam os cenários para uma situação teatral. Nesse contexto análogo, percebe-se que os lugares instituídos como cenário em *Harry Potter* é o lugar construído no próprio texto, pelo narrador, em cuja encenação o sujeito se inscreve juntamente com o momento em que fala. E é nesse contexto cenográfico que os cenários potterianos são construídos, como espaços cênicos que estabelecem os lugares instituídos em suas

respectivas situações. Os lugares onde transitam os protagonistas das cenas são as duas grandes instituições da narrativa: a da família e a da escola. Isso se dá a ver claramente por ser os dois principais lugares em que circulam as personagens a maior parte do tempo em que se desenrolam as ações. Não desconsiderando de fato os demais contextos aos quais também tem seus espaços descritos em suas significações. Mas porque, de fato, a família e a escola são os lugares das cenas mais significativas nas quais a trama se desenvolve, por isso é determinante como plano de análise.

Em Maingueneau, encontramos uma comparação análoga para a diferença construtiva dos espaços cênicos para a qual o teórico coloca como parâmetro o romancista e o autor dramático, no que tange os problemas relativos à localização espacial. Problemas esses resolvíveis pelos elementos dêiticos espaciais em uma situação de enunciação. No entanto, ainda pensando nessa analogia, esses elementos dêiticos, inscritos como indicação de lugar na encenação, segundo Maingueneau (1996, p. 32), “[...] só podem ser imediatamente observáveis quando se referem à situação”. Nesses termos, os cenários enquanto texto teatral, ou seja, antes da encenação, tem apenas existência textual, a das indicações fornecidas pelo autor, como peça de teatro. Nesse sentido, o cenário de um romance enquanto manifestação textual tem as indicações dos espaços inscritas e determinadas pela cenografia estabelecida nas cenas de enunciação. Essas indicações cenográficas têm implicações para os leitores de um ou outro tipo de gênero, pois, como bem diz Maingueneau (1996, p. 32),

[...] isso implica que o leitor de uma peça de teatro se encontra em uma situação bem mais desconfortável que a do leitor de um romance: enquanto o romance constrói ele próprio o espaço de que tem necessidade, uma peça que não é representada supõe a existência de um lugar cuja representação está faltando.

Ainda é pertinente descrever os elementos linguísticos de construção cenográfica como os concebe Maingueneau, enquanto discutimos nesta seção os espaços cênicos no *corpus* em análise. Segundo Maingueneau (1996, p. 8), esses elementos são os embreantes, “[...] cuja função consiste justamente em articular o enunciado à situação de enunciação”. Os elementos indicadores de espaço – os dêiticos espaciais –, conforme os descreve Maingueneau (1996, p. 9), “[...] mudam de sentido em função da posição do corpo do enunciador”, enquanto que os indicadores de tempo – os dêiticos temporais – “[...] variam em função do momento da enunciação”. Em uma narrativa, além dos dêiticos espaciais e temporais, há também os indicadores textuais

não-dêiticos, que são palavras ou grupos de proposições que têm como referência um elemento do contexto linguístico.

Os dêiticos espaciais são distribuídos, principalmente, entre grupos *demonstrativos* e *adverbiais*. Os não-dêiticos seriam outros elementos linguísticos do texto, como os verbos, por exemplo. Um narrador que abre a história com: *era uma rua muito estreita*, cujo verbo marca a entrada na enunciação, já designa ao leitor um lugar, constituído no próprio texto. Os dêiticos temporais são dados pelos advérbios, enquanto os não-dêiticos são dados por um grupo proposicional (*alguns minutos depois*) ou, ainda, por marcas inscritas pelos tempos verbais. No entanto, relacionamos alguns desses construtores cenográficos que instauram as cenas de enunciação, mas não colocamos em discussão esses elementos da língua aqui, nesta seção, enquanto indicadores espaço-temporais, por não ser nosso objetivo aprofundarmos nesses índices contextuais de articulação enunciativa, pelo menos, neste momento. Isso em razão de vários outros índices que também poderíamos elencar e discutir, mas sob o risco de perdermos o fio da meada que conduz nosso raciocínio. Aliás, esses são elementos linguísticos que se necessário poderão ser retomados adiante, de forma mais específica, no quinto capítulo que discute o uso da linguagem e a argumentação.

Os indicadores cênicos são parte da organização do discurso que se dão, por sua vez, sob o ponto de vista dos sujeitos-enunciadores. Em *Harry Potter*, podemos descrevê-los de dois tipos: o sujeito-narrador e os sujeitos-protagonistas. O primeiro é quem instaura, de fato, os lugares e os momentos de fala; os segundos, como personagens da narrativa em interação, ativam os atos de fala em suas situações contextuais. Consoante Maingueneau (1996, p. 74), a organização desses elementos linguísticos está ligada aos fenômenos de descrição aos quais ele destaca os referentes à “[...] organização do *léxico* da descrição e a questão da *perspectiva* descritiva”.

Maingueneau chama atenção para a relação dos planos da enunciação instalados pelos verbos em uma narrativa. Esses verbos são referentes aos tempos presente, passado simples e o imperfeito. Ainda segundo Maingueneau (1996, p. 45), o presente é o tempo de base do *discurso*, “[...] que distribui passado e futuro em função do momento da enunciação”. A forma do passado simples é o tempo do encadeamento narrativo, em que “[...] só se emprega associada a outras, cada uma servindo de referência à que se segue, na ausência de qualquer referência relativa ao momento da enunciação” (MAINGUENEAU, 1996, p. 55). Enquanto o passado imperfeito, como pano de fundo, é “[...] utilizado para fins descritivos, (tanto que) ao suspender a

dinâmica da história, cria uma certa tensão já que o fio do discurso se acha a serviço de uma enunciação que desdobra um objeto *no espaço* para analisar seus componentes” (MAINGUENEAU, 1996, p. 74).

Constatamos assim que, na descrição, os verbos desempenham um papel importante na dinâmica da narrativa. Mas, para Maingueneau (1996, p. 76), para além dos verbos e dos dêiticos, a descrição também se organiza por duas formas: pelas séries lexicais e pelos “[...] subtemas equivalentes a um tema-título”, que confere às descrições uma aparência de progressão. Os subtemas são “[...] conjuntos de termos cuja associação se baseia em sua contiguidade na unidade material de um referente, de um objeto do mundo, e não em um recorte propriamente semântico”. E as séries lexicais são “[...] séries dependentes [...] de campos semânticos conceptuais”, como o uso de hiperônimos e seus correlativos, hipônimos e co-hipônimos. No entanto, essa impressão de movimento nos faz interpretar a descrição como um processo na dimensão narrativa, tornando-se assim integradas. Segundo Maingueneau (1996, p.78): “[...] esta integração da descrição na progressão narrativa tem igualmente como efeito ‘naturalizar’, isto é, fazer esquecer seu caráter de parte contada, sua autonomia em relação às personagens”. Em suma, vemos, a partir de Maingueneau, que as descrições são cruciais nos processos narrativos assim como o são para Charaudeau, como discutimos a seguir.

Os espaços cênicos em seus processos descritivos e narrativos também são vistos em Charaudeau (2014) por meio dos modos de organização do discurso. Destacaremos aqui os modos discursivos de Charaudeau que correspondem à narrativa estudada. O pesquisador deslinda tais modos entre componentes, dispositivos e procedimentos de encenação, com os quais uma diversidade de gêneros do discurso pode ser contemplada para dada análise.

No modo descritivo, encontramos procedimentos de configuração cujos componentes de construção são divididos em dois tipos: os discursivos e os linguísticos. Tanto no primeiro quanto no segundo, encontramos, por exemplo, o componente localizar. Tais procedimentos servem de configuração espaço-temporal que situa o contexto interno à obra, em conjunto com o procedimento de identificação dos seres que estão inseridos na situação contextualizada. Conforme Charaudeau (2014, p. 118), a identificação “[...] consiste em *fazer existir os seres do mundo, nomeando-os*”.

Os componentes de localização espaço-temporal passam tanto pelos procedimentos discursivos quanto pelos linguísticos. Na categoria discursiva, há o componente localizar e o qualificar. O primeiro lida com procedimentos de construção

objetiva do mundo enquanto que o segundo, com o de construção subjetiva. De acordo com Charaudeau (2014, p. 121), a primeira, a da construção objetiva, faz com que o “ser esteja” em algum lugar e momento e dependem:

- a) [...] de uma *organização sistematizada* do mundo; ou
- b) [...] de uma *observação* do mundo que possa ser compartilhada e ser objeto de *consenso* sobre o estado do mundo (em sua *localização*, em suas *qualidades, quantidades e funções*).

Segundo Charaudeau:

Os procedimentos de ***construção objetiva do mundo*** consistem em construir uma *visão de verdade* sobre o mundo, *qualificando* os seres com a ajuda de traços que possam ser verificados por qualquer outro sujeito além do sujeito falante. (CHARAUDEAU, 2014, p. 120 – negrito e itálico do autor)

Já a construção subjetiva do mundo está ligada ao componente de qualificação. Essa construção faz com que o “ser seja alguma coisa”, através de suas qualidades e comportamentos. De acordo com Charaudeau, esse é um dos componentes, cujos

[...] procedimentos de construção subjetiva do mundo consistem em permitir ao sujeito falante descrever os seres do mundo e seus comportamentos através de sua própria visão, a qual não é necessariamente verificável. O universo assim construído é relativo ao imaginário pessoal do sujeito. (CHARAUDEAU, 2014, p. 125).

Conforme Charaudeau (2014, p. 125), esse imaginário pode ser construído: a) “[...] como o resultado de uma *intervenção* pontual do narrador da descrição do mundo [...]”; ou, b) “[...] como construção de um mundo *mitificado* pelo narrador, no âmbito de um imaginário simbólico [...]”. Na verdade, o procedimento de qualificar articula-se mais à seção de construção dos enunciadores do que a desta seção de construção dos cenários de localização espaço-temporal, embora estejam imbricadas na cenografia das cenas de enunciação. De qualquer modo, esse componente está aqui descrito pelo fato de o sujeito também fazer parte da inscrição cenográfica em conjunto com a construção cênica do lugar e do momento, devendo ser então retomado adiante no capítulo específico.

Na categoria linguística, há o componente *localizar-situar* que se relaciona com os procedimentos discursivos de identificação, pois há no uso de categorias de língua duas possibilidades, a que, segundo Charaudeau (2014, p. 137):

- a) [...] têm por efeito fornecer ao relato um enquadre *espaço-temporal*, jogando essencialmente com a precisão, o detalhe e a *identificação* dos *lugares* e da *época* de um relato, como na tradição romanesca; ou
- b) [...] deixam os *lugares* e o *tempo* incertos, vagos, *sem identificação* particular, porque o relato não se ancora em uma realidade específica, mas coloca em cena destinos e arquétipos, que são intemporais (daí a utilização dos tempos do *presente* e do *imperfecto*), como em alguns contos.

Em *Harry Potter*, a narrativa faz uso de uma mescla desses usos, pois há um enquadramento espaço-temporal, com certo detalhamento e identificação de lugares, mas quanto às referências temporais, nem sempre elas são colocadas de forma tão específica. No seguinte trecho, podemos ver um exemplo da instalação do lugar e alguma indicação temporal, logo nos primeiros capítulos do primeiro livro, assim descrita:

O Sr. e a Sra. Dursley, **da rua dos Alfeneiros, nº 4**, se orgulhavam de dizer [...] (ROWLING, 2000, p. 7 – negrito nosso).

– [...] A casa ficou quase destruída, mas consegui tirá-lo inteiro antes que os trouxas invadissem o lugar. Ele dormiu quando estávamos sobrevoando **Bristol**. (ROWLING, 2000, p. 18 – negrito nosso).

**Quase dez anos haviam se passado** desde o dia em que os Dursley acordaram e encontraram o sobrinho no batente da porta, mas a rua do Alfeneiros não mudara praticamente nada. [...]

(ROWLING, 2000, p. 21 – negrito nosso).

Já na primeira linha, o narrador indica o endereço onde mora a família de “trouxas” que vai criar Harry. Algumas páginas adiante há uma referência à cidade de Bristol, na Inglaterra, sendo mais um indicador de lugar. E na terceira sequência do trecho acima, temos uma identificação de tempo que nos contextualiza em relação à passagem temporal, cuja indicação já é uma introdução à idade de Harry para a entrada no mundo “bruxo”. Nesse breve trecho, o que vemos é um pequeno exemplo do modo de organização descritivo em seus dispositivos de localização e identificação espaço-

temporal, cujo processo descritivo, amplamente utilizado na obra, compõe a estrutura da narrativa.

Já no modo narrativo, três componentes – os sujeitos actantes, os processos e as sequências – configuram a construção da organização da lógica narrativa. Para a que se refere às sequências, Charaudeau (2014, p. 166) a concebe como “[...] uma sucessão de acontecimentos ligados por uma relação de solidariedade tal que cada um pressupõe os outros numa estrutura que se deve imaginar intemporal”. Esses acontecimentos se organizam de acordo com quatro princípios, sendo eles: de *coerência*, de *intencionalidade*, de *encadeamento* e de *localização*. Os dois últimos princípios – o encadeamento e a localização – nos auxiliam a identificar a estrutura da saga em sua organização narrativa quanto ao agrupamento das ações ou acontecimentos e ao enquadramento espaço-temporal, respectivamente. As sequências integram processos e actantes em finalidades, cujos princípios de organização formam a concepção dessa lógica. Todos os dispositivos, cada um com suas funções particulares, estão estreitamente articulados uns aos outros em suas possíveis combinações na estruturação da narrativa. Por isso, identificar e entender melhor os componentes e procedimentos desses dois modos de organização em Charaudeau também ajuda a elucidar a análise dos espaços cênicos com os quais estamos trabalhando nesta seção.

Para os modos que estruturam o princípio do encadeamento, Charaudeau propõe quatro grandes tipos: a *sucessão*, o *paralelismo*, a *simetria* e o *encaixe*. Esse último – o encaixe – é o que melhor se enquadra no enredo da saga. O encaixe, segundo Charaudeau (2014, p. 171), são “[...] microssequências [...] incluídas no interior de uma sequência mais ampla para detalhar certos aspectos desta”, sendo muito apreciado em romances. Já o princípio da localização bem atende à análise quanto aos espaços cênicos que integram a cenografia da trama. Na localização, a sucessão de acontecimentos, que se apoiam sobre especificidades semânticas da narrativa, ocorre num enquadramento espaço-temporal em sua organização lógica, que fornece *pontos de referência*. Nesse enquadramento, os pontos de referência são concernentes à localização (lugares), à situação (tempo) e à caracterização (actantes). As referências do princípio de localização, consoante Charaudeau (2014, p. 172), podem incidir sobre os demais princípios de coerência, intencionalidade e encadeamento.

Interessante associar os três pontos de referência charaudianos, que compõem o princípio de localização do modo narrativo, aos tópicos que integram a cenografia de Maingueneau, que se entrecruzam em pontos diferentes, mas em tópicos semelhantes.



Eles se assemelham porque, em Maingueneau, a cenografia é a inscrição dos sujeitos, dos lugares e dos momentos nas cenas de enunciação e, em Charaudeau, os componentes e dispositivos da narrativa, mais complexos, é verdade, também inscrevem os enunciadores e a localização de espaço e de tempo, enquadrados nas seqüências do modo de organização narrativo.

Segundo Charaudeau (2014, p. 175), os procedimentos da “[...] *configuração narrativa* é o resultado de um processo de encenação da lógica narrativa” e depende dessa encenação. Tais procedimentos estão ligados à motivação intencional de agentes voluntários e não-voluntários, à cronologia, ao ritmo e à localização espaço-temporal. Os procedimentos ligados ao agente dizem respeito à intenção de agir ou a ausência dessa intenção; os ligados à cronologia são relativos à maneira do encadeamento, se é contínua ou descontínua; os que se ligam ao ritmo dependem se ele é condensado ou expandido e, por fim, os ligados à localização combinam procedimentos de ajuste no espaço e no tempo. Quanto à localização no espaço, este concerne ao fato de ele ser aberto ou fechado e se há deslocamento ou fixação. Em relação à situação no tempo, esta recai sobre as oposições entre passado e presente. Esses procedimentos produzem efeitos de narrativa, de cena, de clima e de atmosfera. Mas como esses procedimentos dependem dos processos de encenação, faz-se necessário situar os procedimentos de tal encenação. A discussão dos procedimentos da lógica narrativa relacionados à análise de *Harry Potter* é entremeada aos dos procedimentos da encenação na exposição de tais dispositivos.

Antes, porém, de discutirmos esses dispositivos, cabe salientar que, para descrever a *lógica narrativa*, Charaudeau (2014, p. 175) postula que a “[...] *intemporalidade* de seus componentes e de sua estrutura” permite definir arquétipos, enquanto que a *configuração narrativa* “[...] leva em conta especificidades semânticas que vêm preencher os arquétipos da trama para convertê-la em uma verdadeira *história contada*, a qual será sempre singular”. Isso é importante porque, segundo Charaudeau (2014, p. 176),

[...] a postulação de intemporalidade da estrutura narrativa permite igualmente considerar que esta pode ser configurada em diferentes materiais semiológicos (filme, história em quadrinhos, teatro, etc.), cada um utilizando os procedimentos de configuração de uma maneira que lhe é própria.

Interessante fazer um aparte a respeito dessa postulação de Charaudeau quanto à saga potteriana, cuja obra teve seu enredo configurado em filme. Configuração esta possibilitada pela intemporalidade de sua lógica narrativa, embora a obra de Rowling tenha em sua estrutura narrativa todo um potencial descritivo que possibilita aos leitores a formação imagética por sua própria leitura, independente desta ser configurada também em imagens fílmicas. Em outras palavras, o enredo de Rowling é análogo à epígrafe de Bergman quanto ao enredo que proporciona aos leitores seu preenchimento imagético. Quer seja esse preenchimento pela leitura com suas descrições de imagens bem definidas, a qual permite todas as visualizações, sensações e emoções descritas na narrativa. Quer seja pela configuração fílmica, que completou o enredo com a carne e os nervos das imagens, como disse Bergman, na tradução intersemiótica de *Harry Potter*. Aparte este que fica como sugestão de pesquisa para os procedimentos específicos que possibilitou as configurações semiológicas do *corpus* estudado ou outras que poderão vir a ser configuradas.

A encenação narrativa charaudiana é configurada por dispositivos compostos por três procedimentos. Esses dispositivos são integrados pelos procedimentos que, segundo Charaudeau (2014, p. 188), “[...] dizem respeito à *identidade*, ao *estatuto* e aos *pontos de vista* do narrador textual”. Os procedimentos que correspondem à organização discursiva de *Harry Potter* são:

- a) O de identificação de diferentes tipos de sujeitos: em seu quarto tópico que disserta sobre o narrador-contador;
- b) O do estatuto do narrador, a instância que conta a história de outro; e
- c) O dos pontos de vista do narrador textual, que se distingue em dois pontos, o interno, subjetivo e o externo, objetivo; sendo o primeiro deles o que corresponde à saga.

Há no dispositivo de identificação, conforme Charaudeau (2014, p. 188), “[...] muitos tipos *de sujeitos*”: o autor-indivíduo, o autor-escritor, o narrador-historiador e o narrador-contador, “[...] que têm cada um uma identidade própria, uma identidade que os leva a desempenhar um papel particular na encenação de uma narrativa”. Este último tipo, que corresponde ao narrador potteriano, é a instância “[...] que relata a história de alguém diferente”, que revela no decurso da narrativa, os sentimentos, afetos, aflições, conflitos internos e externos (CHARAUDEAU, 2014, p. 192). Além disso, o narrador

revela a localização e as circunstâncias dos acontecimentos. Por isso, ele é tratado aqui como um enunciador especial na análise da obra, pois ele é um elemento crucial na inscrição da cenografia que instaura as diversas cenas de enunciação.

O narrador nessa saga desempenha papel de confiança como gestor interno da história, guiando o leitor em sua leitura. Mas, ao mesmo tempo, em que guia o sujeito interpretante, ele é ele quem tem a intimidade com a personagem central, a qual guia. Em outras palavras, esse narrador mostra por escolha de certas palavras que se distancia das personagens e dos próprios eventos para ganhar confiança de todos, mesmo embora tenha proximidade com o protagonista principal a quem muito conhece. Nesse “*todos*”, está incluído, em primeiro lugar, o protagonista-herói, que pode se assegurar de certa convivência e segurança para expor seus pensamentos, reflexões e sentimentos, que permeiam seu íntimo. Dessa convivência e intimidade entre narrador e protagonista vai se construindo as pontes de credibilidade diante de seus coenunciadores, cujas empatias ou antipatias vão sendo criadas.

Dessa forma, constrói-se a credibilidade dos eventos que se desenrolam na trama e que conquista o leitor. Em tais eventos, cujas informações compartilhadas o leitor pode confiar, há dados de tudo o que se passa no corpo e na alma do “herói” da história e de tudo o que ele diz. No corpo, porque, para transmitir certos sentimentos de medo, de raiva ou de dor, aspectos das sensações que passam pelo corpo, o narrador as descreve, utilizando-se de meios que correspondem às próprias sensações que qualquer pessoa pode, de fato, sentir. Vejamos, por exemplo, em vários pequenos trechos da narrativa, as descrições às quais nos fazem imaginar exatamente a sensação corpórea que a personagem sente:

Ela ofegou tão fortemente que **as entranhas de Harry deram uma cambalhota**; [...].

Sentindo **o coração bater na garganta**, Harry abriu os olhos. [...].

A cantoria foi se elevando à medida que se aproximavam. Harry sentiu **a garganta apertar**, lembrou-se com tanta intensidade de Hogwarts, de pirraça berrando paródias grosseiras [...].

Hermione estava a duas fileiras de distância; ele precisou voltar até a amiga, **seu coração decididamente ribombando no peito**.

E ele soube pelo seu tom de voz que desta vez eram os seus pais: aproximou-se sentindo **que um peso comprimia-lhe o peito**, a mesma sensação que tivera logo depois da morte de Dumbledore, uma dor que chegava a **pesar em seu coração e seus pulmões**.

(ROWLING, 2007, p. 252-258 – negrito nosso)

Esses breves exemplos ilustram as sensações que percorrem o corpo de Harry em cujas partes – cabeça, garganta, peito, estômago –, mostram-nos a intensidade de seus sentimentos, fazem-nos sentir a dor e o medo pelas cambalhotas, batidas, apertos, ribombamentos e pesares, que Harry sente.

No entanto, todas essas descrições sensitivas dariam a impressão de incompletude quanto às suas emoções e sentimentos, se elas não fossem compostas em cenários adequados que criassem todo o ritmo, o clima e a atmosfera dessas cenas. Esses são procedimentos que fazem parte da mencionada configuração da lógica narrativa. Segundo Charaudeau (2014, p. 181), os efeitos de ritmo “[...] obedecem igualmente ao *princípio de encadeamento*” e “[...] a sucessão das sequências e ações que aí se acham incluídas”, conforme elas se desenrolam. Em outras palavras, se as cenas desenvolvem-se em sucessão de acontecimentos rápidos ou se elas se dão de forma lenta. Já os efeitos de *clima* e de *atmosfera* são produzidos pelos procedimentos que “[...] dependem do *princípio de localização*” concernentes à *localização no espaço* e à *situação no tempo*, por meio dos quais se podem combinar procedimentos de ajuste espaço-temporal (CHARAUDEAU, 2014, p. 182). As situações no tempo podem ser criadas em cenas de oposição entre passado e presente, por exemplo; enquanto a localização no espaço pode ocorrer em ações nas quais se opõem espaços fechados e abertos, bem como deslocamentos e fixações dessas ações nas cenas de enunciação.

Alguns exemplos selecionados, em um dos últimos capítulos, demonstram tal localização espaço-temporal e seus efeitos. As ações de deslocamento de um espaço aberto para um fechado e as situações que ocorrem no tempo com ritmos criados pelas passagens do presente para o passado e do passado para o presente correspondem, respectivamente, à localização espacial e temporal. Os trechos são um pouco extensos, mas importantes para situar, no enredo, essas ações no espaço e no tempo.

– Tudo dará certo – acrescentou Hermione, irrefletidamente. – **Vamos voltar ao castelo**, se ele foi para a Floresta precisaremos pensar em um novo plano...

Ela olhou para o corpo de Snape e **voltou correndo ao túnel**. Rony seguiu-a. Harry recolheu a Capa da Invisibilidade tornou a lançar um olhar a Snape. Não sabia o que sentir, exceto choque pela maneira como fora morto, e a razão alegada...

**Eles voltaram engatinhando pelo túnel**, calados, e Harry ficou em dúvida se Rony e Hermione ainda conseguiam ouvir o eco das palavras de Voldemort em sua cabeça, como ele.

*Você permitiu que os seus amigos morressem por você em lugar de me enfrentar pessoalmente. Esperarei uma hora na Floresta proibida... uma hora...*

Pequenos embrulhos pareciam coalhar **o gramado em frente ao castelo**. Devia faltar pouco mais de uma hora para amanhecer, mas estava um breu. **Os três se apressaram em direção aos degraus de pedra da entrada**. Um tamanco

solitário, do tamanho de um pequeno barco, se achava abandonado ali. Não havia sinal de Grope nem do seu atacante.

O castelo estava anormalmente silencioso. Não havia clarões agora, nem estampidos, nem gritaria. As lages do deserto saguão de entrada estavam manchadas de sangue. [...]

[...]

**Rony saiu à frente para o salão principal. Harry parou à porta.**

[...]

Sem dizer palavra a Harry, Rony e Hermione se afastaram. [...]

**O salão principal pareceu fugir, se tornar menor, encolher**, quando Harry recuou tonto do portal. **Não conseguia respirar**. Não conseguia suportar a visão dos outros corpos, saber quem mais morreria por ele. [...]

Ele deu as costas **e subiu, rápido, a escadaria de mármore**. [...]  
(ROWLING, 2007, p. 512-514 – itálico da autora; negrito nosso)

Nessas cenas podemos ver os deslocamentos que se dão no espaço, que vão de lugares fechados para os abertos, daí para outro fechado, demonstrando nesse traslado a passagem de um clima de desespero para uma atmosfera de tristeza. Em outros momentos, vemos também, já no lugar fechado, dentro do castelo, a mudança de procedimentos, ou seja, de deslocamento (“Rony saiu à frente”) para o de fixação no espaço (“Harry parou à porta”). Esses movimentos mostram um clima de instabilidade de sentimentos com reações que fazem até o próprio lugar se adensar e “encolher”, quando é o próprio Harry que se adensava e encolhia diante de seus sentimentos de tristeza e impotência, não conseguindo respirar diante do desespero que sentia. E, logo em seguida, percebemos a mudança no espaço e a variação do ritmo no tempo, fazendo da fixação no lugar e do parar no tempo, uma sucessão de deslocamentos rápidos, cujas cenas se transformam em questão de segundos. Em outros termos, de um ritmo acelerado dos deslocamentos da cena e depois, por pouco tempo, a estagnação, Harry volta a um ritmo ágil, subindo rápido, a escadaria de mármore. Tudo isso nos faz ver como a criação desses espaços cênicos, por meio das descrições dos deslocamentos no espaço e das situações no tempo, compõem o todo no processo das ações dos actantes das cenas, inscritos nessa cenografia.

# CAPÍTULO 4

## **O *ETHOS* E O *PATHOS* DOS PROTAGONISTAS**

*“Instrui-se pelos argumentos;  
comove-se pelas paixões;  
insinua-se pelas condutas”:  
os “argumentos” correspondem ao logos,  
as “paixões” ao pathos,  
as “condutas” ao ethos.”*

Gibert (século XVIII) *apud* Maingueneau.

#### 4.1. *ETHOS* E *PATHOS* DISCURSIVOS EM MAINGUENEAU E PLANTIN

A perspectiva que se tem de *ethos* e de *pathos* neste trabalho vai, com reservas, na direção da trilogia aristotélica de prova retórica da qual faz parte também o *logos*. Este último, discutido no capítulo seguinte. Isso porque a concepção de Aristóteles em si, não é trabalhada aqui, visto já ser bastante difundida. O que é discutido de fato são as abordagens contemporâneas consideradas para essas provas que sustentam e entrelaçam os aspectos discursivos da estrutura narrativa, embora mantenham o lastro na concepção desse filósofo da antiguidade. A acepção do termo *ethos*, do dicionário de Análise do Discurso organizado por Charaudeau e Maingueneau (2014, p. 220), que significa, em grego, personagem, “[...] designa a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário”. E *pathos*, ainda, conforme Charaudeau e Maingueneau (2014, p. 371), em uso corrente, é uma palavra “[...] assumida atualmente no sentido de transbordamento emocional”. Termo este que, em retórica, “[...] remete a um dos três tipos de argumentos, ou provas, destinados a produzir a persuasão”.

O *ethos* retórico, retomado e (re)elaborado em Maingueneau, articula-se ao enunciador. Ainda, seguindo a discussão dessa obra de referência para a relação entre enunciador e *ethos* nos trabalhos de Maingueneau (1984, p. 100 *apud* Charaudeau e Maingueneau, 2014, p. 220), temos que

[...] o enunciador deve legitimar seu dizer: em seu discurso, ele se atribui uma posição institucional e marca sua relação a um saber. No entanto, ele não se manifesta somente como um papel e um estatuto, ele se deixa apreender também como *uma voz e um corpo*. O *ethos* se traduz também no tom, que se relaciona tanto ao escrito quanto ao falado, e que se apoia em uma “dupla figura do enunciador, aquela de um *caráter* e de uma *corporalidade*”.

Assim, a posição do enunciador marcada como uma relação de saber institucionalizada nos remete à questão do gênero instituído, em cujo discurso, por decisão de um sujeito, há “[...] um ato de posicionamento no interior de um determinado campo”. Questão esta discutida no capítulo dois. Esse ato, para além do papel e do estatuto, define-se também como uma voz e um corpo, que pode ser “traduzido” como *ethos*, como uma prova retórica de argumentos, da qual o tom se caracteriza através da figura do enunciador.

Compreendida a inserção do sujeito como posicionamento em dado gênero do discurso, cabe entender melhor o que é, mais especificamente, essa voz e esse corpo para Maingueneau. Em vista de já termos nos colocado a respeito da voz como ideias e pensamentos, enquanto posição social, em Bakhtin, torna-se relevante agora saber se Maingueneau dá a ela o mesmo sentido das vozes já discutidas anteriormente. Para esse entendimento é importante tratar da questão *ethótica* como construção dos enunciadoreis. Maingueneau (2013, p.69) pensa o *ethos* para “[...] além da persuasão por argumentos, [pois] permite [...] refletir sobre o processo mais geral da adesão de sujeitos a uma certa posição discursiva”. Segundo Maingueneau (2013, p. 70), a noção de *ethos* mantém um “[...] laço crucial com a reflexividade enunciativa e a relação entre corpo e discurso que ela implica”. E, ainda, que, como dito anteriormente, Maingueneau (2013, p. 70) vê nessa noção uma instância subjetiva, que “[...] se manifesta também como ‘voz’ e, além disso, como ‘corpo enunciante’, historicamente especificado e inscrito em uma situação, que sua enunciação ao mesmo tempo pressupõe e valida progressivamente”.

No entanto, antes mesmo de entendermos melhor essas noções de voz, corpo e tom, em Maingueneau, vamos continuar discutindo como o *ethos* do enunciador se desenvolve no interior das cenas de enunciação. Como definido no dicionário organizado por Charaudeau e Maingueneau (2014, p. 221) para a acepção de *ethos*, em Análise do Discurso, tais cenas, em dado gênero do discurso, “[...] comporta uma distribuição pré-estabelecida de papéis que determina em parte a imagem de si” dos enunciadoreis construídos em uma narrativa.

A partir desses primeiros pressupostos a respeito da noção de *ethos*, vemos que Maingueneau (2013, p. 70) o “desdobra no registro do ‘mostrado’ e, eventualmente, no do ‘dito’.” Nesse sentido, há uma distinção do desdobramento dessa noção, estabelecida então como *ethos discursivo* e *ethos pré-discursivo*. Para Maingueneau (2008, p. 16), “o *ethos*, por natureza, é um *comportamento* que, como tal, articula verbal e não-verbal, provocando nos destinatários efeitos multi-sensoriais.” Maingueneau (2008, p. 17) propõe, ainda, alguns princípios mínimos e comuns às diversas problemáticas de *ethos*, independentemente do modo como ele pode ser explorado, assim:

- a) O *ethos* é uma noção *discursiva*, ele se constrói através do discurso, não é uma “imagem” do locutor exterior a sua fala;



- b) O *ethos* é fundamentalmente um processo *iterativo* de influência sobre o outro;
- c) É uma noção fundamentalmente *híbrida* (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada em uma determinada conjuntura sócio-histórica.

Desses princípios comuns da questão de *ethos* já se insinua uma relação próxima, mínima que seja, do sentido de voz e de posição em Maingueneau, com o dialogismo de Bakhtin, como relação sócio-histórica discursiva. Maingueneau (2008, p. 18) vê no texto escrito, para além da oralidade da retórica tradicional, uma “vocalidade” que se manifesta em uma multiplicidade de “tons”. Tons estes, “[...] por sua vez, associados, a uma caracterização do corpo do enunciador, [...] a um ‘fiador’, construído pelo destinatário a partir de índices liberados na enunciação”. Retomando a questão da voz, do corpo e do tom, visto sob a ótica de Maingueneau (2008, p. 18), vemos que essas questões são muito bem explicitadas no trecho que se segue, na qual o *ethos*

[...] recobre não só a dimensão verbal, mas também o conjunto de determinações físicas e psíquicas ligados ao ‘fiador’ pelas representações coletivas estereotípicas. Assim, atribui-se a ele um ‘caráter’ e uma ‘corporalidade’, cujos graus de precisão variam segundo os textos. O ‘caráter’ corresponde a um feixe de traços psicológicos. Quanto à ‘corporalidade’, ela está associada a uma compleição física e a uma maneira de vestir-se. [...] O *ethos* implica uma maneira de se mover no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida através de um comportamento.

Dessa passagem e do que Maingueneau diz sobre a vocalidade, compreendemos que o tom ou tons se apoia numa dupla figura, a de um caráter e a de uma corporalidade, vistos como um conjunto de traços físicos e psicológicos. E que tais traços são inscritos não só pela articulação verbal, embora também por meio dela, mas ainda pelo não-verbal descritos nas cenografias das cenas de enunciação. Com efeito, os enunciadores e os coenunciadores, em *Harry Potter*, devem ser compreendidos como esse conjunto de traços físicos e psicológicos que caracterizam as personagens da obra, que, enfim, dão o “tom” à saga. Sob esse ponto de vista, a imagem de si, ancorada na acepção de *ethos* discursivo de Maingueneau, deve ser entendida como uma vocalidade construída e movida no espaço social interno à narrativa.

É a partir dessa construção discursiva, desse movimento interior aparentemente “acabado”, que entra em cena a outra ponta da cadeia comunicativa de Charaudeau, os sujeitos externos, que vão aderir ou não à história, reconfigurando-a, no sentido das vozes sociais dialógicas de Bakhtin. Nessa direção, vemos que, para Maingueneau (2008, p. 15), embora o *ethos* se ligue crucialmente à enunciação, “[...] não se pode ignorar que o público construa representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele fale”. Isso significa dizer, que somos nós, leitores que, de algum modo, construímos as representações dos enunciadores, mas a partir de índices liberados pela própria enunciação, como discutido anteriormente. Assim, essa prova retórica, segundo Maingueneau (2008, p. 13), que a depreende do conceito de *ethos* aristotélico, “[...] está ligado à própria enunciação, e não a um saber extra-discursivo sobre o locutor”.

Quanto ao *pathos*, segundo a referência do dicionário organizado por Charaudeau e Maingueneau (2014, p. 372), no tópico para a Análise do Discurso, tem-se uma noção que, às vezes, é “[...] utilizada para assinalar as discursivizações que funcionam sobre efeitos emocionais com fins estratégicos. Das três provas, o *pathos* é o elemento que se relaciona diretamente com as emoções. Ainda, sob a referência de Charaudeau e Maingueneau (2014, p. 371), Lausberg (1960) descreve as regras de construção dessa prova, segundo as quais “[...] pode-se exprimir, sob forma de regras práticas, os meios fundamentais que permitem produzir a emoção no interlocutor ou no auditório pela ação discursiva”. Tais regras, descritas aqui sumariamente, são: 1) *Mostre-se emocionado!* 2) *Mostre objetos!* 3) *Descreva coisas emocionantes!* Essas são algumas das regras que merecem e devem ser melhor exploradas mais adiante. Por ora, cabe dizer que esses três tópicos de Lausberg, conforme Charaudeau e Maingueneau (2014, p. 372), fornecem elementos que se aplicam muito bem aos textos literários, os quais constroem seus objetos de discurso simultaneamente às atitudes emocionais em relação a tais objetos.

Plantin também explora o elemento *pathos* naquilo que se tem de mais básico, a produção das emoções, porém, argumentativamente. Daí, Plantin (2010, p. 57) vem “mostrar que se pode [...] ‘argumentar emoções’ (sentimentos, experiências, afetos, atitudes psicológicas), ou seja, fundar, se não em razão, pelo menos por razões”, do mesmo jeito, “[...] que o discurso argumentativo funda um ‘dever crer’ [...] e um ‘dever fazer’ [...]”. Plantin (2010, p. 58) justifica as razões das emoções, ou seja, que “[...] há argumentação de uma emoção” quando se atribui “[...] um experienciado a uma pessoa”, cuja “[...] intenção do discurso corresponde à conclusão à qual ele visa”. As

conclusões das argumentações são sustentadas por meio de enunciados de emoção. Tais conclusões respondem “[...] à questão ‘quem experimenta o quê’ e se refere a um estado psicológico, designado por um termo de emoção”. Por meio de uma tópica das emoções, especificadas pelos tipos de razões que sustentam as conclusões, Plantin objetiva “[...] dar precisão aos princípios (ou *topoi*) que asseguram a coerência do ‘discurso emocionado’.” Tal tópica é discutida no capítulo subsequente, após explorarmos melhor os conceitos que subjazem as duas provas retóricas desta seção: o *ethos* e o *pathos* discursivos.

Já o *pathos* retórico, ainda sob a perspectiva de Plantin, está relacionado à produção de emoções no interlocutor. Plantin (2010, p. 65) trabalha as figuras de emoção, denominadas *figuras de afeto*, por Lausberg, “[...] como instrumentos destinados a suscitar a emoção no interlocutor, os princípios geradores de emoção”. Plantin reelabora três das regras fundamentais de produção de emoção, de Lausberg, segundo os princípios: *exiba, mostre, represente*, desdobrando-os em cinco preceitos. Em outras palavras, Plantin (2010, p. 66) desdobra tais princípios utilizados como instrumentos retóricos do *pathos* em preceitos que são postos em correspondência aos três princípios de Lausberg (1960 *apud* Charaudeau e Maingueneau, 2014, p. 372), ampliando-os, como descrito abaixo.

Assim, seguindo as regras de construção do *pathos*, tem-se a primeira regra da retórica antiga: *Mostre-se emocionado!* –, que passa pela emoção encenada. Nessa técnica da emoção, segundo Plantin (2010, p. 65), “[...] o orador deve se colocar em estado de empatia com seu público; deve sentir/simular para estimular”. Para Plantin (2010, p. 66), dessa regra retórica, que ele chama de “regra de exibição dos afetos”, “advém [...] as figuras de exclamação, as interjeições, as interrogações... que autenticam a emoção do sujeito falante”. A correspondência para esse instrumento retórico é desdobrado em: *Mostre-se afetado!* e *Mostre pessoas afetadas!* O primeiro desdobramento é considerado “[...] um momento essencial da construção do *ethos*”.

A segunda regra retórica é a: *Mostre objetos!* –, que incide “[...] sobre a apresentação e a representação dos *stimuli*”. Esses são meios extradiscursivos, cuja descrição enquadra discursivamente a representação direta da emoção. Para Plantin (2010, p. 66), essa é a “regra de mostração”, designado pelo preceito: *Mostre objetos emocionantes!* –, um signo, como, por exemplo, um punhal ensanguentado. Na falta dos próprios objetos: mostre imagens (uma mancha de sangue) ou mostre a emoção (a lágrima de uma criança).

A terceira regra retórica é a: *Descreva coisas emocionantes!* –, e, na impossibilidade de mostrá-las, descreva-as. Nessa regra, utiliza-se “[...] meios cognitivo-linguísticos da descrição” pelos quais se amplifica os dados emocionantes. Plantin (2010, p. 66) a nomeia “regra da *mimesis* emocional” que é tripartida em: regra de representação, regra de descrição/amplificação e regra de dramatização. A primeira, a da representação, é a parte específica de mostrar (descrever) imagens emocionantes. A segunda é a que trata, particularmente, de descrever e amplificar as coisas emocionantes. E a terceira, refere-se ao procedimento de tornar emocionantes as coisas indiferentes, para as quais “[...] não seriam espontaneamente percebidas”, pelo interlocutor, por exemplo, como pavorosas.

As peculiaridades dessas três regras podem ser percebidas em *Harry Potter*, sobretudo, pela primeira e terceira regras, a que exhibe os afetos das personagens e a que descreve a *mimesis* emocional, respectivamente. Quanto à segunda regra, a da mostraçã, entendemos que ela também integre a narrativa potteriana, de um modo particular – tão bem descritos são os objetos da história –, por meio do modo de organização descritivo charaudiano. Entretanto, tratamos essa segunda regra à parte, porque, conforme sua definição, ela é utilizada para código linguageiro diverso do da escritura textual, por exemplo, o fílmico, deixado claro, quando dito: “Filme a mancha de sangue”. Tanto é assim que a obra escrita foi objeto de tradução intersemiótica, cujo enredo e imagens descritivas foram transpostos de maneira o mais fiel possível para os filmes homônimos do livro, baseados na descrição das cenas enunciativas. Nesse, sim, a regra de mostraçã se dá de maneira explícita. Tais regras construtivas tanto das imagens de si quanto das emoções das personagens são objetos de discussão da próxima seção que trata das duas provas retóricas na criação dos protagonistas.

#### 4.2. O *ETHOS* E O *PATHOS* DOS ENUNCIADORES NA FICÇÃO

Para explorar a noção de *ethos*, segundo Maingueneau (2008, p. 12), de forma a “torná-la operacional”, é preciso “[...] inscrevê-la numa problemática precisa, privilegiando esta ou aquela faceta, em função, ao mesmo tempo, do *corpus* que nos propomos a analisar e dos objetivos da pesquisa que conduzimos, mas também da disciplina”. E é justamente o que temos feito, ao guiar nosso estudo na linha da Análise do Discurso, cujos caminhos traçados se tornaram operacionais pelo fio que articula a

rede conceitual proposta em conjunto com exemplos concretos do *corpus* de pesquisa escolhido. E o ponto da rede que aqui nos encontramos, é a que analisa a construção *ethótica* e *pathêmica* dos enunciadores potterianos, cuja narrativa se dá de maneira bem lúdica, por uma variedade de tons e caracteres. Em tal gama, a variada expressão de tipos e de relações tecida vai do tom mais sério e carrancudo ao mais brincalhão, humorado e irônico, do mais triste e angustiante ao mais alegre e afetuoso.

Antes mesmo de ilustrarmos a construção dos enunciadores na narrativa, segundo as proposições referenciadas na seção anterior, caracterizamos as principais personagens que atuam como enunciadores e coenunciadores nas cenas de enunciação, cujas respectivas cenografias o narrador instala. Este, o narrador, por razões já colocadas anteriormente, é um enunciator com um estatuto especial. É ele quem, além de posicionar toda a localização espaço-temporal, instaura e acompanha ao longo de toda a narrativa, a personagem principal, Harry Potter, construindo suas imagens *ethóticas* e dando-nos todo o referencial que perpassa o imaginário e os sentimentos desse protagonista.

Harry Potter, embora *a priori* dispensasse maiores apresentações, é o enunciator da narrativa, que, por meio da voz que lhe é concedida por seu narrador, é colocado e se coloca como centro de toda a temática da obra. É o famoso: “rouba a cena” na trama da saga que leva o seu nome, causando, às vezes, até certo ciúme em seu melhor amigo Rony, durante as cenas interativas. Harry é o filho, amigo, aluno, sobrinho e herói bruxo, cujos pais morrem, logo no início da história, por obra da perversidade de seu maior opositor. Ele vai sendo construído gradativamente como que pelas mãos habilidosas de um ourives que o vai lapidando à maneira de uma pedra bruta até tornar-se um diamante.

Aqui, no entanto, parece-nos, talvez, que poderíamos vê-lo ao inverso, pois pelo destino reservado a ele, do qual foi vítima logo bebê, vai se formando sentimentos diversos, ao modo de uma pérola preciosa sobre a qual vai crescendo carapaças protetivas. Tal qual um escudo protetor dos sofrimentos que as circunstâncias da vida vão lhe impondo ao longo do tempo, até que, pela maturidade que o mesmo tempo vai lhe retornando, ele vai se fazendo cada vez melhor, até se tornar uma pérola rara. Proteções e amadurecimentos esses advindos das reflexões e dos constantes diálogos entre ele e os amigos, atravessados pelos sentimentos de amor, amizade e respeito que vão sendo construídos por meio de vivências com as quais, juntos, eles vão fortalecendo os laços de suas relações.

Às demais personagens, os coenunciadores do protagonista principal, são distribuídos papéis que vão sendo desempenhados à medida que as cenas de enunciação vão se instalando. Tais cenas, que se dão por meio de diversos tipos de relações, são, por sua própria natureza, construtivas ou destrutivas, a depender da história de cada um. A seleção desses participantes da narrativa, neste estudo, por seu grande número, é feita por três critérios de relações:

- a) O primeiro, pela proximidade com Harry;
- b) O segundo, pelos tipos de relações contratuais estabelecidos entre este e seus coenunciadores;
- c) E o terceiro, pelo tipo de construção, sobredeterminado pela própria narrativa: o dos dois mundos coexistentes – o mundo dos “trouxas” e o mundo dos “bruxos”.

Esses mundos são estabelecidos tanto pelo antagonismo de seus participantes entre os dois mundos paralelos como também pelo tipo de visão que tais sujeitos possuem, internamente, em cada um desses dois universos. Assim, pelo primeiro critério, temos Rony e Hermione, como amigos e Dumbledore, como mestre conselheiro. Pelo segundo critério, Hagrid integra como uma relação de amizade entre adolescentes e um adulto e McGonagall como professora mais próxima, diretora da Casa a que pertencem. Ainda, nesse segundo critério, duas personagens são importantes, como antagonistas, Malfoy, um aluno da Casa opositora e o professor Snape, pela relação de rancor que guarda do pai de Harry e, por extensão, a ele. E, por fim, pelo terceiro critério, a definição de dois subgrupos de participantes dos mundos distintos entre si, como antagonistas de Harry: o do mundo “trouxa”, têm-se os tios de Harry, as primeiras personagens a entrar na história e o do mundo “bruxo”, Lord Voldemort, o perverso bruxo das trevas, causador de todas as adversidades no decorrer da história e seus Comensais da Morte.

De acordo com essas escolhas, temos dez personagens que desempenham papéis importantes no desenrolar da trama. No entanto, para não ficarem muito extensas as peculiaridades determinantes de cada enunciador, alguns deles serão discutidos menos que outros, o necessário para estabelecer a função ímpar de cada um. Definidos os sujeitos actantes da narrativa, articulamos os critérios de construção *ethótica* das personagens e os efeitos *pathêmicos* que esse processo desencadeia nas respectivas

relações interacionais, cada um à sua maneira. É possível ainda que se dê o inverso nesse processo de desencadeamento, pois ao se descrever as emoções de determinados coenunciadores, construa-se, antecipadamente, as imagens do protagonista, como veremos um exemplo ao final desta seção. A construção do *ethos* de Harry Potter, cuja imagem por si só já desencadeia diversas reações logo na abertura da narrativa, exerce, de imediato, influências sobre os outros, seus coenunciadores, nos processos interativos, antes mesmo de ele começar a falar.

O *ethos* desse protagonista, como enunciador, legitima seu dizer pela própria posição instituída na trama, que marca sua relação a um saber, como o escolhido tanto para a morte como para a vida. Literalmente, essa marca de “saber” é simbolizada com uma marca estampada em sua testa, em forma de raio. Aliás, essa cicatriz é de tempo em tempo tocada de diversas maneiras, seja pela intensa dor, pela conexão estabelecida com seu antagonista, seja pela mensagem passada, como uma referência ao fortalecimento que as marcas deixadas pelas cicatrizes dão às pessoas, pois como diz Dumbledore: as cicatrizes nos tornam mais fortes.

Dessa forma, além dos papéis desempenhados, como dissemos acima, de filho, amigo, aluno, sobrinho, opositor e do próprio estatuto de herói, seja qual desses papéis lhes cabe em cada cena, Harry pode ser apreendido como uma voz e como um corpo, por meio dos quais uma multiplicidade de “tons” pode ser observada. Esses tons, segundo Maingueneau, na discussão acerca do tema, são apoiados por uma dupla figura: a de um caráter, um feixe de traços psicológicos e a de uma corporalidade, dada pela compleição física e pela maneira de se vestir, que adiante passamos a identificá-los. O *ethos* é a prova retórica de argumentos do protagonista da saga, que vamos demonstrando pelos comentários tecidos ao longo das discussões. Quanto aos diversos papéis acima citados, eles têm uma função importante na construção do *ethos* do enunciador, pois, consoante Charaudeau e Maingueneau (2014, p. 221) essa distribuição de papéis “[...] determina em parte a imagem de si” da personagem.

Segundo Maingueneau (2008, p. 17), como já nos referimos, o *ethos* é um comportamento integrado a uma conjuntura sócio-histórica, que implica uma maneira de se mover no espaço social. Em Harry, esse comportamento poderia ser relacionado às reações de hostilidade entre seus tios e ele. Tal hostilidade não é puramente gratuita para alguns, como é o caso de sua tia, o que para outros a gratuidade, independente de sabermos se há um motivo, o não aceitar o mundo “bruxo” é declaradamente expresso, como é o caso de seu tio. Essa não aceitação da existência de um mundo “bruxo”, pelo

menos, por parte de tia Petúnia, tem uma relação antiga, advinda da infância dela, por isso mesmo podemos dizer que o comportamento dela é associado a uma determinação sócio-histórica, cuja situação foi vivenciada por ela.

Quando tia Petúnia era criança, sua irmã Lílian, mãe de Harry, já havia descoberto sua magia latente, recebendo, aos dez anos de idade, uma carta-convite para fazer parte da Escola de Magia de Hogwarts. Petúnia queria ir também, mas como ela não podia ser aluna, por não possuir magia em latência, passou a sentir raiva da irmã e a dizer que eram pessoas “bizarras”. Daí, por extensão, ela passou a hostilizar Harry e qualquer coisa que se referisse a bruxos, como se ele, sua mãe e todos os demais fossem culpados por ela não possuir poderes mágicos.

Harry, por sua vez, não entendia tal comportamento por parte de seus tios, nem os motivos dos maus-tratos recebidos. Só os compreendendo mais tarde, quando foi conhecendo sua verdadeira história e a de seus pais. E dessa mesma forma, no decorrer dos acontecimentos ao longo de dezessete anos de vida, que a personagem foi conseguindo montar as peças do complexo quebra-cabeça, em meio a muita tristeza, sofrimento e perigos de vida, simplesmente, por ser quem era.

Importante esclarecer que entre as oposições dos dois mundos, em que há rejeições por parte das comunidades de ambos os lados, há também internamente a cada um desses mundos uma discriminação profunda, cujo enraizamento origina-se por motivos diversos. Do lado bruxo, essa discriminação chega a ter um caráter racista relativo às famílias que têm em sua origem nascimentos de pais não-bruxos. Caso este, por exemplo, da família da mãe de Harry, Lílian, e de sua tia Petúnia, cujos pais não eram bruxos. Como também os da família de Hermione. Pessoas advindas de família desse tipo eram chamadas pelos grupos racistas de *sangues-ruins*, o que era tido como uma ofensa muito grave. E os nascimentos de famílias de antepassados só de bruxos eram os *sangues puros*, segundo os integrantes desses mesmos grupos preconceituosos, que eram, na verdade, as comunidades ligadas ao Lord Voldemort.

Quanto aos traços psicológicos de Harry, que determina seu caráter, podemos desenhá-los, de início, por sua inocência e humildade. Depois, à medida que amadurecia, outros feixes foram se juntando aos primeiros, sobretudo, a coragem e o destemor, sem perder a simplicidade. Outro traço detectado, a depender dos olhos que o enxergavam, era: ou a generosidade ou a arrogância. O primeiro, visto pelos olhos de Dumbledore; o segundo, com o olhar de Snape, que enxergava o pai de Potter, Tiago, seu concorrente pelo amor de Lílian.



Já a corporalidade potteriana é designada pela compleição física magra, justificada, inclusive, pela pouca alimentação que recebia, do primeiro ano de vida, quando foi viver com seus tios até aos onze anos de idade, quando foi para Hogwarts. Outra característica física é descrita e destacada por todos que o viam e conheciam seus pais: tem os olhos verdes de sua mãe e os cabelos pretos e rebeldes de seu pai. Além de seus óculos redondos, de armação fina, que completa a moldura de seu rosto, também semelhantes aos de seu pai.

A maneira de se vestir distingue-se pelo antes e pelo depois. O antes era relativo ao período em que foi viver na casa nº 4, na rua dos Alfeneiros, até ir para a escola, cujas roupas grandes e desgastadas eram as que Duda, seu primo gordinho, não usava mais. O depois, quando foi levado para a escola de magia, e descobriu que havia herdado dinheiro de seus pais. Desse ano em diante, seu modo de vestir passou a ser de roupas novas, que ele podia comprar, ajustadas a seu próprio tamanho. A veste tradicional da escola é composta por uma capa preta comprida, a exemplo do modo de vestir do mundo “bruxo”.

Rony Weasley, o melhor amigo de Harry, por sua vez, cresceu em uma família numerosa, só de bruxos em sua linhagem. A mãe, a sra. Weasley, é uma dona de casa e o pai trabalha no Ministério dos bruxos, ou seja, a renda da família advém somente do salário do sr. Weasley. O histórico econômico deles não é dos melhores, pois os recursos não são muito altos para uma família de sete filhos, por isso vivem com o orçamento apertado.

Assim, as roupas e os livros escolares, entre outros objetos, eram sempre de segunda mão, isto é, passava de irmão para irmão. Nada de mais, se, para adolescentes, isso não gerasse certo desconforto. Não que todos os irmãos reagissem da mesma forma, mas, no caso de Rony, ele sentia certo grau de *inferioridade* em relação aos seus colegas de escola. Sem contar os *bullyings* que sofria de alguns alunos da Casa adversária, pois eram grupos que discriminavam qualquer pessoa que não fosse nascida bruxa ou simplesmente pertencessem às demais Casas que fizessem oposição a eles. Mas há de se registrar aqui que uma característica dominante no seio dessa família é a afetividade, o amor, o carinho e o senso de proteção entre eles. Aliás, além da simplicidade e cumplicidade, podem ser caracterizados também pela seriedade com a educação e a formação, pelo acolhimento e pela amizade em relação a Harry e aos demais amigos de seus filhos e da família.

O caráter de Rony se destaca pela insegurança e pelo sentimento de inferioridade que ele sente. De alguma forma, esses aspectos estão relacionados à maneira de se vestir e à simplicidade e modéstia dos modos de vida da família, como, por exemplo, a casa apertada e simples em que moram. Quanto à corporalidade, além de alto, magro e desengonçado, em termos de compleição física, ele chama atenção pelas sardas e cabelos ruivos como o de todos da família. A maneira de se vestir destaca-se pelo uniforme escolar bruxo, uma capa preta longa mais curta que o normal, que se viam as calças por baixo. Rony tem uma característica peculiar e importante, pois apesar de sua insegurança, sua fala se destaca pelo bom humor e ironia. Em suas conversas, solta sempre uma crítica perspicaz sobre o assunto tratado.

Hermione Granger, a melhor aluna da escola e melhor amiga de Harry e Rony, é de uma família de “trouxas”, seus pais são dentistas e aceitam com naturalidade a “bruxidade” da filha. Na escola, ela sofre sempre por *bullying*, quando é chamada de *sangue-ruim*, justamente, por ter nascido “trouxa”, mas também por sua excepcional inteligência, que causa inveja em certos colegas. Normalmente, os agressores da ofensa é a turma da Casa opositora, Draco Malfoy e seus dois “guarda-costas”. Esses são os colegas de turma de Malfoy, são fortes e com aparência de muito maus. Malfoy é filho de um Comensal da Morte e se acha superior por pertencer a grupos que pensam ser melhores que os outros e que querem vencer por força da maldade e de tal “superioridade”, pois são aliados do “poderoso” Lorde das Trevas, como se isso fosse um escudo protetor e ordenador.

Hermione, embora sofra com ataques desse tipo, pelas ofensas dirigidas a ela, sabe de sua inteligência e de sua grande responsabilidade, e não se dá por abatida ou inferior. Por sinal, sua principal característica mesmo: é a inteligência, advinda de muita leitura e disciplina. E cobra, de certa forma, de seus amigos, o empenho nos estudos, pois afinal é esse esforço que garante a ela sua elevada capacidade intelectual. Quanto à corporalidade, sua característica é dada pela cor dos cabelos, castanhos, e muito cheios, e pelos dentes da frente meio grandes. E o traço psicológico se destaca pelo tom de voz: mandão. O modo de se vestir é caracterizado pelo traje tradicional da escola dos bruxos, a capa preta.

Alvo Dumbledore é o diretor da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts. É considerado bondoso, generoso, inteligente e o mais experiente em magia de todo o mundo “bruxo”, só equiparado, em competência de conhecimentos mágicos, a Lord Voldemort, porém para o lado do bem. No entanto, por trás de toda a sua experiência,

capacidade, educação e bondade, Alvo guarda segredos que o coloca em xeque, ameaçando sua imagem ao final da história, quando esses segredos são revelados pelo jornalismo sensacionalista de Rita Skeeter, quando ela o expõe no jornal dos bruxos. Tal revelação, que chega a abalar Harry, é esclarecida a contento, ao final da história, e perdoado por Harry, o maior afetado por eles.

A característica física de Dumbledore é a de um homem alto e magro, de cabelos e barba longos e prateados. Seus olhos são azuis-claros e usa óculos em meia-lua na ponta do nariz comprido e torto. Sempre bem-humorado, passa toda segurança necessária ao corpo docente e a todos os alunos e familiares da escola. Inimizades, só mesmo a da comunidade antagonista, pela superioridade e proteção que mantém dentro dos limites da propriedade de Hogwarts, dentro e fora do castelo. A maneira de se vestir é uma longa capa colorida.

Rúbeo Hagrid é um ex-aluno de Hogwarts, cuja educação bruxa foi bruscamente interrompida, após ter sido acusado de abrir uma câmara proibida dentro do castelo, por falsas denúncias de Tom Riddle. Hagrid então se tornou guarda-caça, por defesa de Dumbledore, possibilitando assim sua permanência nas propriedades da escola. Hagrid é um meio-gigante, filho de mãe gigante e pai “trouxa”. Ele é o melhor amigo do trio, Harry, Rony e Hermione. Rúbeo tem um perfil psicológico doce e dengoso, contrário do que se poderia imaginar, por seu enorme porte – do tamanho de um quase gigante – e de seus traços grosseiros tanto em aparência física quanto pelos modos de vestir. Hagrid foi designado, no trágico dia da morte dos pais de Harry, para trazer o bebê às mãos de Dumbledore, cujo destino traçado para o menino, daí em diante, o de ser criado por seus tios, fez Hagrid se desmanchar em lágrimas.

É interessante ressaltarmos que, dentre as muitas características desse doce guarda-caça, a questão da linguagem se destaca, pois esta o desqualifica perante os preconceituosos que integram um grupo minoritário na escola. Sua linguagem é bastante coloquial e muitos diriam: “errada”. Ao contrário da tradução, na obra original do inglês britânico, mantém-se a linguagem de Hagrid, ou seja, a oralidade de sua fala nos diálogos dos quais participa, na narrativa potteriana. Isso significa dizer que a relação direta com o tema da educação e da linguagem é tratada por meio do uso do recurso da variação linguística, nos discursos diretos.

Embora não estejamos aqui cotejando diretamente o nível situacional de produção da obra, vale lembrar que as circunstâncias de produção do discurso influenciam as escolhas do sujeito-escriptor com questões ligadas aos temas, à língua,

enfim, à cenografia instituída na narrativa, na qual o lastro no real se mantém. No *corpus* em análise, as circunstâncias, em relação a tal lastro, ligam-se, particularmente, aos lugares instituídos na trama: a escola e a família, cujo fim maior é a educação, de modo geral; e inserido nela, o estudo da língua como meio de comunicação.

Outra personagem peculiar na narrativa é a professora Minerva McGonagall, diretora da Casa Grifinória, da qual fazem parte Harry, Rony e Hermione. A peculiaridade da professora Minerva está relacionada à sua maleabilidade, enquanto pessoa que detém funções de responsabilidade, como diretora e professora. Percebe-se, ao mesmo tempo, o cuidado e a preocupação com a segurança, o bem-estar e a educação dos alunos em geral, mas sem deixar de estar atenta, sobretudo, aos alunos de sua Casa. A professora McGonagall é rígida, séria, muitas vezes, bastante dura, nas punições que devem ser aplicadas, inclusive, aos da sua própria Casa, mas também flexível em questões que podem ajudar seus alunos a se desenvolverem.

Não é à-toa, que a disciplina ministrada pela professora, é a de Transfiguração. Sua principal função nessa matéria é ensinar a arte da transfiguração de objetos e pessoas, cuja especialidade dela é a de se transformar em animal. Pessoas que têm essa capacidade de transformação são chamadas de *animagos*. Mas isso não permite se transformar em qualquer animal, cada pessoa em potencial se transfigura em um bicho relacionado com seu perfil. O da professora McGonagall é o de se transformar em gato. O gato é por sinal um animal bem flexível, atento e ágil e a primeira aparição dessa personagem na história foi exatamente como gato, na abertura do primeiro livro, no dia da notícia da morte dos pais de Harry e da chegada do bebê, na calada da noite, na rua dos Alfeneiros, nº4. Outras questões relacionadas com as personalidades descritas nesta seção, que requeiram comentários mais aprofundados, serão feitas, à medida do necessário, no capítulo reservado às análises ilustrativas.

Draco Malfoy é uma das personalidades antipáticas da trama, como já comentado acima. No mundo dos “bruxos” é dele o papel de provocar Harry e seus amigos, assim como, no mundo dos “trouxas”, esse papel é reservado ao primo Duda. Malfoy é a personagem prototípica das pessoas que necessitam de muletas para se escorar, que andam sempre acompanhadas de pessoas más, que só encaram os outros acompanhados dos fortes. Geralmente, tais pessoas têm na origem de suas famílias uma educação problemática e não dão o menor valor às pessoas e às amizades verdadeiras, ou não têm a mínima noção do que isso seja. Ou ainda, receberam uma educação familiar falha, da qual foi proveniente de uma visão distorcida dos valores,

sejam elas passadas por gerações ou advindas de contextos sócio-históricos experienciados, que, pela frágil estrutura de seus próprios valores, se desvirtuam de caminhos mais promissores.

Severo Snape é o professor aliado à comunidade das trevas, que ensina a matéria de Poções, em Hogwarts. No entanto, o que o professor Snape sempre desejou era ensinar a disciplina de Defesa contra as Artes das Trevas, o que, sabidamente, nunca lhe era permitido. O professor Snape é caracterizado como uma pessoa magra, pálida e de cabelos pretos engordurados, que passa uma imagem grotesca em aparência e comportamento. Mas, surpreendentemente, a história de Severo é muito mais do que a de uma pessoa asquerosa, como ele é constantemente caracterizado. Todo o contexto de vida de Snape é mascarado ao longo de todo o enredo, para que somente ao final seja revelado. É uma história de amor nutrido em segredo, além do ódio explícito a Harry, que o acompanha até o fim de seus dias.

O contexto de Snape, assim como a de todas as demais personagens, é de uma história única (de cada sujeito actante), que nos traz aqueles sentimentos de antipatia e raiva por este ou aquele personagem, ou de simpatia e alegria, a depender das caracterizações. Entretanto, é, justamente, tais personificações, por meio das duplas figuras apreendidas como voz e corpo, que se tornam constitutivas de cada personagem, nas discursivizações produzidas pelas imagens e emoções. Dessas constituições, dadas a partir das estratégias utilizadas pelo sujeito-escritor, que são desencadeados tais sentimentos, provocando efeitos multissensoriais, em seus destinatários.

Válter Dursley, tia Petúnia e o filho Duda são os parentes “trouxas” de Harry. É nessa família que o menino Potter sofreu por dez anos de sua vida e sem saber a verdade sobre a morte de seus pais. A opção de Dumbledore de deixá-lo ser criado com parentes que o maltratavam física e psicologicamente, deveu-se por ser este o único lugar que Harry estaria a salvo das investidas de Voldemort, ou seja, se ele vivesse em um lar com vínculo familiar de sangue até os dezessete anos de idade completos. Ano em que ele perderia a proteção ao atingir a maioridade, pelas leis bruxas. Por essa razão, mesmo que qualquer bruxo soubesse o que se passava nesse lar, em relação ao garoto, eles nada podiam fazer. Os bruxos da escola não tinham escolha, a não ser ameaçar os tios de Harry contra suas maldades, por meio de alguma forma de magia, que os obrigassem a se conter.

O sr. Dursley era um homem alto e corpulento quase sem pescoço e com enormes bigodes. A sra. Dursley, que tinha olhos de conta, era magra e loura e, ao

contrário de seu marido, tinha um pescoço quase duas vezes mais comprido que o normal. Já o filho Duda, tinha um rosto grande e rosado, pescoço curto, olhos azuis pequenos e cabelos louros muito espessos. Duda vivia tendo acessos de raiva e adorava bater em todos e qualquer um que o contrariasse. Seu saco de pancada preferido era Harry, mas se ficasse irritado, por não ser satisfeito em seus desejos, socava até seus próprios pais. Estes faziam tudo o que ele queria, independente do que fosse.

Lord Voldemort e Tom Riddle eram figuras de uma mesma moeda. Riddle não teve uma família exemplar. A mãe “bruxa” morreu no parto em um orfanato, para onde foi ao ser abandonada pelo marido, quando este descobriu que ela era bruxa. Por essa razão Riddle não gostava de seu pai, um “trouxa”. Tom viveu sua infância neste orfanato, do qual não gostava e se sentia perseguido. Tom foi levado para Hogwarts e lá desenvolveu seus poderes mágicos que já possuía em estado de latência desde a infância. Relembrando o que já foi narrado, Riddle em sua adolescência resolve dividir seu corpo, por meio das artes das trevas, em sete partes. Decide também modificar seu nome Tom Riddle, pois não aceitava o nome e sobrenome de seu pai, para Lord Voldemort, que, na verdade, como já explicitado, era seu nome em anagrama. Essa divisão em sete almas tinha um objetivo: serem guardadas, por meio de sete objetos diferentes, que sustentavam sua vida, e protegidos em lugares diferentes aos quais ninguém poderia encontrá-los, assim ele acreditava que teria vida e poder eternos. Esses objetos eram chamados de Horcruxes.

A incansável busca pela morte de Harry se deu por Voldemort acreditar em uma profecia, feita por uma bruxa da adivinhação, da qual ele só viveria se um menino predestinado não sobrevivesse, e o único meio de manter seu poder era eliminando a criança. E só havia um modo de cessar essa agonia sem fim para Harry e todos que gostavam dele, destruindo esses objetos, pois a cada Horcrux destruída significava uma alma a menos, uma parte de Voldemort aniquilada. Toda essa perversidade em relação a Harry e todas as vidas ceifadas por esse mesmo motivo teriam um fim. Em suma, a caça ao bruxo Potter está, mais uma vez, relacionada ao contexto sócio-histórico de um sujeito em busca de poder e vida eterna, o Lorde das Trevas, cuja infância foi vivida sem amor.

Podemos observar que, se prestarmos atenção para certos detalhes das características e das relações de todas as personagens acima descritas, vamos encontrar entrelaçamentos diversos entre eles, às vezes sutis, outras vezes, bem mais marcantes. Isso se deve às construções estratégicas das provas retóricas *ethóticas* e *pathêmicas* na

criação dos enunciadores e suas articulações coerentes interligadas às questões temáticas e aos cenários que compõem o enquadramento das cenas de enunciação. E é do cuidadoso detalhamento dessas construções argumentativas tão bem imbricadas na narrativa, que podemos constatar, a olhos vistos, pela adesão à leitura de um público tão especial: os jovens.

Um aparte a essa questão do público se faz necessário: destacamos esse público como especial, porque a questão da leitura é tão importante para o campo educacional que, quanto mais cedo e mais espontâneo ela se dá, melhor são os resultados para o desenvolvimento crítico das pessoas em geral. Quanto ao quesito que tange a abrangência do termo jovem, se forem buscadas pesquisas estatísticas mais concretas, haverá um alargamento do elemento idade, tornado mais amplo, por não se fechar exclusivamente à faixa etária já pré-definida.

Retomamos as estratégias construtivas dos enunciadores e de seus coenunciadores, pelo engendramento das emoções às imagens de si, a fim de ilustrá-las. De tal maneira articulado o *ethos* pelo conjunto de tons, voz e corporalidade, de Maingueneau, e o *pathos* pelas figuras de afeto como reconfigurados, por Plantin, restamos demonstrá-los a partir das descrições mais relevantes das personagens acima destacadas. Damos, assim, um exemplo da primeira imagem de Harry, construída por meio das insinuações *pathêmicas* de Hagrid, McGonagall e Dumbledore, pelo choro e tristeza desencadeada pelos acontecimentos. Há que se ver pela seguinte passagem, um tanto extensa, é verdade, mas para que, assim, se possa ter uma abrangência maior das emoções envolvidas na construção de um *ethos*:

– O que estão *dizendo* – continuou ela – é que a noite passada Voldemort apareceu em Godric’s Hollow. Foi procurar os Potter. O boato é que Lúlian e Tiago Potter **estão... estão... que estão... mortos.**

Dumbledore fez que sim com a cabeça. **A Profa. Minerva perdeu o fôlego.**

– Lúlian e Tiago... **Não** posso acreditar... **Não** quero acreditar... Ah, Alvo.

Dumbledore estendeu a mão e deu-lhe um tapinha no ombro.

– **Eu sei... eu sei...** – disse deprimido.

A voz da **Profa. Mineira tremeu** ao prosseguir:

[...]

**A Profa. Minerva pegou um lenço de renda e secou com delicadeza os olhos** por baixo das lentes dos óculos. Dumbledore deu uma grande fungada ao mesmo tempo que tirava o relógio de ouro do bolso e o examinava. [...]

[...]

Dumbledore e a Profa. Minerva **curvaram-se para o embrulho de cobertores.** Dentro, apenas visível, havia um menino, que dormia a sono solto. [...]

[...]

Dumbledore recebeu Harry nos braços e virou-se para a casa dos Dursley.

– Será que **eu podia... podia me despedir dele**, professor? – **perguntou Hagrid.**

**Ele curvou a enorme cabeça descabelada para Harry** e lhe deu o que deve ter sido um beijo muito áspero e peludo. **Depois, sem aviso, Hagrid soltou um uivo como o de um cachorro ferido.**

– Psiu! Sibilou a Profa. Minerva. – Você vai acordar os trouxas!

– **Des-des-desculpe – soluçou Hagrid**, puxando um enorme lenço sujo e escondendo a cara nele. – Mas **nã-nã-não consigo suportar, Lúlian e Tiago mortos, e o coitadinho do Harry ter de viver com os trouxas...**

– **É, é, é muito triste, mas controle-se, Hagrid**, ou vão nos descobrir – sussurrou a professora, [...] Durante um minuto inteiro **os três ficaram parados olhando para o embrulhinho; os ombros de Hagrid sacudiram, os olhos da Profa. Minerva piscaram loucamente e a luz cintilante que sempre brilhava nos olhos de Dumbledore parecia ter-se extinguido.**

(ROWLING, 2000, p. 16-18-19 – itálico da autora; negrito nosso)

A imagem de Harry (o *ethos*), a princípio, começa a se formar pela comoção (o *pathos*) que seus coenunciadores sentem por ele, pela tristeza de perderem pessoas queridas, pela tristeza de Harry perder seus pais, Lúlian e Tiago, tão bebê, e pela pena de ter de deixá-lo viver com os trouxas, seus únicos parentes. Família a qual a professora esteve observando o dia todo em que esperava a chegada do menino. Ela esteve em frente à casa dos Dursley e percebeu o quão diferentes eram deles e que tinham um filho, o qual viu “[...] dando chutes na mãe até a rua, berrando porque queria balas”.<sup>18</sup> Percebendo daí, o que Harry iria passar. Vemos por essa frase e pelo exemplo acima em destaque, que o choro e a tristeza das personagens se enquadram na primeira regra, a da exibição do afeto, o *mostre-se afetado* e *mostre pessoas afetadas*. Em tal regra, segundo Plantin, como mencionado anteriormente, o *pathos* é considerado “[...] um momento essencial da construção do *ethos*”, pois a partir das emoções se constroem as imagens da personagem.

Nesse mesmo trecho, é possível também perceber a regra da mostraçõem em que se mostram objetos, imagens ou a emoção em si. Esta, caracterizada, inclusive, pelo uso da figura de repetição, destacadas em negrito. Aqui se mostra, de um lado, as imagens de Harry enroladinho em cobertores, e por outro, as emoções a partir das lágrimas das três personagens, Hagrid, McGonagall e Dumbledore. Daí para frente, no enredo, uma infinidade de acontecimentos vão sendo narrados, em riqueza de detalhes, com uma diversidade de exemplos que poderíamos aqui destacar. No entanto, voltamos a ilustrá-los no capítulo em que devemos amarrar as relações dos três eixos propostos e discutidos neste plano de texto, juntamente com as três provas retóricas com as quais tais eixos são articulados.

---

<sup>18</sup> ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Pedra Fundamental*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 17.



A comoção inicial parece descrever uma imagem de coitadinho que, de fato, deixam-nos consternados. Vemos que em inúmeras cenas são descritos sentimentos pelos quais se exploram tais emoções em profundidade. Entretanto, vemos que tanto a personagem principal quanto os amigos que contracenam com ele, compartilham cenas, em cuja imagem de força emocional e coragem nos mostram um desenvolvimento contrário. Harry com tal força para encarar desafios e perigos sustenta um outro *ethos*, a de um garoto forte e de brio, cuja coragem serve de exemplo a seus companheiros, tanto amigos de sua idade quanto os adultos que também se tornam seus amigos.

É possível perceber também, por meio das relações entre os jovens e desses com os adultos, outros questionamentos que constroem o *ethos*, agora não só de Harry, mas a dos jovens em busca de diálogo, de confiança mútua entre eles e em si próprio, assim como procuram crédito e respeito por eles, por parte dos adultos. Tais imagens construídas são, na verdade, argumentos estratégicos que, de uma forma ou de outra, foram disseminados pelo conteúdo temático do enunciado narrativo. Argumentos que podem ser considerados como uma dimensão argumentativa, cuja discussão se dá no próximo capítulo acerca da linguagem e da argumentação.

# CAPÍTULO 5

## ARGUMENTAÇÃO E LINGUAGEM

*Os limites da minha linguagem denotam os limites do meu mundo.*

Ludwig Wittgenstein.

## 5.1. ARGUMENTAÇÃO E DIMENSÃO ARGUMENTATIVA EM AMOSSY

Nem em todos os tempos a linguagem foi mote de estudos que levassem a adentrar caminhos tão profundos, procurando rastros que nos indicassem com mais certeza os velhos caminhos do uso da língua como nos tempos modernos, tal como disse Guimarães Rosa, citado por Fiorin (2006, p. 16): “[...] toda língua são rastros de velhos mistérios”. No entanto, a natureza humana, em sua necessidade de conhecer mais e mais a origem de tudo, criou outros caminhos que nos permitissem, através dos tempos, encontrarmos meios, pela razão, de aprofundar nestes que eram, a princípio, mistérios. Como muitas questões são mais profundas que nossa capacidade possa alcançar, ainda seguimos à procura por investigações que nos leve a encontrar as razões que suscitam no homem o desejo de significar a origem dos nomes e das coisas que se perdem no tempo. Como se diria que o resultado dessa procura se torna muitas vezes infrutíferas ou fantasiosas, resta a busca no nível do discurso em que os estudos dos processos construtivos sobre o uso da linguagem são mais determinantes (FIORIN, 2006, p.16).

Assim, desde o início, discutir os tópicos relativos às estratégias argumentativas da saga são os pressupostos basilares desta pesquisa. Tais tópicos perpassam as temáticas, envolvem os sujeitos discursivos e as cenas de enunciação, cuja estruturação funda todo o processo argumentativo de comunicação. Esse processo é visto através das marcas linguísticas construídas na discursividade da narrativa, por meio das três provas retóricas: o *ethos*, o *pathos* e o *logos*. Os dois primeiros elementos, já discutidos no capítulo anterior, tecem as imagens e as emoções, respectivamente, enquanto o terceiro elemento alinhava os fios de argumentos que direcionam o discurso para um ou outro caminho, por meio de operadores linguísticos. Estes, debatidos aqui, neste capítulo.

Como referenciado na introdução, é elementar discutir a relação entre linguagem e argumentação como propostos por Koch (2000, p. 29), enunciando que “[...] toda língua possui [...] mecanismos que permitem indicar a orientação argumentativa dos enunciados” e “[...] que o uso da linguagem é essencialmente argumentativo”, quer dizer, “[...] orientamos os enunciados” com “[...] determinada força argumentativa”, ou seja, “[...] no sentido de determinadas conclusões (com exclusão de outras)”. Para discutirmos a orientação dos processos argumentativos utilizados na narrativa com base no uso da linguagem, é necessário antes

compreendermos os conceitos de argumentação, os quais discutimos, primeiro, sob a ótica de Amossy, nesta mesma seção.

A perspectiva de Amossy propõe um alargamento do conceito de argumentação, cuja abrangência inclui a concepção de uma dimensão argumentativa. Isso significa dizer que nem todo discurso tem um visada argumentativa, ou seja, nem sempre se tem a intenção de persuadir. Já a dimensão, que vai do diálogo cotidiano ao discurso literário, exerce, de alguma forma, uma influência que dá a ver modos de pensar e de agir, mesmo quando não se pretende convencer. Em outras palavras, Amossy discorre sobre uma diferença que há entre argumentação, de intenção explicitamente estratégica de persuasão, e dimensão argumentativa, que tem a função de orientar modos de ver, de pensar e de sentir, considerando que, de certo modo, todo discurso é argumentativo. Isso porque a teoria da argumentação no discurso, como dito no prefácio de sua obra,

[...] explora não somente a visada, mas também a dimensão argumentativa da fala, o estudo da argumentação no discurso pretende cobrir um vasto leque de funcionamentos discursivos que tanto reúnem a opinião quanto orientam simplesmente o olhar.  
(AMOSSY, 2006, p.3).<sup>19</sup>

Segundo Amossy (2011, p. 132), na dimensão argumentativa, “[...] a estratégia de persuasão é indireta” e “[...] aparece na verbalização que produz um discurso.” O que se mostra importante, nessa dimensão, é a identificação da maneira como os discursos, que são destinados a descrever, narrar, informar, testemunhar, “[...] direcionam o olhar do alocutário para fazê-lo perceber as coisas de uma certa maneira.” De qualquer modo, a argumentação, seja ela persuasiva e intencional, seja considerada como uma dimensão argumentativa, “[...] é inseparável do funcionamento global do discurso [...]”.

Há perspectivas, conforme Amossy (2011, p. 132) assevera, baseadas em categorias de raciocínio, cuja “[...] argumentação aparece como um encadeamento de proposições lógicas que temos de debrear da língua natural que as veicula e disfarça, simultaneamente.” E que o analista faz a apara do que consideram um obstáculo, o linguageiro, “[...] para reencontrar a razão [a sequência argumentativa abstrata] que lhe

---

<sup>19</sup> No original: En explorant non seulement la visée mais aussi la dimension argumentative de la parole, l'étude de l'argumentation dans le discours entend couvrir un vaste éventail de fonctionnements discursifs qui tantôt rallient l'opinion, tantôt orientent simplement le regard. (AMOSSY, 2006, p. 3 – tradução nossa)

subjaz”. Ao contrário dessa abordagem, Plantin (1995 *apud* Amossy, 2011), assevera que “[...] a língua natural não é um obstáculo, mas a condição da argumentação”. Ainda, baseada em Plantin, Amossy (2011, p. 132-133) diz que

O discurso argumentativo não se desenrola no espaço abstrato da lógica pura, mas em uma situação de comunicação em que o locutor apresenta seu ponto de vista na língua natural com todos os seus recursos, que compreendem tanto o uso de conectores ou de dêiticos, quanto a pressuposição e o implícito, as marcas de estereotípiia, a ambiguidade, a polissemia, a metáfora, a repetição, o ritmo.

Seguindo esse raciocínio quanto ao modo como o discurso argumentativo se desenrola, podemos compreender que a argumentação perpassa um caminho construído com todos os recursos acima descritos, operados na língua pelas três provas retóricas. Observamos que a operacionalidade do *logos* se relaciona, por excelência, com a racionalidade, cuja argumentatividade funda um “dever crer” e um “dever fazer”. As outras duas provas, o *ethos* e o *pathos*, também são estratégias argumentativas, cujos argumentos se operam cada um à sua maneira, atuando de forma imbricada. O *ethos* se utiliza, além do caráter e da corporalidade, apreendidos através do tom, como discutido por Charaudeau e Maingueneau (2014), também das emoções, para construir uma imagem de si. O *pathos* opera no discurso pelas emoções, com razões às quais Plantin (2010, p. 57) demonstra que se pode argumentar. As emoções veiculam sentimentos, experiências, afetos, atitudes psicológicas, entre outros.

Segundo Amossy (2008, p. 121), “[...] para que a argumentação possa se abrir é preciso, pois, que a apresentação de si do orador dose a racionalidade e a afetividade”.<sup>20</sup> Isso significa dizer que a argumentação, em sua atividade tridimensional no que tange à construção do *ethos*, deve equilibrar-se em sua inter-relação com o *logos* e o *pathos*, pois a argumentação, por meio do uso da linguagem, funda-se pelo conjunto das três provas retóricas. Entretanto, cabe compreendermos em que medida o grau de participação de cada um dos elementos dessa tríade é operado na construção do discurso argumentativo, se é que se pode medi-los em grau.

Como o *logos* opera diretamente com os recursos linguísticos para construir o discurso, diremos que ele é um mecanismo de muito peso na discursividade da argumentação. Podemos dizer até que esse operador conduz, por meio desses recursos,

---

<sup>20</sup> No original: Pour que l’argumentation puisse se déployer, il faut donc que la présentation de soi de l’orateur dose la rationalité et l’affectivité. (AMOSSY, 2008, p. 121 – tradução nossa)

a articulação do *ethos* e do *pathos* na arquitetura do conjunto do discurso. Essa é uma questão que devemos responder ao colocarmos em discussão o processo argumentativo e a linguagem na seção que disserta sobre este tópico. Podemos, no entanto, adiantarmos uma possível resposta da operacionalidade desses três elementos, quando virmos, adiante, que Plantin considera o *logos* como a prova proposicional, produzida no enunciado, por meio da língua, enquanto o *ethos* e o *pathos*, o não-proposicional, diluem-se no enunciado construído pelo *logos*. Enfim, o que vemos na seção subsequente é o que pensa Plantin sobre como se argumenta pelas emoções, ou seja, como as razões das emoções operam a argumentação.

## 5.2. ARGUMENTAÇÃO PARA PLANTIN PELA VIA DAS EMOÇÕES

O conceito de *argumentação* proposto por Plantin é balizado como aporte para as discussões relativas às estratégias argumentativas, sobretudo, via emoções. Para Plantin e Muñoz (2011, p. 13), “[...] a argumentação é uma atividade de tipo racional, que utiliza a língua de todos os dias, o que se supõe um bom manejo”.<sup>21</sup> Segundo os pesquisadores (2011, p. 13), “[...] argumentar consiste em dirigir a um interlocutor um argumento, uma boa razão, para se fazer admitir uma conclusão, supondo então dois elementos essenciais: um argumento e uma conclusão”.<sup>22</sup> Ambos não têm o mesmo *status*. O argumento tem o *status* de uma crença compartilhada, um dado factual incontestável. Já a passagem do argumento à conclusão apela a princípios: às leis de passagem, que, segundo a antiga retórica, eram os *topoi*, os lugares-comuns.

Ainda, segundo Plantin e Muñoz (2011, p. 19), quanto ao fazer argumentativo, devemos conhecer, entre outras linhas de força que estruturam o vocabulário, “[...] não só as palavras e as construções nas quais estas intervêm, senão também os estereótipos de uso (as condições de emprego)”.<sup>23</sup> Há para cada termo ou família de termos os temas

---

<sup>21</sup> No original: “La argumentación es una actividad de tipo racional, que utiliza la lengua de todos los días, de la que supone un buen manejo.” (PLANTIN & MUÑOZ, 2011, p. 13 – tradução nossa)

<sup>22</sup> No original: “Argumentar consiste en dirigir a un interlocutor un argumento, es decir un buena razón, para hacerle admitir una conclusión, y, por supuesto, los comportamientos adecuados. Una *argumentación* se compone entonces de dos elementos esenciales: un argumento – una conclusión.” (PLANTIN & MUÑOZ, 2011, p. 13 – tradução nossa).

<sup>23</sup> No original: “[...] no sólo las palabras y las construcciones en las cuales éstas intervienen sino también los estereotipos de uso (condiciones de empleo).” (PLANTIN & MUÑOZ, 2011, p. 19 – tradução nossa)

estruturados por tais linhas de força, distinguidos entre os campos: ideológicos (associações nocionais), lexicais, sintáticos, o vocabulário sugerido e os verbos.

Plantin, em seu livro sobre argumentação (2008, p. 111), propõe discuti-la pelas relações do par razões-emoções, ou seja, “[...] a partir do problema da projeção de si na fala (teoria do *ethos*), e do problema das emoções por meio das quais locutor e interlocutores (se auto)influenciam (*pathos*)”. Ainda, conforme Plantin (2008, p. 111), as três provas retóricas – o *ethos*, o *pathos* e o *logos* – são meios de “prova” pela fala, em que o *logos* seria as provas proposicionais, enquanto que os dois primeiros – o *ethos* e o *pathos* – seriam as “provas” não-proposicionais, cuja correta consideração destas duas últimas dimensões “[...] implica o desenvolvimento de uma teoria dos afetos no discurso.”

Segundo Plantin (2008, p. 89), a definição de argumentação “[...] como um modo de organização da fala em situações em que ela se choca com uma contradição insere o estudo da argumentação no estudo da linguagem [...]”. Essa inserção da argumentação nas ciências da linguagem nos leva a considerar a relação intrínseca dos processos argumentativos e os usos da língua cotidiana. Nesses processos, debate-se tanto a orientação argumentativa dos enunciados quanto sua dialogicidade, independente se tais processos ocorrem nas interações discursivas circunstanciais ou não. Discutimos, na seção subsequente, a questão da orientação argumentativa, em que se põe em relevo a relação linguagem e processo argumentativo. No que diz respeito às interações no discurso, repassamos aqui alguns tópicos importantes que nos levam a mais alguns indícios da construção das estratégias argumentativas potterianas nas cenas de enunciação, por meio das três provas retóricas estudadas neste capítulo e no anterior.

Para Plantin (2002, p. 229), a argumentatividade discursiva está intrinsecamente ligada às problematizações inerentes aos diálogos, pois, para ele, a argumentação é “[...] uma forma de interação problematizante formada por intervenções orientadas por uma questão”. Para um modelo dialogal, segundo o autor (2008, p. 64), uma

[...] situação argumentativa típica é definida pelo desenvolvimento e pelo confronto de pontos de vista em contradição, em resposta a uma mesma pergunta. Em tal situação, têm valor argumentativo todos os elementos semióticos articulados em torno dessa pergunta. Em particular, as justificativas podem se fazer acompanhar de uma série de ações concretas, coorientadas pelas falas e visando tornar sensíveis as posições defendidas.

No entanto, esse modelo nos leva a pensar em outra questão que, para Plantin, também é pertinente. Tal questão está ligada à noção de polifonia, cujo conceito já foi bastante discutido pela posição das vozes bakhtinianas, estudadas no segundo capítulo. Plantin (2008, p. 65) reflete sobre essa questão porque, mesmo embora o diálogo suponha o face a face, a presença física dos interlocutores e uma consequente réplica sequencial e contínua, a polifonia permite “[...] estender a concepção dialogada da argumentação ao discurso monolócutor”. Para o pesquisador (2008, p. 65), na teoria da polifonia,

[...] “o foro interior” é visto como um espaço dialógico, no qual uma proposição é atribuída a uma “voz”, diante da qual o locutor se situa. Disso resulta um diálogo interior, liberado das restrições do face a face, mas que segue sendo um discurso biface, que articula argumentações e contra-argumentações.

Reforçamos essa ideia com o entendimento de Plantin em relação a uma abordagem sobre o dialogal, na qual discorre, através das formulações de Schiffrin (1987, p. 17-18 *apud* Plantin, 2008, p. 65), que “[...] a argumentação é um modo de discurso nem puramente monológico nem puramente dialógico [...] um discurso pelo qual os locutores defendem posições discutíveis”. Para Plantin (2008, p. 65), “[...] trata-se, então, de *articular* um conjunto de noções que permitam levar em conta esse aspecto biface da atividade argumentativa”. Essa discussão é produtiva no que concerne aos enunciadores da narrativa potteriana, pois ela permite vislumbrar a articulação de uma dupla atividade argumentativa na trama, tal como posto por Plantin. Vemos essa atividade biface tanto na voz do enunciador-narrador que nos coloca a par dos pensamentos e reflexões do protagonista, fazendo-nos ver seu diálogo interior, quanto na do enunciador Harry em diálogo direto com seus coenunciadores. Em outras palavras, há, além do diálogo propriamente dito, uma argumentatividade monológica, por modos distintos de tal atividade.

É interessante percebermos também que, na posição que o narrador ocupa, não só de nos dar localizações espaço-temporais e de situar as personagens em suas devidas cenas – dialógicas ou monológicas –, ele também tem a oportunidade de posicionar a si mesmo dentro da narrativa. Na seguinte narração, vemos o posicionamento do narrador a respeito do sr. Dursley, que “[...] não via como ele e Petúnia poderiam se envolver com nada que estivesse acontecendo. O sr. Dursley bocejou e se virou. Isso



não poderia *afetá-los...*”<sup>24</sup>. Na frase subsequente, o narrador dá sua opinião em réplica a sua própria narração: “Como estava enganado”<sup>25</sup>, referindo-se ao acontecimento que o sr. Dursley pensou, enganosamente, que não os afetaria. Em suma, evidenciamos assim a atividade tanto dialogal quanto monologal inserida no enredo da saga.

Quanto ao tópico da argumentação em discussão, nesta seção, em relação aos afetos implicados no discurso, este é retomado, sobretudo, a partir da ideia de Plantin de que é possível argumentar emoções, em vista de uma situação de conflito ou polêmica, a qual os interlocutores podem buscar uma legitimação por meio de uma disposição afetiva. Os enunciados de emoção, formulados por Plantin (2010), consideram os tipos de razões com os quais legitimam uma emoção. Esta é sustentada pela intencionalidade do discurso construído como tal em que se buscam responder questões relacionadas às vivências que se referem a estados psicológicos. Como já referenciado no capítulo sobre *pathos*, os discursos baseados na afetividade das relações são assegurados pelos princípios ou *topoi* que dão coerência ao “discurso emocionado”.

Os *topoi* referem-se às tópicas das emoções propostas por Plantin a partir de princípios de inferência emocional (Ungerer), de categorias linguísticas de construção da emoção (Caffi e Janney) e de sistema de facetas (Scherer), além das regras dos retóricos clássicos. A questão que corresponde aos retóricos clássicos já foi trabalhada no capítulo quatro que discorre sobre *pathos*. Para Plantin (2010, p. 71), “[...] a tópica da emoção é um conjunto de regras que governam a produção de argumentos”. De modo geral, esse conjunto de regras é “[...] um sistema de mapeamento do real, de coleta de informação e de tratamento do evento com múltiplas finalidades: narrativa, descritiva, argumentativa”.

Tais tópicas têm graus de generalidade diferenciados, cuja forma mais conhecida é: “[...] Quem fez o que, quando, onde, como, por quê...” (PLANTIN, 2010, p. 71). O modelo em tópicas permite reconstruir as emoções na fala e contam com o apoio da Linguística e da Psicologia. É interessante sabermos que o modelo da tópica da emoção foi aperfeiçoado por Plantin a partir dos dados relativos aos princípios, categorias e sistemas para a construção dos discursos emocionados. As tópicas e suas questões

---

<sup>24</sup> ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Pedra Fundamental*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 12. – itálico da autora.

<sup>25</sup> ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Pedra Fundamental*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 12.

características são descritas em doze topos e foram elaborados por Plantin (2010, p. 73-74), da seguinte maneira:

T1: O quê? O evento.

T2: Quem? As pessoas afetadas.

T3: Como? Os análogos como referências metafóricas emocionalmente estabelecidas.

T4: Quando? O tempo.

T5: Onde? O lugar.

T6: Quanto? A quantidade e a intensidade.

T7: Por quê? A causa e o agente.

T8: Consequências?

T9: Normas? Conformidade e incompatibilidade com as normas de Y.

T10: Controle? Possibilidade de controle do evento.

T11: Distância de Y? Grau de proximidade e intimidade.

T12: Aprovação? É agradável ou desagradável para Y.

A título de exemplo, para melhor visualizar tais tópicos na saga analisada, de maneira abrangente, ficaria assim:

T1: O quê? O evento: A morte dos pais de Harry, Lílian e Tiago.

T2: Quem? As pessoas afetadas: Harry Potter e todos os amigos de Hogwarts.

T3: Como? Os análogos como referências metafóricas emocionalmente estabelecidas:

Os ataques de Lord Voldemort assemelham-se aos ataques das guerras civis, em que se matam inocentes na busca pelo poder. Geralmente, esses ataques transformam lugares em campos de batalha onde são atingidos lares, cujas famílias de civis, unidas por laços emocionais de amor e de amizade, são destruídas.

T4: Quando? O tempo: Quando o bebê Harry tinha um ano de idade.

T5: Onde? O lugar: Na casa de seus pais, na pequena cidade fictícia de Godric's Hollow.

T6: Quanto? A quantidade e a intensidade: Duas pessoas amadas por todos de seu meio, os pais de Harry, que representavam a força do amor. E Harry e todos os

amigos, que representam a coragem, o desafio e a luta pelo fim do poder das trevas e do ódio.

T7: Por quê? A causa e o agente: A morte teve como causa o desejo de Voldemort pelo poder a qualquer preço.

T8: Consequências? A tristeza e o medo.

T9: Normas? Conformidade e incompatibilidade com as normas de Y: As normas estabelecidas pelas comunidades de bruxos, que vivem em conformidade com valores éticos e sociais, voltados para o bem, como Harry, sua família perdida e seus amigos, estão ligados por emoções de mesmo tipo, como sentimentos de amor, amizade e alegria. Em grupos com posições de valores e normas opostas, como as de Voldemort e seus Comensais da Morte, carregam com eles sentimentos de ódio, cólera e vingança, além de desejos de poder. Este grupo está em incompatibilidade com os valores e as normas do primeiro.

T10: Controle? Possibilidade de controle do evento: A proteção de Harry na casa de um familiar que tenha relação de sangue com o protegido até que ele possa atingir a idade de ir para Hogwarts é o controle estabelecido como ação no evento ocorrido. Além da proteção de amigos.

T11: Distância de Y: Grau de intimidade: A relação de proximidade de amigos do mundo “bruxo”, entre eles, a de professores, colegas e familiares dos amigos, estabelece um envolvimento que favorece a proteção e a luta contra os bruxos das trevas.

T12: Aprovação? É agradável ou desagradável para Y: O evento desencadeado no início da história é elementar no desenrolar de toda a ação e também conclusivo ao ser levado com brilhantismo e coragem a um desenlace favorável ao final da narrativa. O desenvolvimento da trama a partir de tal evento passa por muitos momentos divertidos e agradáveis, embora os desagradáveis percorram todo o desenrolar do enredo.

Essas tópicas estão descritas de maneira o mais geral possível para que pudéssemos ilustrar como se dá a tópica da emoção, segundo o modelo de Plantin (2010). Seguindo tal modelo de perguntas, pode-se guiar o discurso emocionado enquanto se responde às questões propostas pelas tópicas. Como podemos ver, a comoção do discurso emocionado se dá com o evento inicial: a morte de um casal inocente e a tentativa malsucedida de matar o filho deles. E a emoção se prolonga por

meio das diversas ações desenvolvidas, conforme as orientações de tais tópicos, como sumariamente respondidas. Com efeito, o modelo da tópica da emoção em conjunto com as regras retóricas do *pathos* ajuda-nos na orientação do modo como foram trabalhadas as estratégias argumentativas do enredo da história. Por fim, a relação entre linguagem e processo argumentativo nos mostra como são costurados os fios enunciativos em todos os seus eixos na próxima seção.

### 5.3. A LINGUAGEM E O PROCESSO ARGUMENTATIVO EM KOCH

As estratégias argumentativas da trama, operadas pelo *logos*, desvelam as construções *ethóticas* e *pathêmicas* da saga, que parece estar estruturada apenas pelos modos descritivos e narrativos. Essas operações estratégicas são organizadas pela tríade retórica, articulando toda a argumentatividade do enredo. Em efeito, o modo argumentativo, por meio do *logos*, organiza a narrativa e espera, a cada leitura, o preenchimento, a compreensão, a visão proporcionada pelas descrições e narrações. Essas, estruturadas pelos modos descritivos e narrativos, cujas provas do *ethos* e do *pathos*, fazem vir à tona as imagens e as emoções que completam o esqueleto do enredo, permite-nos ver a dimensão argumentativa da saga.

Como *a priori* o gênero do discurso literário não é de intenção explicitamente persuasiva, e considerando, como já exposto por Amossy, que todo discurso é argumentativo, há que se pressupor que a narrativa aqui estudada se enquadra na dimensão argumentativa, cuja função é orientar modos de ver, de pensar, de sentir e de agir. Podemos dizer que tais modos de orientação são permeados pelas estratégias *pathêmicas*, que proporcionam o sentir e o agir das emoções dos enunciadores e as *ethóticas*, que dão a ver e a pensar sobre as imagens de cada personagem. Ambas interligadas através dos meandros construídos pelas operações linguísticas.

Da mesma forma que Amossy postula que os discursos são argumentativos, Koch (2011, p. 21) parte também da ideia

[...] de que a argumentatividade está inscrita no uso da linguagem, [adotando] a posição de que a argumentação constitui atividade estruturante de todo e qualquer discurso, já que a progressão deste se dá, justamente, por meio das articulações argumentativas, de modo que se deve considerar a orientação argumentativa dos enunciados que compõem um texto como fator básico não só de coesão, mas, principalmente, de coerência textual.

Koch expõe em sua análise sobre argumentação e linguagem que há várias relações textuais que são discutidas em seus vários graus de complexidade. Entre elas, as relações discursivas, também denominadas ideológicas ou argumentativas. Para Koch (2011, p. 30), tais relações se estabelecem entre enunciado e enunciação segundo “[...] fatores implícitos que deixam, no texto, marcas linguísticas relativas ao modo como é produzido e que constituem as diversas modalidades da enunciação”, entre eles o jogo das imagens entre interlocutores e o tema tratado. De acordo com a autora (2011, p. 33), fazem parte dessas relações estabelecidas “[...] entre o texto e o evento que constitui a sua enunciação”, os aspectos que se ligam por meio das marcas linguísticas da argumentação (que adiante ampliaremos), dos quais se destacam:

- a) As **pressuposições**;
- b) As marcas das **intenções**, explícitas ou veladas, que o texto veicula;
- c) Os modalizadores que revelam sua **atitude** perante o enunciado que produz (através de certos advérbios, dos tempos e modos verbais, de expressões do tipo: “é claro”, “é provável”, “é certo”, etc.);
- d) Os **operadores argumentativos**, responsáveis pelo encadeamento dos enunciados, estruturando-os em textos e determinando a sua orientação discursiva;
- e) As **imagens recíprocas** que se estabelecem entre os interlocutores e as **máscaras** por eles assumidas no jogo de representações ou, como diz Carlos Vogt, nas pequenas cenas dramáticas que constituem os atos de fala.

Aliás, ressaltamos aqui alguns aspectos das relações argumentativas já estudadas previamente: o do jogo das imagens recíprocas (este, no nível dos enunciadores fictícios), as máscaras de representações de tal jogo e o tema tratado. O primeiro refere-se às estratégias que se utilizam das duas provas retóricas: a que constrói as imagens de si, pelo *ethos*, e a outra, a das emoções, construídas pelo *pathos*. Ambas discutidas no quarto capítulo. O segundo, o das máscaras, que faz referência às encenações que constituem os atos de fala, consoante a um dos assuntos tratados nas cenas de enunciação, no terceiro capítulo. O terceiro, o tema, não elencado nos tópicos acima, mas destacado anteriormente por Koch<sup>26</sup> entre os fatores implícitos deixados

---

<sup>26</sup> Koch, 2011, p. 30.

como marcas. Este, referindo-se ao conteúdo temático que foi extensamente trabalhado no segundo capítulo.

Por fim, chamamos atenção para o quarto aspecto destacado acima por Koch, para o qual nos propomos a analisar. São os operadores argumentativos, responsáveis pela orientação discursiva. Estes operadores fazem parte do uso que se faz da linguagem como importante elemento no processo argumentativo. Aliás, segundo Koch (2011, p. 33), tais marcas linguísticas cujos “[...] elementos citados inscrevem-se no discurso”, [...] faz “[...] com que ele se apresente como um verdadeiro ‘retrato’ de sua enunciação”. É para tal orientação discursiva determinada pelos operadores que se volta aqui para frente os nossos esforços. Orientação esta também examinada por Plantin.

Para Koch (2000), os operadores argumentativos<sup>27</sup> designam certos elementos da língua que têm por função indicar a força argumentativa dos enunciados que direcionam para determinados sentidos. Ainda, segundo Koch, baseada em Ducrot, duas noções básicas explicam o funcionamento desses operadores: a de *classe argumentativa* e a de *escala argumentativa*. A primeira noção é constituída de um conjunto de enunciados que podem servir de argumento, cujos elementos, de mesmo peso, apontam para uma mesma conclusão. Já a segunda noção apresenta argumentos “[...] em gradação de força crescente no sentido de uma mesma conclusão”, ou seja, dois ou mais enunciados de uma classe são estruturados com gradação que vão de argumentos mais fortes primeiro para os menos fortes e vice-versa, conforme o tipo de enunciado. Distinguem-se os tipos em: enunciados afirmativos, que se organizam dos argumentos mais fortes para os mais fracos e enunciados negativos, que se estruturam dos argumentos menos fortes para os mais fortes.

Koch (2000) lista onze tipos de operadores, que são considerados como os responsáveis por tal força, cujo peso é dado por determinadas palavras, como descritas adiante. É interessante dispormos os principais operadores, de forma mais sintética possível, para que possamos discutir, à medida do necessário, a importância de sua função como orientação argumentativa. São os tipos de operadores:

1) de escala argumentativa:

- do mais forte para a conclusão (para o mais fraco): *até, mesmo, até mesmo, inclusive*;

---

<sup>27</sup> Termo cunhado por Ducrot, segundo Koch, 2000.

- da escala do menos forte para o mais forte: *nem mesmo*;
- 2) que subtendem a existência de uma escala de argumentos mais fortes: *ao menos, pelo menos, no mínimo*;
  - 3) que somam argumentos, que fazem parte de uma classe argumentativa: *e, também, ainda, nem (= e não), não só...mas também, tanto...como, além de, além disso, a par de... etc.*;
    - Já a palavra *aliás* soma um argumento adicional que introduz um argumento decisivo;
  - 4) de conclusões de enunciados anteriores: *portanto, logo, por conseguinte, pois, em decorrência de, conseqüentemente, etc.*;
  - 5) de argumentos alternativos: *ou, ou então, quer...quer, seja...seja, etc.*;
  - 6) de relação de comparação: *mais que, menos que, tão...como*;
  - 7) de justificativa ou explicação: *porque, que, já que, pois, etc.*;
  - 8) de contraposição: *mas* (estratégia argumentativa de suspense), *porém, embora* (estratégia argumentativa de antecipação);
  - 9) de conteúdos pressupostos: *já, ainda, agora*;
  - 10) distribuídos em escalas opostas: *um pouco, pouco*;
  - 11) emprego de certos operadores que obedecem a regras combinatórias: *quase* (orienta para a afirmação de totalidade, que tem como função dar credibilidade), *apenas, só e somente* (negação da totalidade, que permite encadear com *poucos*).

Além desses operadores que orientam o texto argumentativamente na construção do sentido, que são as marcas enunciativas descritas acima, há outros elementos linguísticos que também o fazem. No entanto, vale deixar claro, como o faz Koch (2000), que não estamos aprofundando, detalhadamente, nos aspectos de cada marca, mas tão-somente apontando os meios linguísticos que se apresentam como orientadores argumentativos. Alguns dos tipos de operadores linguísticos, já foram inclusive listados anteriormente, porém os destacamos aqui com mais especificidade, sendo eles:

- 1) Os marcadores de pressuposição:
  - verbos que indicam mudança ou permanência de estado, como: *ficar, começar a, passar a, deixar de, continuar, permanecer, tornar-se, etc.*;

- verbos “factivos”, de estado psicológico, que são complementados por um fato pressuposto: *lamentar, lastimar, sentir, saber*, etc.;
  - certos conectores circunstanciais, que introduzem orações antepostas por: *desde que, antes que, depois que, visto que*, etc.;
- 2) Os indicadores modais ou índices de modalidade, que sinalizam o modo como se diz, são modalidades que podem se “lexicalizar” no discurso:
- principais tipos de modalidade apontados pela lógica: *necessário/possível; certo/incerto, duvidoso; obrigatório/facultativo*;
  - expressões cristalizadas do tipo: “é + adjetivo”: *é necessário, é certo, é provável*;
  - verbos auxiliares modais: *poder, dever*, etc.;
  - por certos advérbios ou locuções adverbiais: *certamente, indubitavelmente, suponho que*, etc.;
  - construções de auxiliar + infinitivo: *ter de + infinitivo, precisar/necessitar + infinitivo, dever + infinitivo*;
  - orações modalizadoras: *tenho a certeza de que, há possibilidade de ...*
- 3) Os indicadores atitudinais, avaliativos e de domínio:
- atitudes ou estado psicológico: *infelizmente, é com prazer, pesarosamente*, etc.;
  - avaliação ou valoração dos fatos, estados ou qualidades: *excelente, extremamente*, etc.;
  - delimitadores de domínio: *politicamente, geograficamente, resumidamente*, etc.;
- 4) Os tempos verbais, que distinguem dois tipos de atitude comunicativa:
- o “mundo comentado”: dado pelo comentário do locutor, que se compromete com o que enuncia (discurso direto): *verbos no presente, futuro do presente e pretérito perfeito composto*; e
  - o “mundo narrado”: o locutor, em seu relato, distancia-se do seu discurso (discurso indireto): *verbos nos pretéritos imperfeito, mais-que-perfeito e perfeito, futuro do pretérito* e todas as locuções desse tempo;
- 5) Os índices de polifonia: são “vozes” que falam de perspectivas ou pontos de vista diferentes que o locutor se identifica ou não:



- determinados operadores argumentativos: *ao contrário, pelo contrário; mas, embora, operadores conclusivos;*
- os marcadores de pressuposição: ela *continua* linda, pressupõe que já era linda;
- o uso do futuro do pretérito como metáfora temporal: o funcionário *estaria* disposto a se demitir; quem está disposto a se demitir é ele e não o locutor que diz o enunciado;
- o uso de aspas;
- além dos fenômenos como a intertextualidade, a ironia e o discurso indireto livre, entre outros.

Salientamos que a ironia como índice de polifonia é um recurso muito rico e bastante utilizado no *corpus* analisado, sobretudo, entre as personagens contracenadas pelo trio amigo, Harry, Rony e Hermione. Segundo Machado (1995, p. 142), “[...] a ironia retórica faz parte de um processo comunicativo”, na qual a ironia como “troca argumentativa” está inserida no “processo da argumentação”. Para Machado, a ironia é uma das “[...] estratégias que visam fazer passar ideias, influenciar um dado público e, se possível, modificar seus julgamentos a respeito dessa ou daquela questão”. E, ainda, Machado (1995, p. 142) diz que, “[...] a ironia seria apenas um dos meios dos quais dispõe a Argumentação para expor as afirmações e teses que deseja sustentar”. Importante ainda destacar que a ironia, como figura de linguagem largamente utilizada, é, segundo Danblon (2008, p. 104), uma “encenação da crítica”, pois a ironia nos permite

[...] colocar os princípios de uma maneira mais profunda que aquela que se aplica na crítica clássica. Enquanto que o uso da crítica obrigou o orador a fornecer ao público as chaves da interpretação que dará lugar a uma posição claramente assumida por ele, a ironia deixa o público entregue a sua própria interpretação.<sup>28</sup>

Enfim, com o uso de variados elementos linguísticos, entre eles, a ironia, que funcionam como marcadores e operadores discursivos, Koch (2000, p. 60) demonstra como é patente que

---

<sup>28</sup> No original: [La figure de l’ironie permet] de mettre les principes à distance d’une façon plus profonde que celle qui s’applique dans la critique classique. Alors que l’usage de la critique contraint l’orateur à fournir l’auditoire les clés de interprétation qui donnera lieu à une position clairement assumée par lui, l’ironie laisse quant à elle l’auditoire livré à lui-même pour l’interprétation. (Tradução nossa).

[...] a argumentatividade permeia todo o uso da linguagem humana, fazendo-se presente em qualquer tipo de texto e não apenas naqueles tradicionalmente classificados como argumentativos [e que] *não há* texto neutro, objetivo, imparcial: os índices de subjetividade se introjetam no discurso, permitindo que se capte a sua orientação argumentativa. (itálico da autora)

Como já dissemos, a orientação argumentativa da linguagem, também é objeto de exame de Plantin (2008, p. 33), para quem, “[...] a orientação (ou o valor) argumentativa(o) de um enunciado [...] define-se como a seleção operada por [um] enunciado sobre [outros], capazes de sucedê-lo em um discurso gramaticalmente bem construído”. Essa orientação, nos dizeres de Ducrot (1990, p. 51 *apud* Plantin, 2008, p. 33) é o “[...] conjunto das possibilidades ou das impossibilidades de continuação discursiva determinadas por sua utilização”.

Do mesmo modo, ainda segundo Plantin (2008, p. 34), a orientação de um termo corresponde a seu sentido, em que “[...] o valor argumentativo de uma palavra é, por definição, a orientação que essa palavra dá ao discurso” (DUCROT, 1990, p. 51 *apud* PLANTIN, 2008, p. 34). Nesse sentido, de acordo com Plantin (2008, p. 34), não devemos buscar a significação linguística de uma palavra como, por exemplo, *inteligente* pelo “[...] valor descritivo de uma capacidade (mensurável por um QI), mas na orientação que seu uso em um enunciado impõe ao discurso subsequente”.

Se, de um lado, Plantin (2008, p. 37) expõe a importância da orientação argumentativa dos enunciados, de “[...] restrição puramente linguística que um enunciado exerce sobre o enunciado que se seguirá a ele [...]”, por outro, ele discute essa noção de orientação como podendo ser também indeterminada, no sentido de mudança de direção, orientada pelo contexto. Desse ângulo de orientação, Plantin (2008, p. 37) continua a dizer:

[...] podemos admitir que todas as orientações não são forçosamente argumentativas, mas que a natureza da orientação depende do contexto genérico do discurso considerado. [De toda forma,] a noção de orientação permanece como fundamental e é interpretada em discurso como argumentativa, narrativa, descritiva etc. – de modo geral, como uma orientação para a sequência do roteiro linguístico/acional no qual o discurso se inscreve.

Nesse sentido, ainda conforme Plantin (2008, p. 38), “[...] o fenômeno da mudança de orientação é [em particular] simplesmente nítido no caso dos contextos

argumentativos. O tipo exato de orientação com o qual é preciso se haver deve ser determinado no contexto”.

Enfim, com o intuito de mostrar a orientação argumentativa dos enunciados para determinadas direções, tendo como subsídio Koch e Plantin, resta-nos agora apontar, por meio de alguns exemplos de operadores linguísticos, tais orientações. Começando por certos marcadores indicados por Koch, nas passagens um tanto extensas, mas importantes para percebermos certos direcionamentos:

– E em seguida, onde irão esconder o garoto?

– Na casa de um dos membros da ordem – respondeu Snape. – O lugar, segundo a minha fonte, recebeu toda a proteção que a Ordem e o Ministério juntos puderam lhe dar. Acredito **que seja mínima a chance de pormos as mãos nele uma vez que chegue ao destino**, Milorde, **a não ser, é claro**, que o Ministério tenha caído **antes** de sábado, o que, **talvez**, nos desse a oportunidade de descobrir e desfazer um número suficiente de feitiços, e passar pelos demais.

– E **então**, Yaxley? Interpelou-o Voldemort, a luz das chamas se refletindo estranhamente em seus olhos vermelhos. – O Ministério terá caído até sábado?

Mais uma vez, todas as cabeças se viraram. Yaxley empertigou-se.

– Milorde, a esse respeito tenho boas notícias. Consegui, **com dificuldade** e após **muito esforço**, lançar uma Maldição Imperius em Pio Thicknesse.

Muitos dos que estavam próximos de Yaxley pareceram impressionados; seu vizinho, Dolohov, um homem de cara triste e torta, deu-lhe um tapinha nas costas.

– É um começo – disse Voldemort –, **mas** Thicknesse é **apenas** um homem, Scrimgeour **precisa estar** cercado por gente nossa para eu agir. Um atentado malsucedido à vida do ministro me causará um enorme atraso.

– É verdade, Milorde, **mas** o senhor sabe que, na função de chefe do Departamento de Execução das Leis da Magia, Thicknesse tem contato frequente **não só** com o próprio ministro **como também** com os chefes dos outros departamentos do Ministério. Acho que será fácil dominar os demais, agora que temos um funcionário graduado sob controle, e então podem trabalhar juntos para derrubar Scrimgeour.

– Isso se o nosso amigo Thicknesse não for descoberto antes de ter convertido o resto – afirmou Voldemort. – De qualquer forma, **é pouco provável** que o Ministério seja meu antes de sábado. Se não pudermos pôr a mão no garoto no lugar de destino, **então** teremos que fazer isso durante a transferência.

– Nesse particular, estamos em posição vantajosa, Milorde – disse Yaxley, que parecia decidido a receber alguma aprovação. – Já plantamos várias pessoas no Departamento de Transportes Mágicos. Se Potter aparatar ou usar a Rede de Flu, saberemos imediatamente.

– Ele não fará nenhum dos dois – disse Snape. – A Ordem está evitando qualquer forma de transporte controlada ou regulada pelo Ministério, desconfiam de tudo que esteja ligado àquele lugar.

– Tanto melhor – disse Voldemort. – Ele terá que se deslocar em campo aberto. Será muitíssimo mais fácil apanhá-lo.

Mais uma vez Voldemort ergueu **o olhar para o corpo que girava vagorosamente**, então prosseguiu:

– Cuidarei do garoto pessoalmente. Cometeram-se erros demais com relação a Harry Potter. Alguns foram meus. Que Potter **ainda** viva deve-se **mais** aos meus erros **do que** aos seus êxitos.

As pessoas em volta da mesa fitaram Voldemort apreensivas, cada qual deixando transparecer o medo de ser responsabilizada por Harry Potter **ainda** estar vivo. Voldemort, **no entanto**, parecia estar falando **mais** consigo mesmo **do que** com os demais, **ainda atento ao corpo inconsciente no alto**.

– Por ter sido descuidado, fui frustrado pela sorte e a ocasião, essas destruidoras dos planos, **a não ser** os mais bem traçados. **Mas** aprendi. **Agora** compreendo coisas que antes não compreendia. Eu é que **devo matar** Harry Potter, e assim farei.

Nisso, e em aparente resposta às suas palavras, ouviu-se um lamento repentino, um grito terrível e prolongado de infelicidade e dor. Muitos ao redor da mesa olharam para baixo, assustados, pois o som parecia vir do chão.

– Rabicho? – chamou Voldemort, sem alterar o seu tom de voz, baixo e reflexivo, e **sem tirar os olhos do corpo que girava no alto**. – **Já** não lhe disse para manter essa escória calada? (ROWLING, 2007, p. 12-13 – negrito nosso).

Nos diálogos selecionados, logo no início deles, podemos perceber que um interrogatório está em pleno curso, no qual vão se constatando as possibilidades de colocar em execução o plano que está sendo arquitetado e as chances de sucesso. Assim, no parágrafo em que uma das personagens, Snape, responde o que conseguiu descobrir sobre o paradeiro de Potter e seu destino, ele põe em primeira mão a informação sobre a proteção que o lugar recebeu e sobre as mínimas chances de pegá-lo tão logo o garoto chegue ao destino. No entanto, a direção dessa informação muda de rumo, com o uso de um argumento operado pelas expressões: **a não ser** e **é claro**, cujos enunciados em que estão inseridos, abrem as possibilidades, se as pessoas à frente de tal Ministério caírem de seus postos, antes de determinada data. E, ainda, o enunciado modalizado, na mesma sequência, pelo advérbio **talvez**, dê a eles a “[...] oportunidade de descobrir e desfazer um número suficiente de feitiços, e passar pelos demais”, o que é apenas uma hipótese a partir desse talvez.

Prosseguindo em sua interpelação, Voldemort dirige-se ao segundo informante, Yaxley, com um “[...] E **então** [...] O Ministério terá caído até sábado?” querendo saber se as possibilidades colocadas por Snape, em sua mudança de orientação para as chances de cercarem o menino, serão altas em seu êxito ou não. Yaxley, mostrando-se o mais temeroso dos dois interpelados, não responde diretamente à pergunta, mas muda a direção de tal questão ao tentar se posicionar positivamente, dizendo trazer **boas notícias**. E dá a informação, enaltecendo as **dificuldades** e **esforços** ao desempenhar a tarefa, realçando seu feito, ao lançar um feitiço de manipulação em um chefe de departamento do Ministério. Voldemort não deixa de avaliar que já “é um começo”, porém se volta logo em seguida, mudando a orientação do que enuncia. Essa mudança se dá ao marcar o sentido contrário, no mesmo parágrafo, com o conectivo adversativo **mas** e salientado com o operador **apenas**, negando a totalidade da ação de Yaxley, ambos marcadores usados na mesma frase. Voldemort quer dizer com essa alteração de sentido que tal ação não é suficiente.

Tais marcas mostram que ainda é pouco o que Yaxley fez, pois enfeitiçar tal sujeito, sem cercar o homem principal, o Ministro, pode levar Voldemort ao atraso de seu plano. Isso pode ser visto com o uso de um indicador modal, quando *Você sabe quem* diz: “[...] Scrimgeour **precisa estar** cercado por gente nossa para eu agir [...]”. Em outras palavras, o como é dito é que deixa claro o quanto é pouco apenas enfeitiçar um chefe de departamento, se não for cercado o próprio homem que detém o poder como Ministro. E Yaxley segue defendendo seu feito para garantir êxito na empreitada e Voldemort o contrapondo. Adiante, outro índice modal é utilizado, na sequência do mesmo assunto, quando Voldemort diz que “[...] **é pouco provável** que o Ministério seja meu antes de sábado [...]”. A personagem já dá a entender que eles terão de agir de outras maneiras, pois o advérbio já é por si só um graduador de possibilidades que, no caso, está numa escala orientada para a *negação total* de probabilidade.

Note-se que, nos entremeios das conversas entre Voldemort, Snape e Yaxley, nesse longo exemplo, várias passagens são destacadas para alguém que está em sacrifício, pendurada no alto da mesa em redor da qual estão sentadas várias pessoas. Dos três enunciados que orientam **o olhar para um corpo que girava, vagorosamente**, dois contêm marcas que apontam para o destaque que Voldemort dá à presença deste alguém. São passagens que remetem ao fato de, durante tal reunião, a pessoa torturada estar à mostra, enquanto eles discutem meios de caçar Harry. No segundo dos três enunciados, o narrador nos diz o tanto que Voldemort está ligado nesse corpo que gira, acima da mesa, pondo-nos a par do comportamento de Voldemort, enunciando, que ele estava “[...] **ainda** atento ao corpo inconsciente no alto”. Isso já é um preparatório para a mudança de direção que está por vir.

No terceiro parágrafo à frente, novamente o narrador enuncia sobre a pessoa que jazia quase sem vida acima deles e sobre a fixação de Voldemort nela, narrando que ele se mantinha “[...] sem tirar os olhos do corpo que girava no alto”, para, logo em seguida, dar voz ao próprio Voldemort: “[...] – **Já** não lhe disse para manter essa escória calada?” A palavra “já”, em destaque na frase, que é um operador de argumento de conteúdos pressupostos, orienta para ações ordenadas anteriormente e, ao mesmo tempo, aponta para o tema prenunciado, que retorna constantemente ao longo da história. Tal conteúdo gira em torno das questões de preconceito e discriminação que permeia as relações entre os membros da comunidade bruxa, cuja divisão entre os que apoiam a miscigenação de bruxos e trouxas e os que são contra é o mote de uma das temáticas que gera bastante indignação.

Vejamos que em apenas duas páginas conseguimos mapear pelos menos vinte e seis<sup>29</sup> operadores linguísticos que orientam a direção dos enunciados em suas possibilidades de construção para determinadas conclusões. Construções essas que direcionam para onde deve caminhar a trama dentro das hipóteses que as próprias personagens vão enunciando. Dessa maneira, vão se criando suspenses e certas antecipações, com argumentos estrategicamente delineados. Em consequência desses direcionamentos, diversos sentimentos vão emergindo tanto entre enunciadore e coenunciadore, nas diversas cenas de enunciação, quanto nos destinatários finais – sujeitos interpretante, com cuja leitura, como o diz Charaudeau, os leitores vão se deliciando com o jogo lúdico nos contratos que o sujeito-escritor “adorna sua narrativa”.

---

<sup>29</sup> Marcados por nós em negrito no excerto da narrativa em destaque.

# CAPÍTULO 6

## A ANÁLISE DO *CORPUS*: ILUSTRANDO

*Não tenha piedade dos mortos, Harry.  
Tenha piedade dos vivos e, acima de tudo,  
dos que vivem sem amor.*

J. K. Rowling.

## 6.1. O PROCESSO DE ENUNCIÇÃO DO MUNDO “TROUXA” E DO MUNDO “BRUXO”

Os relacionamentos se constituem conforme a natureza sócio-discursiva de cada personagem, que são as mais diversas possíveis. E como dito no desenvolvimento deste trabalho, o fundamento máximo de discussão das estratégias argumentativas analisadas, pautadas nessas diversas relações, encontram-se articuladas e sustentadas pelos eixos que discorrem sobre a enunciação dos sujeitos, os tópicos dos conteúdos temáticos e os cenários que compõem a obra. Para, enfim, chegarmos aos elementos construtores desses eixos – o *ethos*, o *pathos* e o *logos* –, os quais permeiam a narrativa, por meio da linguagem, em seus modos de organização, dando consistência argumentativa a ela. Assim, iniciamos a análise com a exemplificação desses tópicos acima elencados com base no primeiro livro de Harry Potter. Na sequência, passamos para a análise do último volume da saga, ilustrando, por meio das relações permeadas pela temática e instauradas pelas cenas de enunciação, a articulação das estratégias argumentativas.

Para isso, em relação aos exemplos do primeiro livro, mostramos, por meio de tais ilustrações, o processo percorrido na fundamentação teórica dos capítulos anteriores com o objetivo de interligá-los às referidas composições narrativas. Isso significa dizer que o processo conduzido por tais fundamentos traçou o seguinte percurso:

- a) As diversas vozes sociais, centradas nos sujeitos discursivos, em seus atos de linguagem, subdivididos em dois mundos: o dos “trouxas” e o dos “bruxos”.
- b) As temáticas que perpassam as relações contratuais em seus processos argumentativos de comunicação.
- c) A cenografia composta, como pano de fundo, pelos espaços cênicos, de lugar e de tempo, paralelamente, à instauração das falas das personagens em suas cenas enunciativas.
- d) A construção das imagens das personagens, sobretudo, a do *ethos* do protagonista e a dos principais coenunciadores que contracenam com ele. Interligadas a essas imagens, as emoções, em suas comoções pelo *pathos*, em que se destacam os sentimentos que se reverberam das encenações do enredo.



- e) O *logos* que, por meio de seus operadores linguísticos e as razões argumentadas pelas tópicas das emoções, demonstram o discurso emocionado que alinham as estratégias argumentativas na tessitura da saga.

Como já dito, abrimos, de forma necessária, este último capítulo, com o primeiro livro *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, pois ele nos serve de base para ilustrarmos a instauração dos enunciadores, do tema discutido e dos respectivos cenários, visto que aqui se acha o ponto de onde se parte o primeiro fio que conduz o enredo da obra. Em outras palavras, passar pelo capítulo de abertura da narrativa é necessário para compreendermos todas as demais ações do último volume como meio importante para assentarmos alguns elementos, cujos fios interligam toda a tessitura da trama. Assim, começando pelo mundo “trouxa”, vê-se, logo de início, como são caracterizadas as personagens desse “mundo”, anunciado pelo narrador, já no parágrafo que abre a história:

O Sr. e a Sra. Dursley, da rua dos Alfeneiros, nº 4, se orgulhavam de dizer que eram **perfeitamente normais, muito bem, obrigado**. Eram as últimas pessoas no mundo que se **esperaria** que se metessem em alguma coisa estranha ou misteriosa, porque simplesmente **não compactuavam com esse tipo de bobagem**. (ROWLING, 2000, p. 7 – negrito nosso)

Os representantes do mundo “trouxa”, os Dursley, tios d’“O menino que sobreviveu”, que dá título ao capítulo, já recebem o tom da voz que irão representar no decorrer da obra, o de antagonistas do mundo “bruxo” que “[...] não compactuam com esse tipo de bobagem” por serem “perfeitamente normais”, diga-se de passagem: “muito bem, obrigado”. Essa enunciação, carregada de ironia, como em tantas outras ao longo da narrativa, instala o tema foco do “mundo comum”, representado, como no mundo da realidade, com as concretudes das coisas palpáveis, e que qualquer coisa fora do normal e comum é estranha a eles.

Pelo viés do *logos*, já detectado nessa abertura da história, uma marca explícita pode ser destacada no trecho acima: o uso do verbo “esperar” no futuro do pretérito, como metáfora temporal, como explicitado em Koch (2000). Para tal metáfora, o narrador não pode ser responsabilizado pelo que é dito, ele apenas reproduz aquilo que se capta “no ar”, nos implícitos do discurso, na verdade, pela imagem que caracteriza a família Dursley, no caso. Além disso, em tal trecho, que o narrador diz: “[...] Eram as últimas pessoas no mundo [os Dursley] que se **esperaria** que se metessem em alguma

coisa estranha ou misteriosa [...]”, está carregado de ironia. Essa figura de linguagem é um dos índices de polifonia explicáveis como marca linguística. Aliás, é fácil perceber que o narrador não está querendo dizer que os acha “perfeitamente” normais, como se isso fosse totalmente possível.

Faz-se necessário esclarecer que os termos em itálico, que há por toda a narrativa, nos levam a pensar, que são também marcas linguísticas de enunciação com a qual o sujeito-escritor da obra põe em relevo em sua escritura, da mesma forma, que se usam as aspas para marcar um modo de distanciamento ou de destaque (chamar atenção para algo), ou ainda para mostrar que, conscientemente, sabe que determinada palavra não é cabível, é coloquial ou está fora de contexto. A passagem seguinte mostra um trecho no qual há palavras inscritas em itálico, tanto no original como na tradução da obra, cujo sentido chama atenção para algo:

[...] O gato o encarou. Enquanto virava a esquina e subia a rua, espiou o gato pelo espelho retrovisor. Ele agora estava lendo a placa que dizia rua dos Alfeneiros – não, estava *olhando* a placa: gatos não podiam ler mapas *nem* placas. (ROWLING, 2000, p. 8 – itálico da autora; negrito nosso).

Nos casos acima, os termos *olhando* e *nem* destacam aquilo a que o enunciador-narrador deseja chamar atenção, isto é, que gatos, para a personagem “trouxa”, não têm capacidade de leitura de palavras e *nem* de placas, o que só as pessoas têm, por isso só podia estar *olhando*. O que se mostra aqui, de fato, é que o Sr. Dursley não aceita nada para além do que a normalidade dele o permita, isto é, que possa existir um mundo com outras possibilidades de “leitura”, ou seja, um mundo repleto de “magias”. Além disso, o itálico destaca um operador linguístico, a palavra *nem* que faz parte de uma classe argumentativa, segundo Koch (2000), que soma argumentos. Ressaltamos que estamos fazendo uma análise de discurso fictício, cuja interpretação subjetiva é aberta para se destacar elementos de sentido dentro dessa realidade, a ficcional.

Ainda sobre a normalidade do mundo “trouxa”, temos as narrações, cujas ironias caracterizam a personagem (sujeito central desse “mundo”), demonstrando seus contrassensos. Tais ironias se dão na estruturação da linguagem pela seleção das palavras, configurando o conteúdo temático do mundo dessa personagem, cujo trecho a seguir ilustra “perfeitamente” bem:

[...] O Sr. Dursley, porém, teve uma **manhã perfeitamente normal** sem corujas. Ele **gritou** com cinco pessoas diferentes. Deu vários telefonemas importantes e

**gritou mais um pouco.** Estava de **excelente humor** até a hora do almoço, [...]. (ROWLING, 2000, p. 9 – negrito nosso).

Nesse exemplo, a escolha dos léxicos “perfeitamente normal”, “gritou”, “gritou mais um pouco” e “excelente humor” sedimentam um lugar dentro de uma correlação contextual na língua, que irá contribuir para o estabelecimento temático no conjunto da trama, em cada um dos mundos construídos. Essas escolhas lexicais também irão refletir na construção *ethótica* das personagens e conseqüentemente nos efeitos *pathêmicos* que corre pelo âmago dos sujeitos destinatários desses mundos. Vejamos que a seleção de tais palavras são marcas linguísticas que, por tais operadores, refletem a representação do *ethos* dos enunciadores e o *pathos* que os caracterizam em suas relações contratuais. Em tal caso, que passa pela intenção do narrador, é mostrar, irônica ou humoradamente, a incoerência de atitudes da personagem do mundo dos “trouxas”, em que, para este, gritar com os outros, num dia a dia de trabalho é “perfeitamente normal”, que o deixa, inclusive, num estado de “excelente humor”. Na seqüência, falamos do espaço cenográfico ilustrado nessa passagem.

O Sr. Dursley sempre **sentava de costas para a parede em seu escritório no nono andar.** Se não o fizesse, **talvez** tivesse achado mais difícil se concentrar em brocas aquela manhã. *Ele* não viu as corujas que voavam velozes em plena luz do dia, **embora** as pessoas na rua as vissem; [...]. (ROWLING, 2000, p. 9 – itálico da autora; negrito nosso).

Nessa passagem, como nas anteriores, encontram-se exemplificadas a construção da cenografia que compõe os espaços cênicos, cujas cenas de enunciação do mundo “trouxa” nos atos de linguagem dos enunciadores formam o pano de fundo, em sua localização espaço-temporal, fornecidas pelo narrador. Nesse sentido, o narrador instaura já na primeira linha, que abre o livro, as personagens do mundo “trouxa” e o lugar em que vivem: “[...] **O Sr. e a Sra. Dursley, da rua dos Alfeneiros, nº 4**”, como se pode constatar no primeiro trecho destacado acima, neste capítulo. Na segunda passagem acima, o narrador dá a localização do tempo, do período do dia em que se passa a cena, em conjunto com as características de tal personagem: “[...] Sr. Dursley, porém, teve uma **manhã** perfeitamente normal [...]. Estava de excelente humor **até a hora do almoço**”. Por fim, na passagem logo acima, o narrador localiza o tio de Harry, Válter Dursley, em seu local de trabalho, dando-nos referências mais específicas, inclusive de posições de certas coisas do ambiente em que ele trabalha:

“[...] O Sr. Dursley sempre **sentava de costas para a parede em seu escritório no nono andar**”.

É nesse cenário que se prepara as caracterizações das personagens do mundo comum – no caso, um sujeito intolerante, para quem, gritar “[...] com cinco pessoas diferentes”, numa mesma manhã, é perfeitamente normal. É esse sujeito e sua família – mulher e filho – que vão contracenar com os sujeitos do mundo “bruxo”, formando relações de antagonismo em seus modos de ver e de pensar, até mesmo com relações que envolvem questões materiais e comportamentais. Salientamos a importância que tem relacionarmos, aqui, nesse início, com os exemplos selecionados, nesse primeiro livro, a construção dos dois mundos possíveis em sua coexistência: o mundo “trouxa” e o mundo “bruxo”. Isso porque é a partir das construções elaboradas pelo antagonismo de tais mundos, que vão se formando as relações contratuais, perpassadas pelas temáticas que se sobressaem delas.

No mundo “bruxo”, as caracterizações e as localizações do mundo mágico são postas com exemplos de cenas retiradas ainda desse mesmo primeiro capítulo, para as devidas confrontações. Há nesse mundo diversos tipos de bruxos, tanto bons quanto maus, cujas características da grande oposição entre eles e os do mundo “trouxa” podem ser antevistas nas passagens selecionadas para esse fim. Em tais trechos, vemos algumas personificações dos sujeitos “bruxos” que se opõem aos sujeitos “não-bruxos” e também em relação aos bruxos entre si. Na contraposição dos dois mundos, há inúmeros exemplos em que se deixam entrever diversas diferenças como as que se relacionam ao modo de um reagir ao outro, ao modo de vestir, entre tantas outras características.

A entrada de pessoas bruxas na história se dará na sequência em que o Sr. Dursley sai para o trabalho, logo depois do “algo anormal”, que foi ver um gato “lendo” a placa com o nome da rua em que mora. Daí em diante, as “anormalidades” para ele não param de acontecer. Ele vê pessoas andando na rua de “capas roxas” que era estranho a ele e ouve cochichos, vindo dessas pessoas, em que dizem o nome *Harry*. Aqui já se enuncia o nome do protagonista principal da obra, cujos nomes “Harry” e “Potter” perturbarão enormemente a “sagrada, perfeita e normal família” dos Dursley. Na contraencenação do dia a dia do Sr. Dursley e de seus pensamentos, vem um exemplo que revela a contraposição dos mundos criados e de seus modos de ser. Tais cochichos e anormalidades tanto o perturbam, e que ainda continuam a preocupá-lo,

que, ao sair do edifício **às cinco horas** da tarde, dá até um encontrão em um homem parado na rua, quando passa por este, como se vê a seguir:

– Desculpe – murmurou, quando o velhinho cambaleou e quase caiu. Levou alguns segundos até o Sr. Dursley perceber que o homem estava usando uma **capa roxa**. Não parecia nada aborrecido por ter sido quase jogado ao chão. **Ao contrário**, seu rosto se abriu em um largo sorriso e ele disse numa voz esganiçada que fez os passantes olharem:

– Não precisa pedir desculpas, caro senhor, porque nada poderia me aborrecer hoje! Alegre-se, porque o Você-Sabe-Quem finalmente foi-se embora! **Até trouxas como o senhor** deviam estar comemorando um dia tão feliz!

E o velho abraçou o Sr. Dursley pela cintura e se afastou.

O Sr. Dursley ficou pregado no chão. Fora **abraçado por um completo estranho**. E também achava que **fora chamado de trouxa**, o que quer que isso quisesse dizer. Estava abalado. Correu para o carro e partiu para casa, esperando que estivesse imaginando coisas, o que nunca esperara que fizesse, porque **não aprovava a imaginação**. (ROWLING, 2000, p. 10 – negrito nosso).

Nesse trecho, há vários comentários que poderiam ser feitos, mas a questão colocada sobre a imaginação se destaca, pois que para as pessoas comuns, na realidade do dia a dia, fora da ficção, imaginar coisas é uma das funções mais naturais e normais da vida, a imaginação faz parte do nosso estado mental, a formação sócio-imaginária das pessoas, mesmo que de forma estereotipada. A imaginação tem, inclusive, uma função específica de planejar ações, de desenvolver a criatividade e até mesmo de sonhar novas realizações. No caso do Sr. Dursley, **não aprovar a imaginação** é no mínimo “engraçado” e “estranho”, embora compreensível para mentalidades rígidas e inflexíveis, que existem de fato entre muitas pessoas na vida real<sup>30</sup>. É como se elas usassem viseiras e não vissem ou não quisessem ver a potencialidade do mundo ao redor, ou sua complexidade. Inclusive, a escolha do termo “imaginação” pelo narrador ao enunciar, especificamente, o que diz sobre esta personagem, não é aleatória. Ele diz, de antemão, de modo talvez até irônico, a importância que tem o imaginar na vida das pessoas. O que, ao final desta análise, voltaremos a mencionar.

No mundo “bruxo”, as personagens que desempenham papéis importantes nas duas instituições principais da narrativa, a da escola e a da família, que representam as relações contratuais entre professores e alunos, destacam-se a do Professor Alvo Dumbledore e a da Professora Minerva McGonagall. Eles intercambiam tais relações, sobretudo, a Professora McGonagall que lida diretamente, em sala de aula, com os

---

<sup>30</sup> Ressalta-se aqui que, embora a análise esteja concentrada nos sujeitos enunciadorees da obra literária, não perdemos de vista o lastro que temos no real ao analisarmos as questões que nos saltam aos olhos.

alunos, além de ter também a função de Diretora da Casa Grifinória, da qual faz parte Harry e seus amigos, Rony e Hermione. Já o Professor Dumbledore, além de Mestre e Diretor geral da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, desempenha outras relações ao longo da história, inclusive, aquelas que vêm à tona nas temáticas que discutem as relações de amor e de ódio entre familiares, tanto as do próprio Dumbledore com Harry e de ambos com Voldemort quanto as de Harry com os Dursley.

Além dessas relações, podemos “presenciar” o relacionamento entre os próprios colegas de profissão que participam do mesmo mundo, o dos “bruxos”, no qual algumas divergências se fazem patentes como na passagem a seguir que nos introduzem tal mundo de relações. Salientamos desde já que alguns trechos que se seguem são um tanto longos devido ao fato de ele(s) abarcar(em) muitos índices e operadores linguísticos que ilustram uma gama de características e de argumentos. Aliás, em toda a obra encontramos passagens exemplificáveis de todos os tópicos trabalhados nos capítulos anteriores, como esta:

O Sr. Dursley talvez estivesse mergulhando em um sono inquieto, **mas** o gato no muro **lá** fora **não mostrava** sinais de sono. **Continuava sentado** imóvel como uma estátua, os olhos fixos **na esquina mais distante da rua dos Alfeneiros**. **E nem sequer estremeceu** quando uma porta de carro **bateu** na rua seguinte, **nem mesmo** quando duas corujas **mergulharam** do alto. Na verdade, era **quase meia-noite** quando o gato se **mexeu**.

Um homem **apareceu** na esquina que o gato **estivera** vigiando. Apareceu tão súbita e silenciosamente que se **poderia** pensar que **tivesse saído** do chão. O rabo do gato mexeu ligeiramente e seus olhos se estreitaram.

Ninguém jamais **vislumbrara** nada parecido com este homem na rua dos Alfeneiros. **Era alto, magro e muito velho**, a julgar **pelo prateado dos seus cabelos e de sua barba, suficientemente longos** para prender no cinto. **Usava vestes longas, uma capa púrpura que arrastava pelo chão e botas com saltos altos e fivelas**. Seus olhos azuis eram claros, luminosos e cintilantes por trás dos **óculos em meia-lua** e o **nariz muito comprido e torto**, como se o tivesse quebrado pelo menos duas vezes. O nome dele **era Alvo Dumbledore**. (ROWLING, 2000, p. 12-13 – itálico da autora; negrito nossos)

Entre os elementos linguísticos que caracterizam os tipos de discurso, destacados por Koch (2000), baseada na teoria de Weinrich, tem-se os que distinguem tanto as atitudes comunicativas: o “mundo narrado” e o “mundo comentado” quanto a perspectiva e o relevo, todos por meio do uso dos tempos verbais. Podemos perceber que o narrador dessa história mescla em sua narração as características de atitudes dos mundos tanto do “narrado” quanto do “comentado”, mas que, embora interessante que uma análise se baseie em tal classificação, esta traria alguns problemas. Por esse motivo, não aprofundaremos na distinção do uso dos tempos verbais quanto aos tipos

de discurso que caracteriza tais narrações, pois precisaríamos de mais um estudo dissertativo para entrarmos no mérito dessa questão.

Entretanto, chamamos atenção, no trecho acima, para alguns verbos em combinação com os dêiticos, com a intenção de indicar os caminhos que o narrador instala a chegada dos novos enunciadores em mais uma cena de enunciação, cuja cenografia inscrita em tal cena ancora a localização espaço-temporal em uma dada situação. Assim, no primeiro parágrafo da passagem acima, o enunciador narra a transição do “mundo dos Dursley” para a chegada dos bruxos nesse mesmo mundo, o dos “trouxas”. O narrador utiliza-se de um dêitico espacial, o **lá**, para indicar a posição dos enunciadores: os Dursley dentro de casa em oposição aos bruxos do lado de fora dela, na rua.

Em seguida, o narrador aponta, com o uso de verbos, suas ações ou estados, primeiro, no pretérito imperfeito: **mostrava** e **continuava**, para descrever, como pano de fundo, a cena em que a Professora Minerva está postada que nem pedra – a princípio, em suspense, como um gato –, e, logo depois, muda o tempo do verbo para o pretérito perfeito para descrever o plano de ação: **estremeceu**, **bateu**, **mergulharam** e **mexeu**. Operadores como **nem sequer** e **nem mesmo** antecedem esses verbos no sentido de confirmar como decorreram tais ações. Além desses elementos linguísticos, o narrador aponta-nos a localização onde se passa a cena “[...] **na esquina mais distante da rua dos Alfeneiros**” e o tempo, de uma outra transição, com o operador **quase** anteposto a hora, **meia-noite**. O “quase” orienta para a afirmação da totalidade da hora, praticamente à meia-noite, expressa para dizer que só depois de muito tempo o gato se mexeu, visto que ele ficou “lá”, em cima do muro, o dia inteiro.

Nessa transição, o enunciador anuncia a chegada de Dumbledore na tal rua dos Alfeneiros, onde mora os Dursley, tios de Potter. Aliás, este é o lugar em que Harry passa a viver depois da morte de seus pais, com um ano de vida até os dez anos de idade completos, além de todos os verões, nas férias da escola de magia. Em seguida a essa chegada, o narrador passa a descrever os traços físicos, psicológicos e de caráter de cada um dos dois bruxos, o Professor Dumbledore e a Professora McGonagall. Além de alguns parágrafos à frente indicar alguns pontos relacionados ao maior antagonista da narrativa: Voldemort. Todo o discurso indireto do narrador, que vai norteando os processos de enunciação, descritivos e narrativos, é entremeado pelo discurso direto das personagens, por meio dos quais a argumentatividade dos discursos vão sendo articulados, como vamos vendo em diversas outras passagens.

E virou-se para sorrir para o gato, mas este desaparecera. Ao invés dele, viu-se sorrindo para **uma mulher de aspecto severo que usava óculos de lentes quadradas** exatamente do formato das marcas que o gato tinha em volta dos olhos. Ela, também, **usava uma capa esmeralda**. Trazia **os cabelos negros presos num coque apertado**. E parecia decididamente irritada.

– Como soube que era eu? Perguntou.

– Minha cara professora, nunca vi um gato se sentar tão duro.

– O senhor estaria duro se tivesse passado o dia todo sentado em um muro de pedra – respondeu a **Profa. Minerva**.

– O dia todo? Quando podia estar comemorando? Devo ter passado por mais de dez festas e banquetes a caminho daqui.

A professora fungou aborrecida.

– Ah, sim, vi que todos estão comemorando – disse impaciente. Era de esperar que fossem **um pouco** mais cautelosos, **mas não, até os trouxas notaram que alguma coisa estava acontecendo. Deu no telejornal. – Ela indicou com a cabeça a sala às escuras dos Dursley. – Eu ouvi... bandos de corujas... estrelas cadentes... Ora, eles não são completamente idiotas. Não podiam deixar de notar alguma coisa. Estrelas cadentes em Kent, aposto que foi coisa do Dédalo Diggle. Ele nunca teve muito juízo.**

– Você não pode culpá-los – ponderou Dumbledore **educadamente**. – Temos tido **muito pouco** o que comemorar **nos últimos onze anos**.

– Sei disso – retrucou a professora **mal-humorada**. – **Mas não é razão para perdermos a cabeça. As pessoas estão sendo completamente descuidadas, saem às ruas em plena luz do dia, sem nem ao menos vestir roupa de trouxa**, e espalham boatos.

De esguelha, lançou um olhar atento a Dumbledore, como se esperasse que ele dissesse alguma coisa, mas ele continuou calado, **por isso** ela recomeçou:

– Ia ser uma graça se, **no próprio dia em que Você-Sabe-Quem** parece ter finalmente ido embora, **os trouxas descobrissem a nossa existência**. Suponho que ele realmente **tenha** ido embora, não é, Dumbledore?

– Parece que não há dúvida. Temos muito o que agradecer. Aceita um sorvete de limão?

– Um **o quê?**

– **Um sorvete de limão. É uma espécie de doce dos trouxas de que sempre gostei muito.**

– Não, obrigada – disse a Profa. Minerva **com frieza**, como se não achasse que o momento pedia sorvetes de limão. – **Mesmo que Você-Sabe-Quem tenha** ido embora.

– Minha cara professora, **com certeza** uma pessoa sensata como a senhora pode chamá-lo pelo nome. Toda essa bobagem de Você-Sabe-Quem, **há onze anos** venho tentando convencer as pessoas a chamá-lo pelo nome que recebeu: **Voldemort**. – A professora franziu a cara, **mas** Dumbledore, que estava separando dois sorvetes de limão, pareceu não reparar. – Tudo fica tão confuso quando todos não param de dizer “Você-Sabe-Quem”. Nunca vi nenhuma razão para ter medo de dizer o nome de Voldemort.

– Sei que não vê – disse a professora parecendo meio exasperada, meio admirada. – Mas **você é diferente**. Todo o mundo sabe que **é o único de quem Você-Sabe... ah, está bem, de quem Voldemort tem medo**.

– Isto é um elogio – disse Dumbledore calmamente. – Voldemort tinha poderes que nunca tive.

– Só porque você é muito... bem... **nobre** para usá-los. [...]

(ROWLING, 2000, p. 14-15 – itálico da autora; negrito nossos)

A compleição física e os traços psicológicos de cada um dos professores se mostram bem diferentes um do outro. O traço físico de Dumbledore é o de um senhor já de bastante idade e suas características psicológicas demonstram o *ethos* de uma



pessoa bem firme, segura e maleável. Sorridente e bem-humorado, ele interage com o ambiente e com as coisas do mundo “trouxa”, como o experimentar um **sorvete de limão**, sem nenhuma aversão a tudo que se liga aos “trouxas” ou às circunstâncias do momento. Entretanto, quanto a tomar um sorvete em um momento de tragédia, Dumbledore se dá o direito da comemoração haja vista os acontecimentos do provável fim do temível Voldemort, já que tiveram tão pouco a **comemorar nos últimos onze anos**. Suas emoções de tristeza são evidenciadas algumas páginas à frente, quando eles deixam Harry na porta da casa dos tios.

Já as características físicas e comportamentais de McGonagall são marcadas por um *ethos* de uma mulher bastante **severa, impaciente e mal-humorada**, mas também cautelosa, vistos, inclusive, por seu modo de usar os **cabelos negros presos num coque apertado**. O mau-humor da professora tem causa bastante específica, o qual se explica pelos acontecimentos que os bruxos vêm vivenciando. Ela está, na verdade, bastante preocupada e irritada, pois não reage tão bem às possíveis reações das pessoas do mundo “trouxa”, se a existência dos bruxos for descoberta. No entanto, essas mesmas reações deixam transparecer um *pathos* bastante sensível aos acontecimentos, demonstrando sua tristeza e aflição.

Os modos de se vestir tanto de um quanto do outro seguem características básicas do mundo “bruxo”: capas longas que se arrastam até o chão, mudando apenas suas cores. Eles sabem que o modo de vestir de um e outro mundo diverge entre si e os diferenciam bastante, tanto que a Professora Minerva chama atenção para isso, quando diz que os bruxos **saem às ruas em plena luz do dia, sem nem ao menos vestir roupa de trouxa**. Aliás, quando a professora se refere à questão das roupas, ela já vem argumentando sobre os acontecimentos e contrapondo ao professor quanto à questão de não ser o momento de comemorações e de não serem vistos pelos “trouxas”.

Quanto ao fato de todos os bruxos estarem comemorando, a Professora Minerva argumenta sobre a necessidade de usarem de cautela na dada situação em que estão vivendo. Para isso, além do léxico específico, é utilizado o marcador linguístico: **um pouco mais**, para demonstrar uma escala argumentativa orientada para a negação total, dizendo que os bruxos não estão sendo nada cautelosos, como é registrado na passagem retirada do trecho acima: “[...] Era de esperar que fossem **um pouco mais** cautelosos, [...]”. E continua, na sequência, a argumentar, com a marca linguística de contraposição, o **mas** e depois o **até**, para chegar à conclusão de que até os “trouxas” desconfiaram que coisas diferentes estão acontecendo, como no seguinte trecho: “[...] **mas** não, **até**

**os trouxas notaram** que alguma coisa estava acontecendo. **Deu no telejornal.** – Ela indicou com a cabeça a sala às escuras dos Dursley.”

Desse último trecho, é interessante realçar uma diferença marcante entre os dois mundos: enquanto no mundo “trouxa”, a televisão é um aparelho característico, além do automóvel; no mundo “bruxo”, os livros representam as pessoas desse mundo, não só na escola, o que é natural, mas nas casas, mesmo que de forma implícita. Além disso, o transporte dos “bruxos” é bem diferenciado daquele dos “trouxas”. Isso pode ser um “sintoma” representativo dos modos de pensar bastante peculiar do mundo “bruxo”, principalmente, pelo fato de não utilizarem de comunicação televisiva. E, por fim, salienta-se desse trecho a relação de temor que os próprios bruxos têm de **Você-Sabe-Quem**, com exceção de Dumbledore, que acha, inclusive, uma bobagem os bruxos não o chamarem pelo seu nome: **Voldemort**, como pode ser visto no diálogo acima em destaque, sobre essa questão entre Alvo e Minerva.

Abrimos este capítulo com apresentações dos dois mundos coexistentes na narrativa, cujos representantes de um e de outro lado são caracterizados no primeiro capítulo do livro, já nas primeiras cenas, entre narrações e diálogos. Além de elaborarmos algumas análises preliminares com base no estudo dos capítulos anteriores de tais representantes. Note-se que o protagonista maior da trama, Harry Potter, só é iniciado na trama a partir dos acontecimentos marcados pela tragédia do assassinato de seus pais, assim como Voldemort, o assassino. Explica-se que não nos preocupamos de iniciá-los nos primeiros exemplos por eles estarem ainda, de fato, em suspense e também por já termos citados ambos em outras exemplificações, nos capítulos anteriores. Agora sim, eles entram com mais vigor nas ilustrações e análises seguintes, em que partimos para os exemplos constituídos no último volume da saga, *Harry Potter e as Relíquias da Morte*. Nele, vemos os caminhos que reafirmam os temas que permeiam o enredo e a comunicação entre os enunciadores e coenunciadores instituídos na obra e as diversas relações estabelecidas.

## 6.2. A TEMÁTICA E AS RELAÇÕES FAMILIARES E ESCOLARES NO MUNDO “BRUXO”

Começando pelos principais temas que são tratados na narrativa – a amizade e o amor vs o ódio e a morte –, o sujeito-escritor, antes mesmo de instalar o primeiro capítulo de tal volume, já nos põe a par de tal temática a partir de duas epígrafes. A primeira epígrafe é a de Ésquilo, em *As coéforas* e, na sequência, com William Penn, em *More Fruits of Solitude*. Essas epígrafes ilustram o tema que já é tratado ao longo dos livros anteriores, mas que será discutido com mais força nesse que fecha a saga, como se pode ver nos trechos selecionados:

“Ah, **desgraça inerente à raça!**  
O grito torturante da **morte**  
[...]  
O sangramento inestancável, a dor,  
[...]

Mas há uma cura dentro  
E não fora de casa, não  
Vinda de outros mas *deles próprios*  
[...].”  
Ésquilo, *As coéforas* (ROWLING, 2007)

“A **morte** é apenas uma travessia do mundo, tal como os **amigos** que atravessam o mar e permanecem vivos uns nos outros. (...) para **amar** e **viver** (...). Este é o consolo dos amigos e embora se diga que morrem, sua amizade e convívio estão, no melhor sentido, sempre presentes, porque são imortais.”

William Penn, *More Fruits of Solitude*. (ROWLING, 2007 – itálico da autora; negrito nosso)

Nessas duas epígrafes de Rowling, os temas da morte, do ódio, do amor e da amizade já se encontram expressos de antemão para, de forma indireta, se colocar a que veio no desenrolar da trama que fecha a narrativa. Recurso muito utilizado pela autora em seus livros para adultos, no início de todos os capítulos. Reforçamos que, no segundo capítulo deste estudo que trata da temática, já comentamos sobre seu uso em uma obra literária, cuja função é servir de mote, de introdução ao tema, situando a motivação da obra.

Retomando a obra fim, para estabelecer as diferenças que delimitam e revelam tais temas, vemos que eles perpassam de forma bem diferente para cada personagem, dependendo, a princípio, de forma óbvia, do lado em que se está, se como vítima ou como agressor. Essas fronteiras atravessam antes os sentimentos e os relacionamentos dos sujeitos em sua estrutura sócio-histórica. Acreditamos que partir das relações

sociais, representadas pelas duas instituições, família e escola, teremos uma enorme gama para analisarmos não só as questões no tocante aos temas, mas todos os eixos e recursos estratégicos que compõem a obra.

Primeiramente, para que possamos proceder a tal análise devemos delimitar as perspectivas que separam o mundo fictício em dois: o dos “trouxas” e o dos “bruxos”. Tais mundos são permeados pela mesma temática, a que cruza o não reconhecimento de um mundo pelo outro e os preconceitos e discriminações que são gerados daí. Nesse caso, os representantes do mundo “trouxa” são os tios de Harry, a família Dursley, e os do mundo “bruxo”, Voldemort e os Comensais da Morte. Dividimos a análise ilustrativa dos dois grupos em dois tipos de relações, as familiares e as escolares. E, seguindo esses rumos, traçamos essa divisão da seguinte forma:

- 1) O primeiro tipo de relação, a familiar, enquadra-se entre aqueles responsáveis pelo amor, pela proteção e pelo diálogo e entre aquelas famílias que agem de maneira inversa com relação a sentimentos opostos, seja pela ausência seja pelo excesso.

Entre este tipo de relação, destacam-se:

- a) As relações da família Potter e da família Weasley, que representam as temáticas do amor, da proteção e do diálogo; e, como oposições,
- b) Os Dursley e a família Riddle, de Voldemort, que representam as temáticas do preconceito e discriminação, do ódio e da insegurança.

- 2) O segundo tipo de relação está ligado à comunidade escolar, representada tanto pelas relações entre professores, entre professores e alunos e as que ocorrem entre os próprios alunos.

Nesse tipo, destacam-se as relações:

- a) Entre os professores, os relacionamentos da: Professora McGonagall com o Professor Snape, entre este e o Professor Dumbledore, entre a primeira e este último, e entre os três e o guarda-caça da escola, Hagrid.
- b) Entre professor e aluno, encabeçam os principais relacionamentos: os que se dão entre Harry e o professor Snape, entre Harry e a professora McGonagall e Harry e o professor Dumbledore.
- c) Entre os colegas, sobressaem as relações: de amizade entre Harry, Rony e Hermione; entre os três e Hagrid; e a de inimizade, influenciadas pelas

discriminações sociais, em que se travam, basicamente, entre os três amigos, Hagrid e Draco Malfoy.

A partir desses dois tipos de relações e suas interferências uma na outra, vamos analisando os exemplos retirados do *corpus*, como já se vêm fazendo. No trecho o qual destaco a seguir, Voldemort, reunido com seus Comensais da Morte, questiona a família Malfoy, por um deles, Lúcio, ter demonstrado resistência ao ser ordenado que entregasse sua varinha ao Lorde das Trevas. Esse motivo é apenas o mote que desencadeia várias outras questões até chegar à principal, diríamos, a uma espécie de “limpeza étnica” por Voldemort:

– Quanta *mentira*, Lúcio...

A **voz suave** parecia silvar, mesmo quando a boca **cruel** parava de mexer. Um ou dois bruxos mal conseguiram reprimir um **tremor** quando o **silvo** foi se intensificando; ouviu-se uma coisa **pesada** deslizar pelo **chão embaixo da mesa**.

[...]

– Por que os Malfoy parecem tão infelizes com a própria sorte? Será que o meu retorno, minha ascensão ao poder, não é exatamente o que disseram desejar durante tantos anos?

– Sem dúvida – Milorde – respondeu Lúcio Malfoy. Sua **mão tremeu** quando secou o **suor sobre o lábio superior**. – É o que **desejávamos... desejamos**.

À esquerda de Malfoy, **sua mulher** fez um **aceno rígido e estranho com a cabeça**, evitando olhar para Voldemort e a cobra. À direita, seu filho **Draco**, que estivera **mirando o corpo inerte no teto**, lançou um brevíssimo olhar a Voldemort, **aterrorizado** de encarar o bruxo.

– Milorde – disse uma mulher morena na outra metade da mesa, sua **voz embargada pela emoção** –, é uma **honra tê-lo aqui, na casa de nossa família. Não pode haver prazer maior**.

Estava **sentada ao lado da irmã**, tão diferente desta na aparência, com seus cabelos negros e olhos de pálpebras pesadas, quanto o era no porte e na atitude; enquanto **Narcisa** sentava-se dura e impassível, Belatriz se curvava para Voldemort, porque meras palavras não podiam demonstrar o seu **desejo de maior proximidade**.

– **Não pode haver prazer maior** – **repetiu** Voldemort, a cabeça ligeiramente inclinada para o lado, estudando Belatriz. – Isso significa muito, Belatriz, vindo de você.

O rosto da mulher enrubescou, seus olhos lacrimejaram de prazer.

– **Não pode haver prazer maior... mesmo** comparado ao **feliz evento** que, segundo soube, houve em sua família esta semana?

Belatriz fitou-o, os lábios entreabertos, **nitidamente confusa**.

– Eu não sei a que está se referindo, Milorde.

– Estou falando de **sua sobrinha**. E de vocês também, **Lúcio e Narcisa**. Ela acabou de casar com o lobisomem Remo Lupin. **A família deve estar muito orgulhosa**.

Gargalhadas debochadas explodiram à **mesa**. Muitos se curvaram para trocar olhares divertidos; alguns socaram a mesa com os punhos. A cobra, incomodada com o barulho, escancarou a boca e silvou irritada, mas os Comensais da Morte **nem** a ouviram, **tão exultantes** estavam **com a humilhação de Belatriz e dos Malfoy**. O rosto da mulher, há pouco rosado de felicidade, tingiu-se de feias manchas vermelhas.

– Ela não é nossa sobrinha, Milorde – disse em meio às gargalhadas. – Nós, Narcisa e eu, nunca mais pusemos os olhos em nossa irmã depois que ela casou com aquele **sangue-ruim**. A fedelha não tem a menor ligação conosco, nem qualquer fera com que se case.

– E você, Draco, que diz? – perguntou Voldemort, e, embora falasse baixo, sua voz ressoou **claramente** em meio aos assobios e caçoadas. – Vai bancar a babá dos filhotes?

A hilaridade aumentou; Draco Malfoy olhou **aterrorizado** para o pai, que contemplava o próprio colo, e seu olhar cruzou com o de sua mãe. Ela balançou a cabeça quase imperceptivelmente, depois retomou seu olhar fixo **na parede oposta**.

– Já chega – disse Voldemort, acariciando **a cobra raivosa**. – Basta.

E as risadas pararam imediatamente.

– Muitas das **nossas árvores genealógicas mais tradicionais**, com o tempo, se **tornaram bichadas** – disse, enquanto Belatriz o mirava, ofegante e súplice. – Vocês **precisam podar as suas**, para **mantê-las saudáveis**, não? **Cortem fora as partes que ameaçam a saúde do resto**.

– **Com certeza**, Milorde – sussurrou Belatriz, mais uma vez com os olhos marejados de gratidão. – **Na primeira oportunidade!**

– **Você a terá** – respondeu Voldemort. – E, **tal como fazem na família, façam no mundo também... vamos extirpar o câncer** que nos **infecta até restarem apenas** os que têm o **sangue verdadeiramente puro**. (ROWLING, 2007, p. 15-16 – itálico da autora; negrito nosso)

No trecho acima, ressalta-se de início, o que discutimos, no segundo capítulo, sobre os percursos temáticos e figurativos, por meio da seleção das palavras, os quais são trabalhados um conjunto temático, com o objetivo de formar um percurso de sentido. A partir dessa seleção constrói-se, inclusive, a imagem e a emoção das personagens, por meio de figuras de linguagem, entre outras formas. Nessas escolhas, a contraposição de um termo, por exemplo, com o uso de duas sequências de palavras concretas e abstratas em oposição, em que uma palavra abstrata branda, segue-se outra abstrata de sentido pesado, formam, em conjunto, um percurso que caracterizam a imagem do sujeito que fala.

Um exemplo disso nesse primeiro trecho é quando o narrador, ao descrever o discurso direto do perverso Voldemort, usa tais percursos: “[...] uma **voz suave** parecia silvar, mesmo quando a **boca cruel** parava de mexer.” O intuito é demonstrar a ironia com que se constrói o *ethos* dessa personagem, como se quisesse realçar através de algo brando sua grande perversidade. Ou seja, duas palavras concretas “voz” e “boca”, acompanhadas de duas palavras abstratas em oposição de sentido “suave” e “cruel”, que indica, com o uso de um eufemismo, “voz suave”, o apontamento, irônico, da crueldade de quem pertence tal voz. Ainda nessa sequência, os usos dos termos “tremor” e “silvo” indicam a chegada da principal Horcrux de Voldemort, a cobra Nagini: “[...] ouviu-se uma coisa **pesada** deslizar pelo chão...”, tremor apontando para

o medo que sentem os bruxos, seus seguidores, e silvo referindo-se à cobra, a “coisa pesada”, como é o peso de suas palavras.

Ainda, seguindo o uso das palavras na caracterização do *ethos* do maior antagonista do mundo “bruxo” e o *pathos* de seus próprios seguidores após a ascensão de Voldemort ao poder revela o temor disseminado a todos. Tal temor é representado pela família Malfoy. Assim, várias palavras destacadas por nós indicam tal horror, como: a **mão que tremeu** e o **suor sobre o lábio superior**, de Lúcio Malfoy; além de seu ato falho ao responder sobre o desejo do retorno de Voldemort, **desejávamos... desejamos**; o **aceno rígido e estranho com a cabeça** de sua mulher, Narcisa; e o olhar brevíssimo **aterrorizado** do filho Draco.

Depois, com um discurso apaixonado e com atitudes contrárias a dos parentes, mas tão temerosa quanto, a irmã de Narcisa, Belatriz, pela **voz embargada pela emoção**, diz a ele da honra de recebê-lo **na casa** [da] **família** e pelo corpo curvado na direção de Voldemort, ela demonstra o **desejo de maior proximidade**, pois só as palavras não bastaria. E Voldemort, pelo uso da repetição, também uma figura de linguagem, aproveita-se do mote das palavras de Belatriz: “[...] **Não pode haver prazer maior**”, que queria dizer do prazer em recebê-lo na casa da família dela, e muda o rumo do sentido que ela quis dar, para, de forma irônica, puxar o fio para o assunto principal, o extermínio dos sangues-ruins, como é indicado a seguir.

Voldemort repete mais duas vezes a frase de Belatriz: “[...] **Não pode haver prazer maior**” para achacar os “sangues-ruins”, que continuam a se misturar com os “sangues puros” como eles se consideram. Na primeira repetição, ele usa tal frase para elogiar Belatriz, dizendo que vindo dela muito significa, mas, da segunda vez, essa frase toma outro rumo, quando, reforçada com o operador **mesmo**, compara, ironicamente, o que ele chamou de: o “**feliz evento**” do casamento da sobrinha dos Malfoy com um lobisomem e “[...] **a família deve estar muito orgulhosa**”. Para, finalmente, chegar onde ele queria, que é dizer o que acontece com a miscigenação de “bruxos” com “trouxas” e o que ele acha que deve ser feito.

Assim, ele diz: “[...] **nossas árvores genealógicas mais tradicionais**, com o tempo, se **tornaram bichadas**”, e direciona uma pergunta para os Comensais, entre eles, a família de Belatriz, com um: vocês “[...] **precisam podar as suas**, para **mantê-las saudáveis**, não?” e continua dizendo que devem cortar “[...] **fora as partes que ameaçam a saúde do resto.**” Belatriz modaliza a questão com um “[...] **Com certeza** [...] **na primeira oportunidade!**”. E Voldemort a responde com um “[...] **Você a terá**”

e continua reforçando: “[...] E, **tal como fazem na família, façam no mundo também... vamos extirpar o câncer** que nos **infecta até** restarem **apenas** os que têm o **sangue verdadeiramente puro**”. Podemos perceber daí, a partir do que foi realçado com tais apontamentos, como o discurso de Voldemort se assemelha ao discurso de Hitler de limpeza étnica, como é forte as ações dele, no sentido de extirpar o câncer [os sangues-ruins] **até** restarem **apenas** eles, os sangues puros. Voldemort continua seu discurso voltado, agora, para a bruxa prisioneira e os sangues-ruins, como no trecho abaixo:

– Você está reconhecendo a nossa convidada, Severo? – indagou Voldemort.

[...]

– E você, **Draco?** – perguntou Voldemort, acariciando o focinho da cobra com a mão livre. Draco sacudiu a cabeça com um movimento brusco. Agora que a mulher acordara, ele parecia incapaz de continuar encarando-a.

– Mas você não teria se matriculado no curso dela – disse Voldemort. – Para os que não sabem, estamos **reunidos aqui esta noite** para nos despedir de **Caridade Burbage** que, **até recentemente, lecionava na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts!**

[...]

– **Sim...** a prof<sup>a</sup> Burbage **ensinava às crianças bruxas tudo a respeito dos trouxas...** e como se assemelham a nós...

[...]

– Severo... por favor... por favor...

– Silêncio – ordenou Voldemort, com outro breve movimento da varinha de Lúcio, e Caridade silenciou como se tivesse sido amordaçada. – **Não contente em corromper e poluir as mentes das crianças bruxas**, na semana passada, a prof<sup>a</sup> Burbage **escreveu uma apaixonada defesa dos sangues-ruins no Profeta Diário**. Os bruxos, disse ela, **devem** aceitar esses ladrões do seu saber e magia. A diluição dos **puros-sangues** é, segundo Burbage, uma circunstância **extremamente** desejável... Ela **defende** que **todos casemos com trouxas...** ou, sem dúvida, com lobisomens...

Desta vez ninguém riu: não havia como deixar de perceber **a raiva e o desprezo na voz de Voldemort**. Pela terceira vez, Caridade Burbage encarou Snape. Lágrimas escorriam dos seus olhos para os cabelos. Snape retribuiu seu olhar, totalmente impassível, enquanto ela ia girando o rosto para longe dele.

– *Avada Kedavra*.

O lampejo de luz verde iluminou todos os cantos da sala. Caridade caiu **estrandosamente sobre a mesa**, que **tremeu e estalou**. Vários Comensais pularam para trás ainda sentados. Draco caiu **da cadeira para o chão**.

– **Jantar, Nagini** – disse Voldemort com suavidade, e a grande cobra deslizou sinuosamente dos ombros dele para a **lustrosa mesa de madeira**. [...]

(ROWLING, 2007, p. 17-18 – itálico da autora; negrito nosso)

Como descrito pelo narrador, todos não podiam “[...] deixar de perceber **a raiva e o desprezo na voz de Voldemort**”, em seu discurso final, quando relata sobre a prisioneira, a professora da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, Caridade Burbage. A professora Burbage lecionava sobre “trouxas” e escreveu uma apaixonada defesa do casamento entre os membros desses dois mundos, os “trouxas” e os “bruxos”.



O sentimento de raiva e desprezo de Voldemort pode ser visto na ação dramática, no final da passagem em destaque, em que ele desfecha, com um feitiço mortal, o *Avada Kedavra*, e ela cai morta sobre a mesa. Ela torna-se, como ele mesmo diz: **jantar** de Nagini, a cobra, para servir de exemplo aos seus Comensais como deve ser feita a tal limpeza da “raça pura”.

Importante colocar que essas cenas enunciadas estão envoltas por um cenário tenso, cujo ambiente, uma sala fechada e apenas uma lustrosa mesa de madeira em torno da qual estão sentados os Comensais e o Lorde das Trevas. E, ainda, pendurada sobre a mesa, a vítima, e sob esta, o algoz, a cobra. É neste cenário de tensão que se traça um clima de terror ampliado pelo ambiente asfíxiante, cujos arredores são apenas paredes para onde desviarem os assombrados olhares. Nesse ambiente fechado, pelo temor que os Comensais sentem, eles só podem ou contemplar “**o próprio colo**”, manter o “**olhar fixo na parede oposta**” ou ainda mirar “**o corpo inerte no teto**”, onde estava pendurada a Professora Burbage, aguardando uma piedade intangível.

Assim, enquanto o objetivo maior de Lord Voldemort é a morte de Harry Potter e o extermínio dos “sanguês-ruins”, o de Harry é vencer seus conflitos internos, ao mesmo tempo, em que desafia sua própria coragem na busca e na eliminação das Horcruxes, única forma de parar de vez com a loucura de Voldemort pelo poder total. Para superar seus conflitos internos, a relação entre Harry e Dumbledore, que ocorre em diversas passagens, é muito importante para ser analisada. No relacionamento que se estabelece entre eles, a de mestre e aluno, que, a princípio, seria pressuposto uma hierarquia, por eles estarem em posições diferentes, mantém-se, na verdade, certa proximidade. Dumbledore por ser o Diretor geral da instituição, sem contato direto em sala de aula com o segundo, o aluno Harry. No entanto, sobressai-se uma relação diferenciada entre eles pela conexão estabelecida pelos desígnios encarnados por Harry e também por Dumbledore. Harry, o escolhido, o sobrevivente de uma morte que seria fatal e Dumbledore, por sua própria escolha, por ser um profundo conhecedor no campo de magia e por suas questões mal resolvidas no passado.

Entretanto, a relação constituída entre aluno e mestre nem sempre se dá de maneira tão tranquila, pelo menos, por parte de Harry. Muitos conflitos permeiam a mente do garoto, que faz com que Harry ponha em questão muitos comportamentos e atitudes do mestre. Uma das maneiras que ele o faz se dá por meio de suas lembranças e reflexões, cujos argumentos serão descritos em inúmeras passagens, no decorrer de toda a narrativa. Muitos de tais questionamentos levantados por Harry, através de seus

pensamentos e imaginário, são colocados para nós pela voz do narrador. No exemplo a seguir, podemos ver como Harry criou uma ideia do mestre, advinda da imagem criada em sua infância e a partir daí pensar que o conhecia por isso. É a imaginação em funcionamento, na qual, alguns anos depois, o protagonista já mais maduro e com o mestre, Alvo Dumbledore, morto, veio a conhecer fatos sobre este que ele jamais imaginara, fazendo-o refletir sobre isso:

Tinha achado que conhecia Dumbledore muito bem, mas, depois da leitura do obituário, fora forçado a admitir que **pouco sabia** dele. **Jamais imaginara uma única vez a infância ou a juventude do mestre**; era como se ele tivesse ganhado existência quando Harry o conhecera, venerável, de barbas e cabelos prateados, e idoso. A ideia de Dumbledore adolescente era simplesmente esquisita, o mesmo que imaginar uma Hermione burra ou um explosivim amigável.

Nunca pensara em indagar a Dumbledore sobre o seu **passado**. [...] e Harry nem sequer pensara em perguntar ao mestre como fora este e outros feitos famosos. [...] e a impressão de Harry **agora**, [...] era que ele perdera insubstituíveis oportunidades de perguntar mais a Dumbledore sobre ele mesmo, [...]. (ROWLING, 2007, p. 23-24 – negrito nosso).

Podemos perceber que quando o narrador utiliza o termo **pouco** no início desse trecho para expressar o tanto que sabia sobre Dumbledore, seguindo o raciocínio de Koch para os marcadores linguísticos, vemos que na distribuição da escala proposta por ela, o “pouco” orienta para o “nada”, o “provável” de que nada sabia. Tanto que na sequência do enunciado, o pensamento de Harry direciona seu raciocínio para o “[...] **jamais imaginara** uma única vez a infância ou a juventude do mestre”, conduzindo assim o “pouco sabia” para o argumento do “nada” sabia, confirmando a tese de Koch. O “nada sabia” é como se não existisse o Dumbledore jovem, apenas o já venerado mestre. Isso nos leva a afirmar que as estratégias argumentativas usadas pelo sujeito-escritor são construídas pelos raciocínios que os diversos tipos de operadores linguísticos proporcionam. Assim, nesse relembrar, refletir e digerir seus pensamentos, muitas e muitas conversas são desfiadas e argumentadas, por meio das quais os principais temas da narrativa – a amizade e o amor –, são postos em confronto e discussão com o tema antagonista e mote da história – o ódio e a morte.

### 6.3. A TEMÁTICA NAS RELAÇÕES FAMILIARES: ENTRE OS MUNDOS “TROUXA” E “BRUXO”

Antes de buscarmos outras passagens das relações que se dão na comunidade escolar que nos mostrem uma linha de raciocínio do protagonista na superação de seus conflitos e do problema maior que é combater o poder e a vilania de Voldemort, discutimos outro exemplo, que se dá em outra relação, a do primeiro tipo, conforme divisão traçada acima. Agora, os problemas perpassam a relação familiar, também conflituosa, entre Harry e o tio, cujo preconceito envolvido nesse relacionamento é o mote para longos embates, em argumentos e contra-argumentos que recheiam a trama, através de suas estratégicas posições. No exemplo que se segue, busca-se vencer pelo diálogo, não tão civilizado, é verdade, mas, pelo contrário, com o uso preconceituoso de uma palavra, carregada com o sentido que passamos logo a discutir. Assim apresento dois trechos da narrativa em que Harry discute com seu tio:

Pelo que me conta – disse Válder Dursley, recomeçando a andar pela sala –, nós, Petúnia, Duda e eu, **corremos perigo**. Por conta de... de...

– Gente da “**minha laia**”, certo.

– Pois eu não acredito – repetiu o tio, parando outra vez diante de Harry. – Passei metade da noite refletindo e acho que é uma **armação** para você ficar com a **casa**.

– A casa? – perguntou Harry. – Que casa?

– **Esta casa!** Gritou o tio, a veia da testa começando a pulsar. – **Nossa casa!** Os preços das casas estão disparando por aqui! Você quer nos tirar do caminho, fazer meia dúzia de **charlatanices** e, quando a gente der pela coisa, as escrituras estarão em seu nome e...

– O senhor enlouqueceu? Uma armação para ficar com **esta casa**? Será que o senhor é realmente tão retardado como está parecendo ser?

[...]

– Caso o senhor tenha esquecido – disse Harry –, eu já tenho uma casa, meu padrinho a deixou para mim. Então, por que eu iria querer esta? Pelas **boas lembranças** que guardo daqui?

– Fez se silêncio. Harry achou que **impressionara** o tio com **esse argumento**.

[...]

(J. K. ROWLING, 2007, p. 30 – itálico e aspas da autora; negrito nosso)

Nessa passagem, destacamos a palavra “laia”, cujo significado pode remeter a mais de um sentido. Sabemos que, correntemente, essa palavra tem uma conotação negativa, mas, fora de contexto, ela pode ter outros significados, como podemos ver:

<sup>1</sup> **laia**: **1.** Pej. Conjunto de características; casta; jaez; feito < não me dou com gente da sua l. > **2.** MNH certo tecido de lã fina; **à l. de** à maneira de, como, semelhantemente a ETIM orig. obsc.; **3.** F.hist. 1543 *laya*, 1716 *lâia*; **4.** Sinóníma de *classe*.

<sup>2</sup> **laia**: Prata (‘metal’) ETIM orig. obsc. (HOUAISS, 2001)

No entanto, podemos perceber que o sentido preconceituoso no discurso da narrativa é mobilizado no contexto de embate entre Harry e tio Válter, cujo papel agressivo e discriminatório instalado na voz do tio vem desde a abertura da saga. Por parte dos tios, não há aceitação de qualquer envolvimento dos membros da família (Válter, Petúnia e Duda) com bruxos, já apontado no começo da história, no primeiro volume do livro, em que era proibido qualquer menção a esse mundo. Esse sentido confirma a significação para a primeira acepção do termo que se caracteriza, inclusive, pela indicação inicial dicionarizada “*pej*”, de pejorativo, que é justamente a carga semântica depreciativa que identifica a família Dursley.

Entretanto, nesse último volume da narrativa, cujos exemplos estão em análise, os tios se veem obrigados a aceitar ajuda dos bruxos para se protegerem dos ataques de bruxos das trevas, que estão a assomar terror aos que não compactuam com o pensamento e a ação deles. De todo modo, a hostilidade a Harry e a quem faça parte do mundo da magia prossegue, como se pode ver pelo nível de discussão que ocorre entre eles na referida passagem.

O tio, sempre descrente de qualquer coisa que se refira ao sobrinho e ao outro mundo ao qual o garoto também pertence, questiona Harry do tal perigo que ameaçam os Dursley, querendo acreditar que é uma armação de gente de sua “**laia**”, referindo-se a Harry e ao mundo “bruxo”. O sr. Dursley tenta voltar tal questão para aquilo que é concreto para ele, achando que a “**armação**”, tirando-os de lá, da casa da família, visa tomar-lhes um bem material, a **casa** dos Dursley, por meio de “meia dúzia de **charlatanices**”. Vemos, aqui, que tal palavra orienta o sentido do enunciado para a questão da trapaça e do ilusionismo. O termo “charlatanice” é o modo como pensam os Dursley em relação ao que seja magia no mundo “bruxo” que tanto temem e odeiam. Tais comportamentos, que se revelam em atitudes e sentimentos exacerbados, podem ser relacionados ao que já falamos sobre os pensamentos de Válter Dursley sobre o “imaginar”, ou seja, que ele não acredita que isso seja natural e que faça parte do pensamento humano, pois ele “**não aprovava a imaginação**”.<sup>31</sup>

Nesse sentido, podemos inferir que o uso da palavra “laia” indica a tematização do preconceito que permeia toda a trama, sendo a desse exemplo, uma delas. Um segundo uso referencial da língua que também é indício da relação negativa que se passa entre Harry e os tios pode ser mobilizada pelo uso da palavra “casa”,

---

<sup>31</sup> ROWLING, 2000, p. 10 – negrito nosso.

acompanhada dos pronomes dêiticos destacados em itálico pela autora (*Esta* casa! e *nossa* casa!) ou pelo uso das “aspas” (“**minha laia**”) com o intuito de dar saliência para a relação de desconfiança e discriminação em que Harry é tomado. E ainda, a defesa do garoto, pelas palavras utilizadas por ele de forma irônica, como referência aos maus-tratos sofridos “naquela casa”, quando pergunta: “[...] pelas **boas lembranças** que guardo daqui?” e o narrador confirma sua ironia, usando o termo “**impressionara**” e “**argumento**”, querendo demonstrar a dimensão a que se quer elevar a discussão pelo uso da palavra, com expressões ou modos de dizer.

Nesse ponto, chamamos atenção para a questão da dimensão que se desenha aqui pela mobilização que a língua nos possibilita empreender na escolha e disseminação das palavras. Podemos analisar esse enfrentamento hostil e preconceituoso entre tios e sobrinho, fazendo uma incursão na memória discursiva representada na narrativa, pelas quais afloram as razões que permeiam a moral ética e os problemas que são instalados no passado das personagens. Para isso, é preciso recorrer ao conhecimento que se tem do sentido inscrito no enunciado como um todo. Ou seja, faz-se necessário recorrer a partes da história que não estão registradas nesta passagem selecionada, mas que, no trecho que discutimos adiante, de alguma maneira, remetem-nos à dimensão mobilizada pelas palavras aqui comentadas.

Como se faz com determinadas técnicas narrativas em que se utiliza de meios para recordar fatos ou exemplos do passado, iremos fazer aqui o inverso, buscamos um exemplo bem a frente do ponto em que estamos para mostrar o processo de flashback usado na saga. Assim, pela memória discursiva de uma personagem, retorna-se ao seu passado para explicar dados comportamentos de certas personagens ao longo da história. Essa técnica seria uma estratégia discursiva através da qual se busca argumentos, por meios descritivos e narrativos que estabeleçam as relações das personagens. É como se buscassem explicar, de alguma forma, as atitudes e os comportamentos por meio de razões das emoções de cada uma delas.

Assim, em um dos últimos capítulos do sétimo livro, o protagonista da história, Harry Potter, tem uma possibilidade, através de magia, de voltar à infância de sua mãe, em que esta contracenava com sua irmã Petúnia. A tia que cria Harry após a morte de sua mãe, mesmo a contragosto, porque foi, de algum modo, forçada a isso. E é possível vislumbrar, pela memória revisitada, que a tia guarda rancor da irmã, por esta possuir poderes mágicos e por isso ela pode ir para uma escola exclusiva para bruxos, enquanto a tia, por não possuir tais poderes, não obteve acesso a ela. Esse rancor se transforma

em ressentimento e raiva por qualquer forma de magia ou de relação com esse outro mundo, o dos “bruxos”.

Esse ressentimento, motivado, talvez, por uma inveja mais premente, torna-a uma pessoa mais rígida em suas atitudes. A razão disso vem pelo fato de ela não haver conseguido superar a si mesma na visão de outras possibilidades de enxergar o mundo. Vale a pena atentar para um trecho do diálogo entre as irmãs, no qual podemos ver a reação de Petúnia em relação ao mundo mágico e à irmã. Além disso, podemos observar o Professor Severo Snape, que, na época, era vizinho delas e apaixonado por Lílian e que tem um papel crucial na trama. Em tal acontecimento, eles deviam ter cerca de dez anos de idade. Essa é uma cena que se passa em uma espécie de mergulho na memória dos bruxos que retornam ao passado e podem ver o registro de determinados acontecimentos. E é Harry que mergulha na memória de Severo Snape, logo depois de este ter sido assassinado por Voldemort, para conhecer o passado do Professor Snape, que tanto odiou Harry:

A cena se reformulou. Harry olhou para os lados: estava na plataforma nove e meia com Snape ao seu lado, ligeiramente curvo, ao lado de uma mulher magra de **rosto pálido e azedo, parecidíssima com ele**. O garoto observava uma família de quatro pessoas não muito longe. As duas garotas um pouco separadas dos pais. Lílian parecia estar justificando alguma coisa para a irmã; Harry aproximou-se para ouvir.

– ... desculpe, Túnia, me desculpe! Escute... – Ela segurou a mão da irmã e apertou-a, embora Petúnia tentasse se desvencilhar. – Talvez quando eu estiver lá... não, escute, Túnia! **Talvez** quando eu estiver lá, **eu possa** procurar o professor Dumbledore e **convencê-lo a mudar de ideia!**

– Eu não... quero... ir! – disse Petúnia, ela puxou com força a mão do aperto da irmã. – Você acha que eu quero ir para um **castelo idiota** e aprender a ser... ser... [...]

– ... você acha que quero ser um... um **bicho estranho?**

Os olhos de Lílian se encheram de lágrimas quando Petúnia conseguiu largar a mão dela.

– Não sou um bicho estranho – respondeu Lílian. – Que coisa horrível para dizer.

– É para onde você vai – insistiu Petúnia, com gosto. – **Uma escola especial para bichos estranhos**. Você e aquele garoto Snape... **bizarros**, é o que vocês são. É bom que **sejam isolados das pessoas normais**. É para a nossa segurança.

Lílian olhou em direção aos seus **pais**, que examinavam a plataforma com um ar de **entusiástico prazer**, absorvendo o cenário. Então, ela voltou o olhar para a irmã e sua **voz era suave e cruel**.

– **Você não achou que era uma escola para anormais quando escreveu ao diretor suplicando que a aceitasse.**

Petúnia ficou escarlate.

– Suplicando? Não supliquei!

– Eu vi a **resposta** dele. Foi **muito bondosa**.

– Você não devia ter lido... – sussurrou Petúnia. – Era minha e particular... como pôde?

Lílian se traiu ao dar uma olhada em Snape parado ali perto. Petúnia ofegou.

– Foi aquele garoto que descobriu! Você e aquele garoto andaram espionando o meu quarto!

– Não... não espionando... – Agora Lílian estava na defensiva. – Severo viu o envelope, e não pôde acreditar que uma trouxa tivesse escrito para Hogwarts, foi isso! Ele diz que deve haver bruxos infiltrados nos correios que se encarregam de...

– Pelo visto, **os bruxos metem o nariz em tudo!** – replicou Petúnia, agora tão pálida quanto estivera corada. – **Anormal!** – **Ela cuspiu na irmã e voltou acintosamente para o lado dos pais...**

A cena se dissolveu mais uma vez. [...]

(ROWLING, 2007, p. 519-520 – itálico da autora; negrito nosso)

Todo o comportamento revelado nesse trecho traz em si uma dimensão moral em seu bojo, pois que este afetará todas as demais relações que serão travadas ao longo de sua vida, incluindo nesta, a relação com o seu sobrinho. Por uma fatalidade, o sobrinho teve de ser criado justamente por essa tia, cujo sentimento de rancor ela carrega consigo e despejará, em forma de maus-tratos, na pessoa de Harry, o filho da irmã. Ele, apenas uma criança que não tinha nenhuma culpa por tal sentimento, que era único e exclusivamente dela, e não da irmã. Petúnia, a tia de Harry, não conseguiu discernir e superar todo esse ódio que nutriu pela irmã ao longo dos anos, conformando, assim, seu modo de ver e de pensar.

A partir desse relato e dessa breve reflexão poderão ser levantadas inclusive outras razões para dadas emoções que expliquem tais comportamentos, em cuja memória discursiva do mundo vivido, no passado, pelas irmãs foi buscada. Esses são exemplos de acontecimentos e atos que mostram ou justificam comportamentos discriminatórios em relação a Harry, no sentido de compreender suas razões. Não que de fato sejam justificáveis, mas para demonstrar que as atitudes se ligam a uma dimensão anterior experienciada, vivida e assimilada pelo sujeito e marcada, de alguma forma, em sua memória. Isso significa dizer que todas as vivências do sujeito vão influenciar a composição do *ethos* e do *pathos* de cada personagem.

Em outra cena da memória do Professor Snape, podemos notar as características opostas da família deste com as de Potter. A partir das diferenças expostas no trecho a seguir observamos o lado sombrio de Snape e o ódio que alimentou por Tiago Potter, durante sua trajetória escolar, cujo reflexo veio retumbar em Harry:

A cena se dissolveu mais uma vez. Snape estava andando apressado pelo corredor do Expresso de Hogwarts enquanto o veículo sacudia pelos campos. **Já** trocara as vestes da escola, **talvez** aproveitando a primeira oportunidade para despír **suas horríveis roupas de trouxa**. Finalmente, parou à porta de um compartimento onde um grupo de garotos barulhentos conversava. Encolhida no canto ao lado da janela, estava sentada Lílian, o rosto colado na vidraça.

Snape abriu a porta do compartimento e se sentou em frente à garota. Ela lhe lançou um breve olhar e tornou a voltar sua atenção para a janela. Estivera chorando.

– Não quero falar com você – disse, em tom crispado.

– Por que não?

– Tinha me od... odeia. Porque vimos aquela carta do Dumbledore.

– E daí?

Ela lhe lançou um olhar de profundo desagrado.

– E **daí que ela é minha irmã!**

– Ela é só uma... – **Ele se refreou depressa;** LÍlian, ocupada demais em secar os olhos discretamente, não o ouviu. – **Mas** nós vamos! – exclamou ele, incapaz de conter a exaltação na voz. – Isso é o que conta! Estamos viajando para Hogwarts!

Ela concordou, enxugando os olhos, e, **apesar de** não querer, deu um meio sorriso.

– É melhor você entrar para a Sonserina – disse Snape, animado ao vê-la menos triste.

– Sonserina?

Um dos garotos que dividia com eles o compartimento, e **até** aquele momento não mostrara o menor interesse em LÍlian e Snape, olhou para o lado ao ouvir aquele nome, e Harry, cuja atenção estivera totalmente concentrada nos dois ao lado da janela, viu seu pai: magro, cabelos negros como os de Snape, **mas** com aquele ar indefinível de alguém que foi **bem cuidado, até adorado**, que visivelmente faltava a Snape.

– Quem quer ir para a Sonserina? Acho que eu desistiria da escola, você não? – Tiago perguntou a um garoto esparramado nos assentos defronte a ele, e, com um sobressalto, Harry percebeu que era Sirius. Sirius não riu.

– Toda a minha família foi da Sonserina.

– Caramba – replicou Tiago –, e eu que pensei que você fosse legal!

Sirius riu.

– **Talvez eu quebre a tradição.** Para qual você iria se pudesse escolher?

Tiago ergueu uma espada invisível.

– **“Grifinória, a morada dos destemidos!”** Como o meu pai.

Snape deu um muxoxo de descaso. Tiago se virou para ele.

– Algum problema?

– Não – retrucou Snape, **embora** seu sorrisinho de deboche dissesse o contrário. – Se você **prefere ter mais músculo do que cérebro**[...]

(ROWLING, 2007, p. 520-522 – itálico e aspas da autora; negrito nosso)

Como já dissemos, Severo Snape era apaixonado por LÍlian, mãe de Harry, desde criança. No entanto, LÍlian se apaixona por Tiago Potter e se casa com ele, nascendo dessa união o bebê Harry. O ódio que Severo nutre por Harry vem das relações de inimizade cultivadas por seu pai, Tiago, desde quando se conhecem na primeira viagem de ida para a escola até as intermináveis rixas e disputas ao longo dos sete anos de estudos. No trecho acima, devemos ressaltar que uma das várias diferenças que caracterizam Severo e Tiago, passa, principalmente, pelos visíveis cuidados recebidos por um, contra a ausência destes pelo outro. Tiago é o garoto com o ar de quem foi **bem cuidado e adorado**, Severo visivelmente o oposto, retratado com **suas horríveis roupas de trouxa**, entre outras características que foram descritas em diversas passagens da narrativa e exploradas como características definidoras de ambos



na vida adulta. Aqui, mais uma vez, são exploradas na composição do *ethos* e do *pathos* as compleições físicas e comportamentais de cada uma das personagens, com o uso de operadores linguísticos (só, mas, até, talvez) que vão orientando a construção dos enunciadores para um e outro caminho.

Interessante esclarecermos também que a escola divide os alunos em quatro casas por traços que as caracterizam. No entanto, as duas casas que mais chamam atenção por suas oposições, cujas confrontações entre alunos e professores ocorrem na maior parte do tempo, são: A Casa Grifinória e a Casa Sonserina. Como o próprio Tiago Potter a descreve, a Grifinória é **a morada dos destemidos**. Característica explorada como o principal *ethos* de Harry, ou seja, a coragem que o define. E a segunda é temida pela maioria dos alunos, por ser a casa de Voldemort, e, por extensão, conhecida pela discriminação e preconceito. No entanto, nas palavras de Severo Snape, a Sonserina representa o cérebro, ou seja, a inteligência, quando debocha, com um sorrisinho, dizendo que Tiago **prefere ter mais músculo do que cérebro**. Severo deixa entrever que os alunos da Sonserina, na visão dele, são mais inteligentes que os da Grifinória que, com o destemor, desenvolvem apenas músculos. No entanto, vemos que essa visão equivocada é advinda, na verdade, de causas anteriores, reflexos do tratamento recebido em suas relações de família.

A partir da origem de cada um, na infância, na saída do mundo “trouxa” para o mundo “bruxo”, cujos preconceitos e discriminações, ou sua ausência, são construídos dessas relações, passamos agora a demonstrar as relações familiares de afeto no mundo “bruxo” propriamente em curso. A família que aflora todo o cuidado e afeto, independente de desacordos em determinados modos de ser e de educar é representada pela família Weasley. Compõem essa família: o pai, o sr. Arthur Weasley, um funcionário do Ministério da Magia, que adora os apetrechos do mundo “trouxa”, principalmente, o carro, além da liberalidade no lidar com os filhos; a mãe, a sra. Molly Weasley, uma dona de casa muito amorosa, mas também bastante enérgica na criação dos sete filhos, seis meninos e uma única menina, Gina Weasley, a caçula da turma. Rony Weasley, o mais novo dos meninos, o melhor amigo de Harry, que o acompanha no perigoso desafio de achar as Horcruxes, juntamente com a amiga Hermione. E, acima deles, os bem-humorados gêmeos Fred e Jorge Weasley; o sério Percy Weasley, monitor da casa Grifinória. E, ainda, os dois mais velhos, Gui e Carlinhos Weasley. Todos bastante unidos, mesmo em meio a desavenças naturais existentes em qualquer família, independentemente, se bruxos ou trouxas.

Um exemplo desse afeto e carinho que os caracterizam pode ser visto pelo trecho que demonstra que tais cuidados não se restringem ao seio da própria família. Eles se estendem aos amigos dos filhos, aos amigos integrantes da Ordem da Fênix à qual pertencem e da própria escola, além da amizade em si, em prol do bem comum da sociedade em que vivem. Assim, vemos, pela passagem abaixo, como essa família lida com as diversas questões que se lhe apresentam:

Todos se calaram. Lupin e Gui se despediram e saíram.  
Os que tinham ficado agora se sentaram, todos exceto Harry, que continuou de pé. A repentinidade e completude da morte dominava a atmosfera da sala como uma presença.  
– Eu tenho que ir também – anunciou Harry.  
Dez pares de olhos assustados o olharam.  
– **Não seja tolo, Harry – disse a sra. Weasley.** – Que está dizendo?  
– Não posso ficar aqui.  
Ele esfregou a testa: voltara a formigar; não doía assim havia mais de um ano.  
– Todos vocês correm perigo enquanto eu estiver aqui. Não quero...  
– Mas não seja tolo! – protestou a sra. Weasley. – **A razão do que fizemos hoje à noite foi trazê-lo para cá em segurança e, graças aos céus, conseguimos. Fleur concordou em casar aqui, em vez de na França,** já providenciamos tudo para que **possamos ficar juntos e cuidar de você...**  
Ela não compreendia; estava fazendo Harry se sentir pior e não melhor.  
– Se Voldemort descobrir que estou aqui...  
– Mas por que descobriria? – perguntou a sra. Weasley.  
– Há outros doze lugares onde você poderia estar agora, Harry – lembrou o sr. Weasley. – Ele não tem como saber para qual das casas protegidas você foi.  
– Não é comigo que estou preocupado! – contrapôs o garoto.  
– Nós sabemos – **replicou o sr. Weasley em voz calma.** – Mas, se você for embora, teremos a sensação de que os nossos esforços desta noite foram inúteis.  
– **Você não vai a lugar nenhum – rosnou Hagrid.** – **Caramba, Harry,** depois de tudo que passamos para trazer você para cá?  
– **É, e a minha orelha sangrenta?** – **acrescentou Jorge,** erguendo-se nas almofadas.  
– Sei que...  
– **Olho-Tonto não iria querer isso...**  
– EU SEI! – berrou Harry.  
Ele se sentiu pressionado e chantageado: será que pensavam que ignorava o que tinham feito por ele, não compreendiam que essa era exatamente a razão por que queria partir, antes que sofressem mais por sua causa? Houve um longo silêncio de constrangimento, em que sua cicatriz continuou a formigar e a latejar, e que foi, por fim, rompido pela sra. Weasley.  
– **Onde está Edwiges, Harry?** – **perguntou ela, querendo agradá-lo.** – Podemos colocá-la com Pichitinho e lhe dar alguma coisa para comer.  
[...] (ROWLING, 2007, p. 68-69 – negrito nosso)

Esse trecho se inicia na casa da família Weasley, n'A Toca, como é carinhosamente denominada. Uma casa simples, apertada, mas grande no acolhimento de todos que por ali passam. Essa passagem refere-se ao momento em que os membros da Ordem chegam com Harry Potter, na fuga de Voldemort. O garoto, pressionado e sentindo-se culpado pela morte de um dos integrantes que participou da transferência

de Harry da casa dos tios para a casa da família Weasley, não queria mais permanecer ali. Ele temia mais mortes, se soubessem onde estava. No entanto, o cuidado e a proteção dos amigos mostravam-lhe que sua segurança estava acima de qualquer risco, em detrimento de todo perigo que todos se dispuseram a correr. O que importa é destacar a mensagem de proteção, cuidado e afeto que todos têm com ele, e também uns com os outros, como temos narrado em diversas passagens. Por exemplo, as providências do casamento de um dos filhos do casal Weasley que seria na França, o país de origem da noiva, mas que, por motivo de segurança e para que eles pudessem **ficar juntos e cuidar de Harry**, a noiva e sua família concordaram com a cerimônia n'A Toca.

A mesma relação de apoio e união se dá no nível pessoal de amizade entre Harry, Rony e Hermione, independentemente de suas divergências de pensamento e de modos de ser. É o que podemos ver nos extratos de narração e diálogo que se seguem, os quais nos mostram que Harry concordou em ficar na casa, mas apenas por alguns dias até que completasse a maioridade. No mundo “bruxo”, os menores de idade possuem uma espécie de rastreador, por meio do qual eles são vigiados. A razão de tal vigia se dá pela proibição de uso de qualquer magia fora da escola, único lugar no qual eles têm permissão para usá-la, na condição de aprendiz. A maioridade no mundo “bruxo” é atingida ao completar **dezessete anos** de idade. E é o que Rony argumenta ao amigo ao lembrar-lhe disso e, ainda, que o planejamento de tais ações: **encontrar e destruir as Horcruxes** –, poderiam acontecer ali mesmo, na casa de sua família, como podemos acompanhar na próxima passagem:

O CHOQUE DE PERDER OLHO-TONTO pairou sobre a casa nos dias que se seguiram; Harry continuou na expectativa de vê-lo entrar mancando pela porta dos fundos, como os demais membros da Ordem que iam e vinham para transmitir notícias. Ele sentiu que nada, a não ser a ação, aliviaria seus sentimentos de culpa e pesar, e que deveria partir em missão para **encontrar e destruir as Horcruxes**, assim que possível.

– Bem, você não pode fazer nada a respeito das... – Rony enunciou a palavra *Horcruxes* – até fazer **dezessete anos**. Ainda tem o rastreador. E **podemos planejar aqui tão bem quanto em qualquer outro lugar**, não? Ou – a voz dele virou um sussurro – já tem ideia de onde estão as você-sabe-o-quê?

– Não – admitiu Harry.

– Acho que a **Hermione tem feito umas pesquisas**. Ela me disse que estava guardando os resultados para quando você chegasse.

Os dois estavam sentados à mesa do café da manhã; o sr. Weasley e Gui tinham acabado de sair para o trabalho, a sra. Weasley subira para acordar Hermione e Gina, e Fleur fora tomar banho.

– O **rastreador** perderá a validade no dia trinta e um – disse Harry. – Isso significa que só preciso ficar aqui mais quatro dias. Depois eu posso...

– Cinco dias – Rony corrigiu-o com firmeza. – Temos que ficar para o casamento. Eles nos matarão se não estivermos aqui.

Harry entendeu que o “eles” se referia a Fleur e a sra. Weasley.

– **É só mais um dia** – disse Rony, quando Harry pareceu se rebelar.

– Será que **não compreendem como é importante...**?

– **Claro que não** – respondeu Rony. – Não fazem **a menor ideia**. E agora que você tocou nesse assunto, eu queria **mesmo** esclarecer umas coisas.

Rony olhou para a porta que abria para o corredor a ver se a sra. Weasley já estava voltando, depois se curvou para Harry.

– Mamãe esteve tentando extrair informações de Hermione e de mim: vamos viajar para o quê. Você será o próximo, portanto prepare-se. **Papai** e Lupin também perguntaram, mas, quando respondemos que a recomendação de Dumbledore foi para você não comentar com ninguém exceto nós dois, eles **não insistiram**. Mas a **mamãe, não**. Ela **é decidida**.

[...]

– Posso perguntar **por que** vocês vão abandonar **sua educação**?

– Bem, Dumbledore me deixou... umas coisas para fazer – murmurou Harry.

– Rony e Hermione sabem disso, e querem vir comigo.

– Que tipo de “coisas”?

– Desculpe, mas não posso.

[...]

– Dumbledore não queria que mais ninguém soubesse. Sinto muito. Rony e Hermione não têm que viajar comigo, foi a opção que fizeram... [...]

(ROWLING, 2007, p. 72-73 – itálico e aspas da autora; negrito nosso)

A concordância de Harry era somente pelos quatro dias que faltava para a validade do rastreador se perder, enquanto Rony o convencia de que seriam necessários cinco dias, pois eles deveriam ficar para o casamento do irmão – era **só mais um dia**. A sra. Weasley e a noiva os matariam se os garotos não estivessem presentes no casamento. Harry não entendia porque o grupo **não compreendia** a urgência e a importância da saída dele para tal missão. E Rony é taxativo ao dizer que **claro que não**, eles **não fazem a menor ideia**. E na sequência, para direcionar o assunto para outra questão Rony diz que queria **mesmo** esclarecer a Harry outros pontos e deixá-lo prevenido de que sua mãe iria questioná-lo sobre o que eles estavam planejando fazer. A sra. Weasley não iria permitir assim tão fácil a saída deles para que cumprissem sozinhos tão perigosa missão. Rony e Hermione já estão decididos a acompanhar o amigo, e estão providenciando o que acham necessário para a tarefa designada. Harry, por sua vez, não os força e, diz à mãe de Rony, quando ela questiona-o sobre o motivo de eles abandonarem **sua educação**, que a opção de Rony e Hermione o acompanhar é opção deles.

– Afinal, que está fazendo com todos esses livros? – perguntou Rony, mandando de volta à cama.

– Tentando decidir quais deles vamos levar conosco, quando formos procurar as Horcruxes.

– Ah, claro – disse Rony, batendo na própria testa. – **Esqueci que vamos liquidar Voldemort em uma biblioteca móvel.**

– Ha-ha – replicou ela, examinando o *Silabário*. – Será que... precisaremos traduzir runas? É possível... acho que é melhor levar, só por precaução.

Hermione jogou o livro na maior das duas pilhas e apanhou *Hogwarts, uma história*.

– Escutem aqui – disse Harry.

Ele se empertigara na cama. Rony e Hermione olharam o amigo com expressões iguais que somavam resignação e desafio.

– Eu sei que vocês disseram, depois dos funerais de Dumbledore, que queriam me acompanhar – começou Harry.

– Lá vem ele – comentou Rony com Hermione olhando para o teto.

– Como sabíamos que iria fazer – suspirou a garota, voltando sua atenção para os livros. – Sabem, acho que vou levar *Hogwarts, uma história*. Mesmo que a gente não volte lá, acho que não me sentiria bem se não carregasse...

– **Escutem!** – repetiu Harry.

– Não, Harry, **escute você** – retorquiu Hermione. – **Vamos com você.** Isto já ficou decidido há meses; aliás, há anos.

– Mas...

– Cala essa boca – Rony o aconselhou.

– ... vocês têm certeza que refletiram bem? – insistiu Harry.

– Vejamos – retrucou Hermione, batendo com o volume de *Viagens com trasgos* na pilha dos descartados, com uma expressão feroz no rosto. – Estou arrumando a bagagem há dias, **portanto**, estamos prontos para partir a qualquer momento, o que, para sua informação, **exigiu** feitiços **extremamente** complexos, para não mencionar o contrabando do estoque de Poção Polissuco de Olho-Tonto, bem debaixo do nariz da mãe de Rony.

“Além disso, alterei a memória dos meus pais para se convencerem de que, na realidade, são Wendell e Monica Wilkins, e que sua ambição na vida é mudar para a Austrália, o que eles já fizeram. Para dificultar que Voldemort os encontre e interrogue sobre mim... ou sobre vocês, porque, infelizmente, contei aos dois muita coisa sobre vocês.”

[...]

– Não percebeu que Rony e eu **temos perfeita noção do que poderá acontecer se formos com você?** Pois temos. Rony, mostre ao Harry o que você já fez.

[...]

“Quando viajarmos, o vampiro vai descer para morar no meu quarto”, disse Rony. “Acho que ele está até ansioso para isso acontecer, mas é difícil saber, porque ele só sabe gemer e babar, mas acena muito com a cabeça quando se menciona a mudança. Em todo caso, ele vai ser o Rony com sarapintose. Bem bolado, hein?”

O rosto de Harry espelhava sua perplexidade.

[...] – Olhe, quando nós três não aparecermos em Hogwarts, todo o mundo vai pensar que Hermione e eu estamos com você, certo? O que significa que **os Comensais da Morte irão direto procurar as nossas famílias para obter informações sobre o seu paradeiro.**

– Mas, se o plano der certo, parecerá que fui viajar com os meus pais; muitas pessoas que nasceram trouxas estão falando em sumir de circulação por um tempo – esclareceu Hermione.

[...]

– E **seus pais concordaram** com esse plano? – perguntou Harry.

– **Papai, sim.** Ele ajudou Fred e Jorge a transformarem o vampiro. **Mamãe...** bem, você já viu como ela é. **Não vai aceitar** que viajemos até termos partido. [...] (ROWLING, 2007, p. 79-82 – itálico e aspas da autora; negrito nosso)

A prova de amizade dos amigos de Harry vem da decisão de acompanhá-lo na viagem. No entanto, Harry, não querendo ser responsabilizado por levar os amigos com

ele para uma missão de fato tão perigosa, tenta chamá-los à razão. A reação dos dois, Rony e Hermione, foi instantânea, mal deixando Harry falar. Hermione, enquanto separava os livros que ia levar com eles, foi decisiva na argumentação, primeiro, dizendo que a decisão já estava tomada há meses, aliás, há anos. Em seguida, desfiou todas as providências organizadas, antecipadamente, inclusive, com feitiços complexos que envolviam os próprios pais dela para tirá-los da zona de perigo e outros tipos de planejamento que também protegessem a família de Rony. Isso porque eles já haviam pensado que, a partir do sumiço deles, a primeira providência dos Comensais seria procurar os pais de Rony e Hermione para obterem informações sobre o paradeiro dos três. Além disso, outras ações foram executadas, para que a viagem transcorresse com o menor número de problemas possíveis.

Em outro trecho, algumas páginas adiante, os três amigos recebem a visita do Ministro de Magia para a leitura do testamento de Dumbledore, cujos objetos deixados a eles terão, para cada um, uma importante função na viagem à procura das Horcruxes. Até mesmo porque Dumbledore já sabia que, pela amizade entre eles, Rony e Hermione ajudariam Harry nessa missão. Entretanto, o que chama atenção na passagem que se segue é o ar de superioridade do Ministro em relação aos garotos e a reação destes, como podemos observar pelos destaques dos pontos que mais saltam aos olhos:

- Por que Dumbledore lhe deixou este pomo? – perguntou Scrimgeour.
- Não faço a menor ideia – respondeu Harry. [...]
- Então você acha que é apenas uma lembrança simbólica?
- Suponho que sim. Que mais poderia ser?
- **Sou eu quem faz as perguntas** – disse Scrimgeour, puxando sua cadeira para mais perto do sofá. A noite caía lá fora; a tenda vista da janela se elevava fantasmagoricamente branca acima da cerca.
- Reparei que o seu bolo de aniversário tem a forma de um pomo de ouro – disse o ministro. – Por quê?
- Hermione riu ironicamente.**
- Ah, não pode ser uma alusão ao fato de Harry ser um grande apanhador, isso seria óbvio demais. Deve haver uma mensagem secreta de Dumbledore escondida no glacê!
- Não acho que haja nada escondido no glacê – retrucou Scrimgeour –, mas um pomo seria um esconderijo muito bom para um pequeno objeto. A senhorita certamente sabe por quê.
- Harry sacudiu os ombros. **Hermione**, no entanto, respondeu ao ministro: ocorreu-lhe que **responder às perguntas com acerto era um hábito tão arraigado que a amiga não conseguia controlar o impulso.**
- Porque os pomos guardam na memória o toque humano.
- [...]
- Então terminamos, não? – perguntou Hermione, tentando se erguer do sofá apertado.
- Ainda não – respondeu Scrimgeour, que agora parecia **mal-humorado.** – Dumbledore lhe deixou outra herança, Potter.
- Qual? Perguntou ele, sua agitação se renovando. [...]

– A espada de Godric Gryffindor.  
[...]  
– Então, onde está? Tornou Harry desconfiado.  
– **Infelizmente** – disse Scrimgeour –, aquela espada não pertencia a Dumbledore para que dispusesse dela. A espada de Godric Gryffindor é uma importante peça histórica, e como tal pertence...  
– Pertence a Harry! – completou Hermione **exaltada**. – A espada o escolheu, foi ele quem a encontrou, saiu do Chapéu Seletor para as mãos dele...  
[...]  
– Uma teoria interessante. Alguém já tentou transpassar Voldemort com uma espada? O Ministério talvez devesse encarregar alguém disso, em vez de perder tempo desmontando desiluminadores ou **abafando fugas em massa de Azkaban**. Então, é isso que o senhor está fazendo, ministro, se trancando em seu gabinete para tentar abrir um pomo? [...]  
– Você está indo longe demais! – gritou Scrimgeour, levantando-se; Harry pôs-se de pé também. O ministro se encaminhou para Harry, mancando, e lhe deu uma forte estocada no peito com a varinha: o golpe abriu um buraco como o de uma brasa de cigarro na camiseta do garoto.  
[...] **Já é hora de você aprender a ter respeito.**  
– **E do senhor aprender a merecê-lo.**  
[...]  
Scrimgeour se afastou uns dois passos de Harry, olhando para o buraco que abrira na camiseta do garoto. Pareceu se arrepender de ter perdido a cabeça.  
[...] **Devíamos estar trabalhando juntos.**  
– **Não gosto dos seus métodos, ministro. Está lembrado?**  
Pela segunda vez, ele ergueu o pulso direito e **mostrou a Scrimgeour as cicatrizes lívidas no dorso de sua mão**, em que se liam *Não devo contar mentiras*. A expressão de Scrimgeour endureceu. Virou-se sem dizer mais nada e saiu mancando da sala. [...]  
(ROWLING, 2007, p. 103-107 – itálico da autora; negrito nosso)

Assim, nessa passagem, podemos observar que, ao responder a uma pergunta, o ministro retruca, de forma ríspida, que quem deve fazer perguntas ali era ele e não os meninos. A isso, Hermione ri **ironicamente** e interfere na questão posta por Scrimgeour. A conversa vai esquentando o tom, até que o ministro se caminha em direção a Harry, agride-o fisicamente e diz a Harry que é tempo de ele **aprender a ter respeito**. Harry não deixa por menos e responde que é hora do ministro **aprender a merecê-lo**. Ao arrependimento deste, dizendo que deviam **estar trabalhando juntos** contra Voldemort, Harry novamente lhe responde à altura, dizendo-lhe não gostar de seus métodos e mostra-lhe a tortura que sofreu de uma de suas assessoras na escola, que gravou, por magia, no dorso de sua mão, a frase: *não devo contar mentiras*. Frase que se referia, à época, ao abafamento de uma fuga em massa na prisão do mundo “bruxo” de segurança máxima, sob controle do Ministério.

Outra observação para a qual chamamos atenção é que, a cada passagem selecionada, há algum tipo de referência a livros, à educação e à relação de Hermione com essas questões. Por exemplo, no trecho anterior, em que os três amigos conversam sobre a viagem e a bagagem que Hermione está arrumando para levarem, estão, entre

elas, os livros. E Rony ainda brinca, quando a vê diante de duas pilhas de livros, dizendo: **esqueci que vamos liquidar Voldemort em uma biblioteca móvel**. Além disso, Hermione é tão estudiosa e tem tanta leitura que na escola ou mesmo fora dela, ela participa ativamente, levantando as mãos para todas as questões postas. Vemos isso quando o narrador destaca o que ocorreu a Harry sobre tal questão ao pensar que ela está sempre apta a **responder às perguntas com acerto** [o que] **era um hábito tão arraigado que a amiga não conseguia controlar o impulso**.

Estes dois exemplos e referências às questões de livros, leituras e estudos, em meio a tantos e numerosos assuntos, podem ser aparentemente naturais, por se tratar de relações escolares e de adolescentes. No entanto, o que queremos dar relevo aqui é para a importância que o assunto tem nas discussões entre tantas outras questões que perpassam as relações familiares e escolares. Aliás, um tema de grande relevância em nosso contexto social.

Retomando exemplos que reforçam as relações familiares no tocante as divergências entre filhos e pais, jovens e adultos com questões ligadas a preconceitos e confiança, trabalhamos outro trecho, cujas passagens mostram-nos tais diferenças. Nesse trecho, os três já haviam partido em viagem e estavam instalados na casa que fora de Sirius Black, padrinho de Harry e antigo amigo de seu pai. Essa casa era da família Black e servia de quartel general para a referida Ordem da Fênix até a morte de Sirius, também um integrante dela. Pela necessidade de os três amigos se esconderem em algum lugar, refugiaram-se nela até pensarem nos próximos passos da busca das Horcruxes. Os três adolescentes se ajeitaram na sala da casa para passar a noite. No entanto, fazia tempos que Harry convivia com conflitos internos e eles se aninhavam em seu cérebro, desde a morte do diretor que tanto idolatrava. Tais lembranças em seus pensamentos muito o perturbavam e ele não pregava o olho. No trecho que revela um dos conflitos de Harry tocam a questão da confiança e do afeto, gerando dúvidas se isso se devia, por exemplo, à falta de afeição a ele por parte de seu mestre.

**O pesar** que o possuía **desde a morte do diretor** agora era diferente. As acusações que ouvira de Muriel na festa pareciam ter se **aninhado em seu cérebro**, como coisas doentias que **infectavam suas lembranças do bruxo que idolatrava**. Teria Dumbledore deixado aquelas coisas acontecerem? Teria agido como Duda, contente em observar o abandono e o abuso desde que não o afetassem? Poderia ter dado as costas a uma irmã que estava presa e escondida?

Harry pensou em Godric's Hollow, nos túmulos que Dumbledore jamais mencionara; pensou nos objetos misteriosos deixados, sem explicação, no testamento do diretor, e o seu ressentimento cresceu na obscuridade. Por que Dumbledore não lhe contara? Por que não lhe explicara? Teria tido real afeição por



ele? Ou **Harry tinha sido apenas um instrumento** a ser polido e afinado, **sem**, no entanto, **merecer confiança ou confidências**? [...] (ROWLING, 2007, p. 142-143 – negrito nosso)

Por não conseguir dormir, Harry resolveu subir para o patamar de cima da casa onde ficavam os dormitórios. Ao entrar no quarto do padrinho que jamais havia entrado, Harry descobriu coisas sobre Sirius que não conhecia, nem no período em que os garotos estiveram instalados na casa da família Black. O que chama atenção na passagem que se segue são as relações diferentes dos irmãos Black e os preconceitos que acompanham a maioria dos membros dessa família, que ainda se mantém registrados na casa, como podemos constatar:

Harry continuou a subir a escada até o último patamar onde havia apenas duas portas. A que estava à sua frente tinha uma plaquinha em que se lia *Sirius*. O garoto jamais entrara no quarto do padrinho. Ele empurrou a porta, erguendo a varinha no alto para poder iluminar a maior área possível.

[...]

**O adolescente Sirius** tinha colado nas paredes **tantos pôsteres e fotos** que deixara visível muito pouco da seda cinza-prateado que a forrava. Harry só pôde supor que os pais de Sirius não tinham conseguido remover o Feitiço Adesivo Permanente que os mantinha **colados à parede**, porque dificilmente eles teriam apreciado o gosto do filho mais velho em matéria de decoração. **Sirius parecia ter saído do caminho para aborrecer os pais. Havia uma coleção de grandes flâmulas da Griffínória**, vermelho desbotado e ouro, somente para **ênfatizar como ele era diferente do resto da família Sonserina**. Havia **muitas fotos de motos trouxas** e também (Harry tinha que **admirar a coragem de Sirius**) **vários pôsteres de garotas trouxas de biquíni**; Harry sabia que eram trouxas porque não se mexiam nas fotos, seus sorrisos eram desbotados e os olhos vidrados pareciam congelados no papel. Faziam um contraste com **a única foto bruxa** que havia nas paredes, a de **quatro alunos de Hogwarts** em pé, de braços dados, rindo para o fotógrafo.

**Com um assomo de prazer, Harry reconheceu seu pai**; com cabelos rebeldes no alto da cabeça como os dele, também usava óculos como ele. [...] (ROWLING, 2007, p. 143-144 – itálico da autora; negrito nosso)

Assim, desse trecho, podemos ver que Sirius, filho de uma família tradicional de bruxos, mostra-se, desde a adolescência, o filho rebelado, que não concorda com a linhagem da família que discrimina pessoas por elas terem condições e pensamentos diferentes deles mesmos, os bruxos. O adolescente Sirius mostra, desde essa época, sua coragem, ao desafiar os pais e colar em seu quarto, dentro da casa dos próprios pais, fotos e colagens relacionadas ao mundo “trouxa”. E Harry, ao ver isso, sente um enorme prazer, não só ao se deparar com a ousadia de Sirius, mas ao reconhecer, na única foto bruxa, o seu pai, vendo como eram semelhantes, desde os cabelos rebeldes até os óculos. Enfim, na sequência dessa descoberta, Rony e Hermione, percebendo que Harry

não estava dormindo ao lado deles, vão à sua procura pela casa. E juntos, vão descobrir mais coisas a respeito dessas relações, descritas e narradas na seguinte sequência:

Ele franziu a testa ao ver o aviso na porta do quarto, para o qual Hermione apontava silenciosamente.

– Quê? Esse era o **irmão de Sirius**, não era? Régulo Arturo... Régulo... R.A.B! O medalhão... você acha...?

– Vamos descobrir – disse Harry. Ele empurrou a porta, estava trancada à chave. Hermione apontou a varinha para a maçaneta e disse: - *Alorromora!* – Ouviu-se um clique e a porta abriu.

Eles cruzaram o portal juntos, olhando para os lados. O **quarto** de Régulo era **ligeiramente menor** que o de Sirius, embora **transmitisse a mesma sensação de antigo esplendor**. Enquanto o irmão tinha procurado **anunciar sua dessemelhança com o resto da família**, **Régulo** tinha se esforçado para **ressaltar o oposto**. As cores da Sonserina, verde e prata estavam por toda parte, guarnecendo a cama, as paredes e janelas. O **brasão da família Black** fora laboriosamente pintado por cima da cama com a divisa *Toujours Pur*. Abaixo **uma coleção de recortes de jornal**, presos uns aos outros formando uma colagem irregular. Hermione atravessou o quarto para examiná-los.

– São todos **sobre Voldemort** – disse ela. – Pelo visto, Régulo já era **fã** dele **anos antes de se reunir aos Comensais da Morte**...

[...] tinha os mesmos cabelos escuros e o ar ligeiramente arrogante do irmão, embora fosse menor, mais franzino e menos bonito do que Sirius.

(ROWLING, 2007, p. 150 – itálico da autora; negrito nosso)

O que se destaca, no trecho acima, são as diferenças entre os irmãos que têm a mesma origem, a mesma descendência, a mesma criação, mas que seguiram caminhos opostos. Enquanto Sirius, o irmão mais velho, fazia questão de mostrar **sua dessemelhança com o resto da família**, rebelando e ousando, ao anunciar isso através de seus atos e comportamentos, Régulo, o mais novo, esforçava-se **para ressaltar o oposto**. Enquanto Sirius mantinha em seu quarto pôsteres de pessoas “trouxas”, pregados nas paredes de todo o quarto, Régulo mantinha em seu quarto o brasão da família Black, com os dizeres *Toujours Pur*. Aliás, no quarto de ambos, Sirius e Régulo, a decoração dos quartos era representada com as cores da casa a que cada um pertencia, na Escola de Hogwarts, a Grifinória e a Sonserina, respectivamente. Essas questões são representativas da temática que percorre toda a narrativa nas relações de preconceito e discriminação tanto entre os mundos “trouxa” e “bruxo” quanto entre os próprios bruxos. A partir dessa descrição, vemos que as relações familiares ligadas a problemas de origem de nascimento fazem-nos pensar se as diferenças no comportamento dos filhos estão ligadas ao afeto ou às questões peculiares a cada consciência.

E há que se ressaltar aqui, que a questão dos espaços cênicos são compostos para dizer sobre essas relações. Por isso, os quartos, a decoração, as cores, os quadros e tudo,

enfim, que fala do ambiente em que vivem, são realçados nas descrições de cada cena de enunciação. No trecho abaixo, outra importante descrição coloca em relevo outra relação, representada também pelo ambiente, como podemos observar:

Harry **desceu correndo** a escada de dois em dois degraus, com os amigos em sua cola **fazendo a escada reboar**. O barulho foi tamanho que **acordaram o retrato da mãe de Sirius** ao atravessarem o corredor da entrada.

– **Lixo! Sangues-ruins! Ralé!** – **gritou a bruxa** para os garotos **quando desceram desembastados para a cozinha do porão** e bateram a porta ao entrar.

[...]

– Dois anos atrás – disse Harry, **seu coração agora reboando nas costelas** –, havia um medalhão de ouro **na sala de visitas lá em cima**. Nós o jogamos fora. Você o pegou de volta? [...]

(ROWLING, 2007, p. 152-153 – itálico da autora; negrito nosso)

Antes de salientar a relação do preconceito expresso pelo ambiente, os pensamentos literalmente expressos nos enunciados também são importantes para se colocar em discussão. No início desse trecho, os garotos, ao descerem correndo, desembastados, em direção à cozinha, acordam o retrato da mãe de Sirius, que, aliás, é uma representação à parte de possíveis comentários. A bruxa ao ser despertada dispara a gritar frases que os “sanges puros” fazem questão de repetir: **Lixo! Sangues-ruins! Ralé!**, com o intuito de agredir e expressar toda a sua discriminação, não importando a quem. Quanto ao ambiente, muito comum nas casas e castelo da narrativa é a localização das cozinhas, onde trabalham os elfos domésticos, que, inclusive, são tratados, literalmente, como servos escravizados ao longo da história. Tais cozinhas funcionam sempre no porão, posicionados sempre no último patamar abaixo das edificações, revelando aí o lugar em que bruxos puristas achavam que, hierarquicamente, deveriam estar os seres subjugados.

– **Meu senhor Sirius fugiu, ainda bem**, porque ele **era um garoto ruim e despedaçou o coração da minha senhora com a sua rebeldia**. Mas meu senhor **Régulo tinha orgulho**; sabia **reverenciar o nome Black e a dignidade do seu sangue puro**. Durante anos ele falou do **Lorde das Trevas**, que **ia tirar os bruxos da clandestinidade e dominar os trouxas e os nascidos trouxas**. [...]

(ROWLING, 2007, p. 154 – negrito nosso)

Outro destaque, ainda em relação à dominação, está na aceitação dessa posição pelos próprios elfos que, adoravam “seus senhores”, reverenciando-os. Monstro, o elfo que servia à família Black, descreveu Sirius como um “[...] **garoto ruim** que **despedaçou o coração** de sua senhora **com a sua rebeldia**, enquanto o irmão reverenciava **o nome Black e a dignidade do seu sangue puro**.” Dobby, outro elfo

doméstico, amigo de Harry, Rony e Hermione, que servia à família dos Malfoy, resignava-se, mas não gostava da servidão. Inclusive, em várias cenas anteriores a esse volume, Hermione faz uma campanha na escola, contra a escravidão de elfos. E ao final da saga, Harry consegue a liberdade para Dobby. Enfim, esses são um dos principais temas inter-relacionados que percorre a trama da narrativa e que permeiam as relações tanto familiares quanto escolares, em que variados temas vão sendo argumentados.

Reforçamos a ideia posta no capítulo três sobre os dois lugares sociais instituídos no enredo – a família e a escola –, pois são nesses lugares que se dão as formações dos sujeitos relacionais. Na família, a partir do amor, do afeto, da proteção e dos valores que regem a vida de cada um, ou de seus opostos. E, na escola, os principais relacionamentos, fora o básico relativo à educação formal, é o lugar em que se formam os laços de amizade ou até de inimizade, a depender da formação familiar de cada sujeito. No próximo exemplo, observamos certas características de Harry, Rony e Hermione que formam as principais imagens (*ethos*) e emoções (*pathos*) de cada um deles.

– Não vamos deixar essa Horcrux por aí – disse Harry, com **firmeza**. – Se a perdermos, se a roubarem...

– Ah, tá bem, tá bem – respondeu ela, colocando o medalhão no próprio pescoço e escondendo-o por baixo da blusa. – Mas vamos nos revezar, assim ninguém irá usá-la por muito tempo.

– Ótimo – disse Rony, **irritado** –, e agora que já acertamos isso, será que podemos comer alguma coisa?

– Tudo bem, mas vamos procurar em outro lugar – propôs Hermione, lançando um olhar rápido para Harry. – Não tem sentido ficar aqui, sabendo que os dementadores estão atacando.

Eles acabaram pernoitando em um extenso campo de uma propriedade rural isolada, na qual obtiveram ovos e pão.

– Não estamos roubando, não é? – perguntou Hermione, em **tom preocupado**, enquanto devoravam ovos mexidos com torrada. – Não se eu deixei um dinheiro no galinheiro, concordam?

Rony virou os olhos para o alto e disse com a boca estufada:

– *Er-mi-ne, cê precupa demais. Elaxa!*

E, de fato, ficou muito mais fácil relaxar depois de estarem bem alimentados: a discussão sobre os dementadores foi esquecida entre risos, e Harry se sentiu animado, e até esperançoso, quando assumiu a primeira das três vigias da noite.

Esta **foi a primeira vez que constataram que uma barriga cheia gera bom humor**; e, uma vazia, **desentendimento e tristeza**. A **Harry**, isso **não surpreendeu muito**, porque **chegara várias vezes à beira da inanição** na casa dos Dursley. **Hermione suportou razoavelmente bem** as noites em que só conseguiam arranjar frutinhas e biscoitos velhos, sua **paciência** talvez um pouco mais curta do que o normal e seus **silêncios melancólicos**. **Rony**, no entanto, **fora acostumado a três deliciosas refeições por dia**, cortesia de sua mãe ou dos elfos domésticos de Hogwarts, e **a fome o tornava irracional e irascível**. Sempre que a falta de comida coincidia com sua vez de usar a Horcrux, ele se tornava decididamente desagradável. [...]

(ROWLING, 2007, p. 227-228 – itálico da autora; negrito nosso)

Na passagem acima, o que chama atenção é como a fome mexe com as emoções de cada um dos três amigos, demonstrando as imagens que os caracterizam. O narrador nos põe a par que essa era a primeira vez que eles constatavam **que uma barriga cheia gera bom humor e vazia, desentendimento e tristeza**. Nesse sentido, após nos dizer isso, o narrador destaca como cada um reage à falta de comida e como essas reações estão ligadas aos hábitos adquiridos, bem ou mal, na família ou onde quer que tenham crescido. Assim, como Harry, criado pelos tios, chegou muitas vezes à **inanição**, ele reagiu bem à falta de comida, sem surpresas. Hermione se mostrou razoavelmente bem, apenas um pouco mais impaciente e com **silêncios** mais **melancólicos**. Já Rony, que era acostumado a três gostosas refeições de sua mãe, diariamente, suportou pessimamente à falta de alimentação, tornando-se **irracional e irascível** à fome. Tais características revelam, na verdade, o *ethos* que vem sendo construído de cada uma dessas três personagens desde o início da narrativa, mas que em determinados pontos do enredo elas são claramente expressas. Depois de saciados, a conversa sobre onde mais procurar pistas que os levassem a Horcrux é retomada, como vemos no diálogo seguinte:

– Ainda acho que ele poderia ter escondido alguma coisa em Hogwarts.

Hermione suspirou.

– Mas Dumbledore a teria encontrado, Harry!

**O garoto repetiu o argumento que sempre trazia à baila em favor de sua teoria.**

– Dumbledore confessou a mim que nunca presumiu conhecer todos os segredos de Hogwarts. E estou lhe dizendo que se havia um lugar que **Vol...**

– **Oi!**

– **VOCÊ-SABE-QUEM**, então! – gritou Harry, irritado além da conta. – Se havia um lugar que Você-Sabe-Quem considerava realmente importante era Hogwarts!

– Ah, **corta essa** – caçoou Rony. – A *escola dele*?

– É, a escola dele! **Foi o primeiro lar verdadeiro que ele teve, o lugar que o tornava especial, que significava tudo para ele, e mesmo depois que saiu...**

[...]

– Você **nos contou que** Você-Sabe-Quem pediu a Dumbledore para lhe dar emprego depois que saiu da escola – disse Hermione.

– Isso.

– E Dumbledore **achou que** ele só queria voltar para procurar alguma coisa, provavelmente um objeto de outro dos fundadores para transformá-lo em uma Horcrux?

– É.

– **Mas ele não conseguiu** o emprego, certo? – conferiu Hermione. – Então, ele nunca teve oportunidade de procurar lá o objeto de um fundador e escondê-lo na escola!

– **O.k.**, então – **concordou** Harry, **vencido**. Esqueça Hogwarts.

Sem outras pistas, eles viajaram a Londres e, protegidos pela Capa da Invisibilidade, procuraram o orfanato onde Voldemort fora criado. [...] (ROWLING, 2007, p. 228-229 – itálico da autora; negrito nosso)

Harry acredita e insiste que uma das Horcrux, contendo uma das almas fragmentadas de Voldemort, pode estar na própria escola, em Hogwarts. Hermione o contrapõe, dizendo que Dumbledore a teria encontrado se estivesse lá. No entanto, Harry **repetiu o argumento em favor de sua teoria**, pois Dumbledore já havia confessado a ele que não conhecia todos os segredos de Hogwarts. Harry ainda complementa, e este é um dado importante para a nossa tese, que a escola era um lugar realmente importante para Vold... Você-Sabe-Quem, pois a escola **foi o primeiro lar verdadeiro que ele teve, o lugar que o tornava especial, que significava tudo para ele, e mesmo depois que saiu...**

Antes de Hogwarts, Riddle fora criado em um orfanato que ele muito odiava. Nesse sentido, Harry dá um argumento realmente bom, a importância do lar, embora seus amigos ainda assim não estivessem totalmente convencidos, pelo contrário, Hermione o dissuadiu dessa pista. Tomamos tal argumento como bom, porque uma das estratégias argumentativas da narrativa é justamente a temática que perpassa a relação familiar, sustentada pelo lar como um lugar de proteção especial dos sujeitos. Complementando o que dissemos e justificando as razões de Harry para tantos conflitos e mágoas, dispomos a seguir outra passagem que fala de certas marcas, certas cicatrizes que ficam para sempre registrada na memória. E como, constantemente, retornam ao passado, rememorando-as no presente, é interessante realçá-la.

[...] Ele estava vendo; o Feitiço Fidelius devia ter se extinguido com Tiago e Lílian. A **sebe crescera livremente nos dezesseis anos desde que Hagrid retirara Harry dos escombros** ainda espalhados pelo capim, que chegava à cintura. A maior parte do chalé permanecia de pé, embora inteiramente coberta de hera escura e neve, mas o lado direito do andar superior explodira; por ali, Harry estava seguro, o feitiço se voltara contra quem o lançara. **Ele e Hermione pararam ao portão, contemplando as ruínas do que tinha sido, no passado**, uma casa exatamente como as vizinhas.

– **Por que será que ninguém a reconstruiu?** – sussurrou Hermione.

– **Talvez não se possa reconstruí-la? Talvez seja como os fermentos produzidos pelas Artes das Trevas que não são curáveis?** [...]

(ROWLING, 2007, p. 261 – negrito nosso)

Um dos lugares que os garotos foram procurar pistas tinha sido em Godric's Hollow, a cidade onde os pais de Harry moraram com ele ainda bebê. No lugar onde havia a casa da família Potter eles encontraram apenas ruínas. E ocorreu a Hermione

saber por qual motivo ninguém a reconstruiu. E Harry respondeu que **talvez não** fosse possível ser reconstruída, que **talvez seja como os ferimentos produzidos pelas Artes das Trevas que não são curáveis**. Essa posição é uma referência a determinadas marcas, traumas, deixadas nas pessoas como feridas que não se fecham ou deixam cicatrizes eternas. Aliás, em variados momentos da história essa questão é tocada por Dumbledore, dizendo que as cicatrizes são importantes e às vezes até úteis, pois elas nos fortalecem. Na verdade, quanto a ser úteis, Dumbledore, bem-humorado, explica sobre isso a McGonagall, no início da narrativa, quando ela lhe pergunta se ele não podia dar um jeito na cicatriz deixada na testa de Harry por Voldemort. Ele lhe responde que, mesmo se pudesse, não o faria, pois elas poderiam vir a ser úteis, e complementa dizendo que ele tinha uma “[...] acima do joelho esquerdo que é um mapa perfeito do metrô de Londres”.<sup>32</sup>

#### 6.4. A TEMÁTICA, AS RELAÇÕES E A ARGUMENTATIVIDADE

Assuntos como os acima expostos ou tantos outros expressos no decorrer de toda a narrativa que não seja possível ser discutido aqui, devido à extensão delimitada pelo estudo e em vista de um *corpus* bastante extenso, são citados ilustrativamente com pequenos comentários. Como exemplo desses tantos outros, tem-se os temas que passam pela questão de gênero que também podem ser vistos como um entre os diversos assuntos dialogados pelos garotos, no enredo da narrativa. Podemos dizer que o intuito do sujeito-escritor seja colocar em pauta questões que permeiam o universo juvenil e a importância da discussão delas nas diversas relações vivenciadas por eles, sobretudo, as vivências que passam pela relação familiar. Analisamos também esse intuito, não com o sentido de considerá-lo uma argumentação persuasiva, mas como uma dimensão argumentativa, como Amossy a propõe, em que tais assuntos são expostos com o sentido de orientar modos de ver e de pensar.

No entanto, não podemos deixar de pensar que essa distinção dependerá de que ponto de vista esse sentido estará tendo como referência. Em outras palavras, se, de um lado, tem-se como observatório a relação orientada do sujeito-escritor para o destinatário final, o leitor, temos aí uma dimensão argumentativa. Se, de outro, o ponto

---

<sup>32</sup> ROWLING, 2000, p. 18.

de referência é o nível discursivo, no qual uma discussão entre os enunciadores, em discurso direto, tal argumentatividade se transforma em intuito objetivamente persuasivo, temos aí uma argumentação. No entanto, há que se discernir, ainda, que se trata, no segundo caso, de um discurso em que há um debate, envolvido por emoções, em que há razões e boas razões para fazê-lo.

O esclarecimento posto acima sobre a argumentatividade é o caso do trecho abaixo, cujo exemplo de uma discussão mais acalorada, na qual as argumentações entre Harry e Hermione nos fazem ver como ela expõe boas razões, de forma direta e clara, mesmo embora ambos estejam com as emoções à flor da pele. Tais razões fazem com que Harry deseje que os argumentos de Hermione estejam corretos, fechando, naquele momento, a apaixonada discussão. Acompanhando a passagem seguinte, podemos ver que o assunto remete ao persistente conflito interno de Harry e a uma continuação das discussões em torno dessas dúvidas que o acometem desde a abertura da história desse sétimo livro.

– [...] Enfim, é... horrível pensar que as ideias de Dumbledore possam ter ajudado a ascensão de Grindelwald ao poder. Por outro lado, nem mesmo a Rita pode fingir que eles tenham convivido mais do que uns poucos meses no verão, quando **eram realmente muito jovens** e...

– Achei que você diria isso – interrompeu-a Harry. Não queria **extravasar sua raiva na amiga, mas foi difícil manter a voz firme**. – Achei que você diria que “eles eram muito jovens”. **Tinham a mesma idade que nós, agora. E estamos aqui arriscando nossas vidas** para combater as Artes das Trevas, e ele estava **lá, de segredinhos** com o seu novo melhor amigo, **conspirando para assumir o poder e dominar os trouxas**.

[...]

– **O Dumbledore que pensamos conhecer** não queria conquistar os trouxas à força! **Berrou** Harry, sua voz ecoando pelo ermo topo do morro, fazendo vários melros negros levantarem vôo, gritando em círculos pelo céu perolado.

– **Ele mudou, Harry, ele mudou! É muito simples! Talvez acreditasse** naquelas coisas **quando tinha dezessete anos**, mas **dedicou todo o resto da vida a combater** as Artes das Trevas! **Foi Dumbledore quem** deteve Grindelwald, **foi ele que** sempre votou pela proteção dos trouxas e pelos direitos dos nascidos trouxas, **foi ele que** combateu Você-Sabe-Quem desde o princípio e **que** morreu tentando derrubá-lo!

O livro de Rita Skeeter jazia no chão entre os dois, de modo que o rosto de Alvo Dumbledore sorria melancolicamente para ambos.

– Harry, me desculpe, **mas acho** que **a verdadeira razão** por que está tão **furioso** é que **Dumbledore nunca lhe contou nada disso**.

– Vai ver é! – berrou Harry, e atirou os braços para o alto, **sem saber se estava tentando reprimir a raiva ou se proteger do peso da própria desilusão**. – Veja o que ele me pediu, Hermione! Arrisque sua vida, Harry! Outra vez! Mais uma! E não espere que eu lhe explique tudo, **confie cegamente em mim, confie que sei** o que estou fazendo, **confie em mim** ainda que eu não **confie em você!** Nunca a verdade por inteiro! Nunca!

[...]

– **Ele o amava** – sussurrou Hermione. – Eu **sei que amava**.

[...]



Harry apanhou a varinha de Hermione, que deixara cair na neve, e tornou a sentar na entrada da barraca.

– Obrigado pelo chá. Terminarei a vigia. Volte para o calor aí dentro.

**Ela hesitou, mas** reconheceu que fora dispensada. Apanhou o livro e voltou para a barraca, **mas**, ao fazê-lo, **passou levemente a mão pela cabeça dele. Àquele toque**, Harry fechou os olhos e **odiou-se por desejar** que o que a amiga tinha dito fosse verdade: **que Dumbledore realmente gostava dele.** [...]

(ROWLING, 2007, p. 281-283 – negrito nosso)

Vemos que Harry continua ou mergulha mais ainda em suas dúvidas quanto às intenções conspiratórias de Dumbledore em sua juventude, mostrando-se cada vez mais desiludido e decepcionado com o mestre que tanto respeitou. O aumento de seus conflitos e angústias é advindo de um livro escrito pela repórter sensacionalista Rita Skeeter sobre o que ela chamou de *A vida e as mentiras de Alvo Dumbledore*. Skeeter é conhecida por transformar seu trabalho como jornalista em uma cadeia de mentiras por fazer uso intencional de informações deturpadas. Na verdade, ela se utiliza de informações reais e as manipula com outras não verdadeiras e nem comprovadas, convertendo suas notícias em uma condenação sumária, com intenções de denegrir a pessoa em proveito de sua autopromoção.

Após a leitura desse livro, Hermione aproxima-se de Harry para conversarem sobre o assunto. Ela admite algumas verdades incluídas no artigo, mas as contrapõe em muitos pontos, chamando a atenção de Harry, em sua discussão, com argumentos palpáveis que mostram um outro lado de Dumbledore e do texto da jornalista, quando diz: “[...] Por outro lado, nem mesmo a Rita pode fingir que eles tenham convivido mais do que uns poucos meses no verão, quando **eram realmente muito jovens** e...”. Hermione mostra que, além do curto espaço de tempo que Dumbledore esteve envolvido com questões realmente ruins, eles eram jovens demais para uma condenação em definitivo. Harry, por sua vez, contra-argumenta dizendo que sabia que Hermione ia usar desse fato, a juventude, para defendê-lo, mas contrapõe a isso o fato de que eles também têm a mesma idade que Dumbledore tinha e nem por isso estão planejando coisas ruins, pelo contrário, estão pondo suas vidas em risco.

Hermione rebate repetindo duas vezes que Dumbledore mudou, que, simplesmente, ele mudou (a figura da repetição), imaginando, que **talvez**, era o que realmente ele acreditava naquilo quando tinha os seus dezessete anos. E ela continua, reafirmando que o restante de sua vida ele a usou para reverter os possíveis danos que causou, deixando sobressair o seu lado bom, redimindo-se. Aqui, novamente, a figura da repetição se faz presente como marca argumentativa com o **foi... que** para enumerar

todas as atitudes tomadas pelo mestre em todo o restante de sua vida. Hermione diz que Dumbledore “[...] **dedicou todo o resto da vida a combater** as Artes das Trevas! **Foi Dumbledore quem** deteve Grindelwald, **foi ele que** sempre votou pela proteção dos trouxas e pelos direitos dos nascidos trouxas, **foi ele que** combateu Você-Sabe-Quem desde o princípio **e que** morreu tentando derrubá-lo!”

No entanto, Harry, ainda muito transtornado e com muita raiva, junta à leitura desse livro sobre Dumbledore as questões que já o perturbavam anteriormente, ou seja, a falta de informações mais concretas por parte do mestre sobre a busca das Horcruxes. Harry entendia isso como uma falta de confiança nele e que em vez de ajudá-lo na missão, fazia-o mergulhar numa busca perigosa, sem pistas mais concretas, em que incluía, sobretudo, riscos de vida. Harry disse isso a Hermione com todas as letras: “[...] Veja o que ele me pediu, Hermione! Arrisque sua vida, Harry! Outra vez! Mais uma! E não espere que eu lhe explique tudo” e, ainda, completou, com o uso da repetição, dizendo: “[...] **confie cegamente em mim, confie que sei** o que estou fazendo, **confie em mim** ainda que eu não **confie em você!**”.

Por fim, depois de todos esses argumentos, de um lado e de outro, ele encerra a discussão. Ela, ao voltar, hesitante, para dentro da barraca, passa a mão pela cabeça dele. Ele, ao toque carinhoso da amiga, fecha os olhos, odiando a si mesmo, por desejar que os argumentos de sua amiga estejam corretos, pois ela diz para ele que tem certeza que Dumbledore o amava. E assim, eles seguem em busca de descobertas, tanto dos objetos mágicos quanto em busca de si mesmos.

– [...] A neve continuava a cair profusamente, e ela recebeu com alívio a sugestão de guardarem tudo cedo e continuar viagem.

[...]

Meia hora depois, a barraca já guardada, Harry usando a Horcrux e Hermione segurando a **bolsinha de contas**, desapareceram. Foram engolidos pela habitual compressão; os pés do garoto deixaram o chão fofo de neve e bateram com força em terra congelada e coberta de folhas, ou essa foi sua impressão.

– Onde estamos? – perguntou ele, correndo os olhos por um arvoredo diferente enquanto Hermione abria a **bolsinha** e começava a puxar lá de dentro os paus da barraca.

– Na Floresta do Deão. Acampe aqui uma vez com os meus pais. [...]  
(ROWLING, 2007, p. 284 – negrito nosso)

Enfim, eles prosseguem na busca das Horcruxes e também, como veremos adiante, na descoberta das Relíquias da Morte, nos mais remotos lugares, de viagem em viagem. Tais Relíquias entram na história como parte dos objetos simbólicos. Aliás,

corresponde ao próprio nome do último livro, não sendo discutidas aqui por razões de limites da própria pesquisa. Entretanto, vale a pena comentar sobre um objeto simbólico, que acompanha Hermione e os amigos em toda as viagens. Na verdade, poderíamos dizer que esse objeto é como se fosse um lugar simbólico do mundo mágico, a **bolsinha de contas**. Dentro dela, cabe de tudo que se possa imaginar, para muito além de seu tamanho real, como o próprio nome no diminutivo, diz: “bolsinha”. Simbólica, porque ela representa o lugar do ilusionismo, semelhante à cartola de um mágico, entra e sai coisas inimagináveis de se caber dentro, como a barraca de viagem, uma moldura de quadro, pencas e mais pencas de livros, roupas e tudo o mais que se precisar.

Após essa curta estada, no exemplo anterior, partimos a seguir para a nossa próxima viagem. Nela, veremos o brilhantismo de Hermione, fruto de todo o seu conhecimento adquirido por meio de leituras e de uma característica importante dela, aliás, três características, a observação, o detalhismo e a rapidez de raciocínio, que faz dela uma aluna brilhante, – um gênio –, como vemos no próximo trecho:

HARRY CAIU, ARQUEJANDO NO CAPIM, e se levantou depressa. Pareciam ter aparatado no canto de um campo ao anoitecer; Hermione já estava correndo em círculo à volta deles, gesticulando com a varinha.

– *Protego totalum... Salvo hexia...*

– Aquele parasita traiçoeiro! – arfou Rony, saindo debaixo da Capa da Invisibilidade e atirando-a para Harry. – Hermione, você é um **gênio**, um **gênio completo**, nem acredito que nos safamos!

– *Cave inimicum...* eu não **disse** que era chifre de erupente? **Não disse?** Agora a casa dele explodiu!

– Bem feito – comentou Rony, examinando o jeans rasgado e os cortes nas pernas. – Que acha que farão com ele?

– Ah, espero que não o matem! – gemeu Hermione. – Foi por isso que eu quis que os Comensais da Morte vissem o Harry antes de sairmos, para saberem que o Xenofílio não estava mentindo!

– Mas por que me esconder? – perguntou Rony.

– Porque acham que você está de cama com sarapintose, Rony! Eles sequestraram Luna porque o pai apoiava Harry! Que aconteceria com a sua família se soubessem que você está com ele?

– Mas e os *seus* pais?

– Estão na Austrália – respondeu Hermione. – Devem estar bem. Não sabem de nada.

– Você é um **gênio** – **repetiu Rony, assombrado.**

– E é mesmo, Hermione – **concordou Harry, com fervor.** – **Não sei o que faríamos sem você.**

Os garotos armaram a barraca e se retiraram para o seu interior, onde Rony preparou o chá para todos. Depois de se salvarem por um triz, a barraca fria e bolorenta **parecia um lar, seguro, familiar e amigo.** [...]

(ROWLING, 2007, p. 330-331 – negrito nosso)

Nessa passagem, após uma viagem à casa de um pai de uma amiga de escola para descobrirem detalhes de um símbolo, que estava desenhado no livro, recebido de herança de Dumbledore, eles aparatam<sup>33</sup> de volta em um campo ao anoitecer. Na verdade, eles haviam acabado de escapular por um triz de uma armadilha. A tal amiga fora sequestrada pelos Comensais da Morte, e o pai chantageado para entregar os três amigos, se eles aparecessem por lá. Os três perceberam que haviam caído em uma armadilha e que o pai da amiga havia mandado um aviso aos Comensais. No entremeio de tempo em que os Comensais estavam para chegar, Hermione observou certos detalhes de um objeto que estava na sala e que ela dizia ser explosivo, embora o dono da casa negasse. Além de, nesse curto tempo, ela raciocinar rápido e planejar a fuga do lugar, sem comprometer o pai da amiga, pois sabia que ele os entregou por desespero.

No retorno da fuga, Hermione conta detalhes do raciocínio que seguiu para se safarem dessa. E Rony, assombrado, repetia que Hermione era um **gênio**, um **gênio completo**, ao que, ao final do relato de Hermione, Harry fez coro com o amigo, dizendo que não sabia o que eles fariam sem ela. Sem contar que em inúmeras outras passagens, em outras circunstâncias, eles a elogiam por seu conhecimento, raciocínio e destreza. Por fim, ao entrarem para a barraca bolorenta e fria, eles sentiram como se ela, a barraca, fosse **um lar, seguro, familiar e amigo**. Aqui, o narrador faz mais uma vez uma clara alusão ao valor dado à família, ao lar e à amizade. Além disso, o reconhecimento da genialidade de Hermione é uma chamada em especial, de forma indireta, à importância da leitura, dos estudos, da educação, enfim, dos livros, como podemos constatar também no trecho a seguir:

Então, aquele tal Peverell que está enterrado em Godric's Hollow – acrescentou, depressa, tentando parecer irredutivelmente são –, você não sabe nada dele?

– Não – respondeu Hermione, parecendo aliviada com a mudança de assunto. – Procurei o nome dele depois que vi a marca no túmulo; se tivesse sido alguém famoso ou feito alguma coisa importante, **estaria em um dos nossos livros**. O **único lugar** em que consegui encontrar o nome “Peverell” foi em *A nobreza natural: uma genealogia dos bruxos*. **Pedi o livro emprestado a Monstro – explicou quando Rony ergueu as sobrancelhas**. – Lista as famílias de sangue puro que agora estão extintas pela linhagem masculina. Aparentemente, a família Peverell foi uma das primeiras.

– Extintas pela linhagem masculina? – repetiu Rony.

– Quero dizer que o nome morreu – explicou Hermione –, há séculos, no caso dos Peverell. Mas eles **talvez** ainda tenham **descendentes**, sob um nome diferente.

Então ocorreu a Harry, com absoluta clareza, **a lembrança** que fora **despertada** com a menção do nome Peverell: um velho imundo brandindo um feio anel na cara do funcionário do Ministério, e ele exclamou em voz alta:

---

<sup>33</sup> A “aparatação” é um dos meios de transporte do mundo mágico, permitido aos alunos a partir do sexto ano de estudo.

- Servolo Gaunt!  
– Desculpe? – disseram Rony e Hermione ao mesmo tempo.  
– **Servolo Gaunt! O avô de Você-Sabe-Quem! Na Penseira! Com Dumbledore! Servolo Gaunt disse que descendia dos Peverell!**  
**Rony e Hermione pareciam perplexos.**  
– O anel, o anel que virou uma Horcrux, Servolo Gaunt disse que tinha o brasão dos Peverell nele! Eu o vi sacudindo o anel na cara do funcionário do Ministério, quase o enfiou no nariz do homem! [...]  
[...]  
– **Caramba...** vocês acham que foi o mesmo símbolo outra vez? **O símbolo das Relíquias?**  
– Por que não? – perguntou Harry agitado. – **Servolo Gaunt era um babaca velho e ignorante que vivia como um porco, e só se importava com a sua ancestralidade. Se aquele anel tivesse sido legado através dos séculos, ele talvez nem conhecesse realmente o seu valor. Não havia livros naquela casa e, pode crer, ele não era do tipo que lê contos de fadas para os filhos.** Teria gostado de pensar que os riscos na pedra eram um brasão porque, **na cabeça dele, ter sangue puro transformava a pessoa praticamente em realeza.**  
– Sei... e isso é tudo muito interessante – disse Hermione, cautelosa –, mas, Harry, **se você estiver pensando o que eu acho que está pensando.** [...]  
(ROWLING, 2007, p. 332-333 – itálico e aspas da autora; negrito nosso)

Já instalados na barraca, após terem se protegido e conversado sobre a perícia de Hermione, voltaram a falar sobre as Relíquias da Morte até chegar ao assunto de um bruxo antigo, cujo nome eles nada sabiam. Tal nome estava no túmulo no mesmo cemitério que a família Potter estava enterrada. Eles visitaram a cidade onde Harry nasceu com a intenção de procurar as Horcruxes e na visita ao cemitério o nome de Peverell chamou atenção de Hermione ao observar novamente o mesmo símbolo desenhado no livro de contos herdado de Dumbledore. Daí, ela foi puxando o fio de raciocínio, ou seja, Hermione, a essa altura, já havia pesquisado nos livros até localizar, em um livro emprestado de Monstro, o elfo que servia à família Black, o que precisava. A essa altura, também Rony já estava de **sobrancelha erguida** pela rapidez da amiga em buscar informações.

Harry, por sua vez, à menção do nome Peverell, teve sua lembrança despertada, e, ao direcionamento dado pela palavra **talvez** relacionado à palavra **descendente**, rapidamente, veio-lhe à mente o nome: **Servolo Gaunt!** Em seguida, ao questionamento de Rony e Hermione, Harry relatou que esse nome estava relacionado ao **avô de Você-Sabe-Quem!**, voltando à sua mente o que viu: “[...] **Na Penseira!**<sup>34</sup> **Com Dumbledore! Servolo Gaunt disse que descendia dos Peverell!**” O que deixou **Rony e Hermione** [...] **perplexos**. Novamente, ao referir-se à Servolo, Harry destaca a sua imundície e

---

<sup>34</sup> A “penseira” é uma espécie de bacia, na qual, ao jogar o líquido da memória de quem se quer observar, mergulha-se nela e volta-se no tempo, assistindo às cenas de tal memória.

ignorância, e que não dava o menor valor ao anel ao qual brandia. Além disso, ainda faz questão de relatar que naquela casa onde o viu, **não havia livros** e que, podemos acreditar, ele **não era do tipo que lê contos de fadas para os filhos**. A única coisa que lhe interessava era a sua ancestralidade de sangues puros. Notemos que, mais uma vez, os livros são aqui destacados.

No exemplo abaixo, observamos a imagem e a emoção construída pelo raciocínio dos três amigos, por meio das quais podemos inter-relacionar as características de cada um às três provas retóricas, como representatividade de suas personificações, que explicamos em seguida ao trecho que se segue:

– Dumbledore **normalmente me deixava descobrir as coisas sozinho**. Ele me **deixava experimentar a minha força, correr riscos**. Isso me parece o tipo de coisa que ele faria.

– Harry, isso não é um jogo, não é um treino! É para valer, e Dumbledore lhe deixou instruções claras: encontre e destrua as Horcruxes! O símbolo não significa nada, esqueça as Relíquias da Morte, **não podemos nos desviar...**

[...]

Ela apelou para Rony.

– Você não acredita nisso, acredita?

Harry ergueu a cabeça. **Rony hesitou**.

– **Não sei... quero dizer...** tem umas coisinhas que se encaixam – respondeu ele, sem graça. – **Mas quando examinamos o conjunto... – Ele inspirou profundamente.** – **Acho que temos que nos livrar das Horcruxes, Harry.** Foi o que Dumbledore nos disse para fazer. **Talvez... talvez** a gente deva esquecer essa história de Relíquias. [...]

(ROWLING, 2007, p. 337 – negrito nosso)

**Harry**, desde o início e em variadas situações, teve seu *ethos* construído por uma imagem de coragem assomada a um forte instinto. E por diversas vezes, além de seus amigos, muitas pessoas reforçavam isso a ele, como Dumbledore que dizia que ele era um “[...] **homem corajoso, muito corajoso**”<sup>35</sup>, assim como Lupin, um dos membros da Ordem, que disse, em uma transmissão por rádio, quando perguntado o que diria a Harry se ele o estivesse escutando: “[...] **diria para seguir os seus instintos, que são bons e quase sempre corretos**”<sup>36</sup>. Tal imagem, de forma indireta, é sintetizada pelo trecho transcrito acima em que Harry relata a mensagem que Dumbledore sempre deixava transparecer para ele, quando diz que: “[...] Dumbledore **normalmente me deixava descobrir as coisas sozinho**. Ele me **deixava experimentar a minha força, correr riscos**”. Enfim, seguir seus instintos.

---

<sup>35</sup> ROWLING, 2007, p. 548

<sup>36</sup> ROWLING, 2007, p. 342-343.

Já Rony é mais fortemente marcado por um *pathos* mais sensível, que denota a de um garoto com características emocionais mais exacerbadas, com sentimentos de insegurança, de hesitações e, algumas vezes, de inferioridade, embora seja um garoto muito perspicaz ao fazer comentários irônicos e, muitas vezes, bem-humorados. Um exemplo é quando Hermione, pergunta a ele se acreditava na existência das Relíquias e ele, hesitante, primeiro, diz não saber, depois, diz, quero dizer, acreditando que algumas coisas se “encaixam”, para, por fim, apoiando Hermione, dizer a Harry que o melhor seria que eles façam o que Dumbledore disse a eles para fazer: procurar as Horcruxes. E ainda emenda um: **Talvez... talvez a gente deva esquecer essa história de Relíquias.**

Por fim, Hermione representa o *logos*, pela inteligência e pelo raciocínio lógico-dedutivo. Aliás, a incredulidade de Hermione é, bastante marcante. Podemos dizer que essa característica de descrença a determinadas posições ou conclusões deva-se ao fato de ela ser muito lógica, objetiva e concreta, que prima sempre pela prova robusta da existência das coisas. Além dessas características, Hermione se mostra sempre muito firme em suas posições, decidida e rápida em suas ações. Em suma, o que se mostra aqui, mesmo embora haja diferenças de características marcantes entre eles, e que devemos reforçar é que a amizade é um importante alicerce para o fortalecimento e apoio de cada sujeito em suas relações sociais e pessoais, desde que haja respeito e compreensão mútua. Aliás, tais diferenças são até um estímulo e um aprendizado constante entre amigos, desde que seja valorizado o que cada um tem de melhor e respeitados seus próprios limites e os alheios.

Chegamos, enfim, depois de percorrermos os principais exemplos da trama que ilustram nossa análise fundamentada nos três eixos – os sujeitos e suas relações, o conteúdo temático inserido no gênero discursivo literário e os espaços cenográficos que compõem as cenas de enunciação –, fechamos a análise ilustrativa com o diálogo final entre Dumbledore e Harry Potter e a queda de Voldemort. O diálogo entre os dois será ilustrado por duas passagens que sintetizam o entendimento final das principais temáticas que caracterizam a saga em suas diversas relações, sobretudo, as familiares e as escolares.

**Muito tempo depois, ou talvez tempo algum, ocorreu-lhe que devia existir, devia ser mais do que pensamento incorpóreo, porque estava deitado, decididamente deitado, sobre alguma superfície. Portanto, possuía tato, e a coisa sobre a qual deitava também existia.**

[...]

– Harry. – Ele abriu bem os braços, e suas mãos estavam, ambas, inteiras, brancas e ilesas. – **Garoto maravilhoso. Homem corajoso, muito corajoso.** Vamos caminhar.

[...]

– **Mas você está morto** – disse Harry.

– Ah, **sim** – respondeu Dumbledore, sem rodeios.

– Então... **eu estou morto também?**

– Ah – disse o diretor com um sorriso ainda maior. – Essa é a dúvida, não é? De modo geral, meu caro rapaz, acho que não.

Eles se encararam, o velho ainda sorrindo.

– Não? Repetiu Harry.

– **Não.**

– Mas... – Harry levou instintivamente a mão à cicatriz em forma de raio. Aparentemente sumira. – Mas **eu deveria ter morrido... não me defendi!** Deliberadamente deixei que me matasse!

– E isso, acho eu, terá feito toda a diferença.

[...]

– Explique – pediu Harry.

– Mas você já sabe. – E Dumbledore girou os polegares.

– Eu deixei que me matasse. Não foi?

– Foi – assentiu Dumbledore. – Continue!

– Então a parte da alma dele que estava comigo...

Dumbledore assentiu ainda mais entusiasticamente, instando Harry a prosseguir, um amplo sorriso de incentivo no rosto.

– ... se foi?

– Ah, sim! Ele a destruiu. **A sua alma é inteira e totalmente sua, Harry.**

[...]

– **Você foi a sétima Horcrux**, Harry, a Horcrux que ele nunca pretendeu criar. Voldemort deixou a alma tão instável que ela se fragmentou quando ele cometeu aqueles atos de indizível maldade, o assassinato dos seus pais, a tentativa de matar uma criança. Mas o que escapou daquele quarto foi ainda menos do que ele percebeu. Voldemort deixou ali mais do que o seu corpo. Deixou uma parte de si mesmo presa a você, a pretensa vítima que sobrevivera.

“E o conhecimento dele permaneceu lamentavelmente incompleto, Harry! Aquilo a que **Voldemort não dá valor** ele **não se dá sequer o trabalho de compreender. De elfos domésticos e contos infantis, amor, lealdade e inocência**, Voldemort não entende nada. *Nadinha*. Que todos tenham um poder que supere o dele, um poder que supere o alcance da magia, é uma verdade que ele jamais compreendeu.”

“Ele tirou o seu sangue acreditando que isto o fortaleceria. Integrou ao próprio corpo uma parte mínima do encantamento com que sua mãe o recobriu quando morreu para salvá-lo. **O corpo dele guarda vivo o sacrifício de Lillian**, e enquanto esse encantamento sobreviver, você também sobreviverá, assim como a última esperança de Voldemort.”

[...]

“Ele sentiu mais **medo** do que você naquela noite, Harry. Você tinha aceitado, e até considerado bem-vinda, a ideia da morte, coisa que Lord Voldemort jamais foi capaz de fazer. Sua **coragem** venceu, sua varinha dominou a dele. E ao fazer isso, aconteceu entre as duas varinhas **uma coisa que refletiu a relação entre os seus donos**. [...]

(ROWLING, 2007, p. 548-552 – itálico e aspas da autora; negrito nosso)

Depois da batalha final em Hogwarts, Harry se entrega à Lord Voldemort, deliberadamente, sem nenhum tipo de defesa armada, com o objetivo de estancar as tantas perdas a que Lorde das Trevas impunha aos seus. O ataque final se deu e Harry cai de bruços no chão da Floresta, onde Voldemort o aguardava rodeado por seus



Comensais. Nesse momento, a cena muda drasticamente e Harry acorda na mesma posição em que caíra, sem saber exatamente o que estava se passando. O narrador aqui instala o tempo e o lugar para que a própria personagem entre na nova cena. A localização espaço-temporal pode ser **muito tempo depois ou talvez tempo algum** e o espaço uma **superfície** que podia ser sentida pelo **tato**, pois Harry se encontrava deitado nela. Isso o faz constatar que ele estava **decididamente** vivo, não era só um **pensamento incorpóreo**.

Na sequência, chega a ele, de braços abertos, Dumbledore aparentemente ileso e vivo, o que mais tarde Harry vai descobrir que não, o mestre não estava vivo, mas o garoto, sim. O que se dá nesse meio tempo ao ataque a Harry, sua queda ao chão e o que se parece uma morte definitiva, é apenas uma viagem a um mundo interior, onde o diálogo final acontece com o fim último de se compreender tudo o que se passou com um e com outro. Em outras palavras, várias intenções permeiam esse diálogo: a remissão de Dumbledore, a explicação de tudo o que ele fez e a busca do perdão do menino que sobreviveu. Além disso, entender a vida de Harry e a ligação com Voldemort e o esclarecimento de como se deram as tentativas de Voldemort de matá-lo, por que não se consumaram, reafirmando a temática principal: o AMOR.

Na verdade, esse diálogo está acontecendo na mente de Harry, como é falado por eles, no trecho logo adiante. Harry, envolto por um clima de suspense e por um ambiente claro, como que iluminado apenas por névoa e luz, vai confirmando com Dumbledore que ele está mesmo vivo e quem está em vias de morrer é o próprio Voldemort. Este, ao tentar matá-lo, quando bebê, criou, de fato, sem o saber, a sétima Horcrux, por isso Harry não morreu. Agora, nesse último embate, novamente, em vez de matar o garoto, matou o seu último fragmento de alma criado. Dumbledore explica-lhe que a alma **é inteira e totalmente** dele, Harry.

Ele ainda voltaria à vida, mas não de imediato, ainda fingiria de morto até que tivesse o momento certo de se mostrar, e terá de fato o último embate com Voldemort, pois este ainda está por um fio, porque a cobra, Nagini, que é a única Horcrux ainda não destruída, prende-o à vida. Na seguinte passagem, é a vez de Dumbledore esclarecer a Harry, com afetuosidade, o porquê de tantos segredos, o que aconteceu realmente quando ele era bem jovem, porque não confiou nele para ajudá-lo e vem pedir-lhe perdão, como podemos ver:

Dumbledore deu uma **palmadinha afetuosa na mão de Harry**, e o garoto ergueu os olhos para o velho e sorriu; não pôde se conter. Como poderia continuar zangado com Dumbledore, agora?

– Por que precisou dificultar tanto as coisas?

O **sorriso** de Dumbledore foi **trêmulo**.

– Receio que **tenha contado** com a **srt. Granger** para **refreá-lo**, Harry. Tive **medo** que sua **cabeça quente** pudesse **dominar o seu bom coração**. Senti **pavor** que, se lhe apresentasse **logo** os fatos sobre esses objetos tentadores, você pudesse se apoderar das Relíquias, como fiz, **no momento errado**, pelos **motivos errados**. Se pusesse as mãos nelas, eu queria que fossem suas sem perigo. Você é o verdadeiro senhor da Morte, porque **o verdadeiro senhor não busca fugir da morte**. Ele aceita que deve morrer, e **compreende** que **há coisas piores**, muito piores do **que a morte no mundo dos viventes**.

– E Voldemort nunca ouviu falar nas Relíquias?

– Acho que não, porque ele não reconheceu a Pedra da Ressurreição quando a transformou em Horcrux. Mas, mesmo que tivesse ouvido falar, Harry, duvido que se interessasse por qualquer delas, exceto a primeira. Não iria achar que precisasse da capa e, quanto à pedra, quem ele iria querer ressuscitar? Ele **teme** os **mortos**. Ele não **ama**.

[...]

Harry tornou a relancear a coisa em carne viva que tremia e engasgava na sombra, sob a cadeira distante.

– Não tenha piedade dos mortos, Harry. **Tenha piedade dos vivos** e, acima de tudo, dos **que vivem sem amor**. Ao regressar, você poderá assegurar que menos almas serão mutiladas, menos famílias serão destruídas. Se isso lhe parecer um objetivo meritório, então, por ora, diremos adeus.

[...]

– Me diga uma última coisa – disse Harry. – **Isso é real? Ou esteve acontecendo apenas em minha mente?**

Dumbledore lhe deu um grande sorriso, e sua voz pareceu alta e forte aos ouvidos de Harry, embora a névoa clara estivesse baixando e ocultando seu vulto.

– **Claro que está acontecendo em sua mente, Harry, mas por que isto significaria que não é real?** [...]

(ROWLING, 2007, p. 560-562 – negrito nosso)

Enfim, Dumbledore explica seus motivos e diz que contou com Hermione para **refreá-lo**, que temeu que Harry agisse como ele mesmo agiu quando era jovem. Dumbledore reconhece que o garoto **é o verdadeiro senhor da Morte**, porque ele a encara sem fugir dela. E diz ainda que Voldemort, sim, **teme** os **mortos**, porque ele não **ama**. Nesse momento, Dumbledore está reforçando a temática acerca das oposições entre Amor e Ódio vs Vida e Morte, defende a posição da supremacia do amor em face da morte, que o amor sustenta a vida, enquanto que o ódio reforça a morte. Dumbledore diz: “[...] Não tenha piedade dos mortos, Harry. **Tenha piedade dos vivos** e, acima de tudo, dos **que vivem sem amor**”.

Enfim, Dumbledore finaliza o diálogo dizendo sobre a impressão que o garoto tem de que aquilo que está vivendo está só em sua mente, não passando de imaginação, pois Harry queria saber se tudo isso é real. E o mestre confirma que é claro que toda essa vivência está na mente dele e porque aquilo que está em nossa mente **significaria**

**que não é real?** Aqui, o tópico da imaginação, falado no primeiro livro, volta à tona. E Harry retorna ao chão da Floresta Proibida.

HARRY ESTAVA NOVAMENTE DEITADO com o rosto no chão. O cheiro da Floresta enchia suas narinas. Ele sentia a terra dura e fria sob sua face, e a dobradiça dos seus óculos, deslocados para um lado durante a queda, cortando sua têmpora. [...]  
(ROWLING, 2007, p. 563)

A esse retorno, depois de alguns embates finais que ainda acontecia no castelo, para surpresa de todos, Harry aparece vivo e vai para o embate derradeiro com Voldemort. Não sem antes travarem uma luta de palavras em desafio, para mostrar o que Riddle não nunca soube o que era: o AMOR.

– *Protego!* – berrou Harry, e o Feitiço Escudo expandiu-se no meio do Salão Principal, e Voldemort olhou admirado ao redor, procurando de onde viera, ao mesmo tempo que Harry despia, finalmente, a Capa da Invisibilidade.

O berro de choque, os vivas, os gritos de todos os lados de “HARRY!”, “ELE ESTÁ VIVO!” foram imediatamente sufocados. A multidão se amedrontou, e o silêncio caiu brusca e completamente quando Voldemort e Harry se encararam e começaram no mesmo instante a se rodear.

– Não quero que mais ninguém tente ajudar – disse Harry em voz alta e, no silêncio total, sua voz ecoou como o toque de uma trompa. – Tem que ser assim. Tem que ser eu.

Voldemort sibilou.

– Potter não está falando sério – disse ele, arregalando os olhos vermelhos. – Não é assim que ele age, é? Quem você vai usar como escudo hoje, Potter?

– Ninguém – respondeu Harry, com simplicidade. – Não há mais Horcruxes. Só você e eu. Nenhum **poderá viver enquanto o outro sobreviver**, e um de nós está prestes a partir **para sempre**... [...]

(ROWLING, 2007, p. 573 – itálico e aspas da autora; negrito nosso)

E é com as palavras que Harry se defende e desafia Riddle, ao dizer sobre o jogo da **vida** e da **morte**, em que um não **poderá viver enquanto o outro sobreviver**, que um partirá para a morte **para sempre**, é o aviso inicial que culminará com o fim do Lorde das Trevas. Este jogo de palavras não fala apenas da vida e da morte, mas dos diversos desafios e movimentos que a sustenta ou a leva à derrocada. Em outras palavras, Harry diz agora a Riddle (reparem, não mais Voldemort) que um dos grandes problemas dele é que ele **não aprende com os seus erros**, que ele ignora coisas importantes como o **amor**. Como podemos acompanhar por suas palavras, em que fala, inclusive, sobre o **amor** de Severo à Lílian, sua mãe.

[...] Você **não aprende com os seus erros**, Riddle, não é?

– *Você se atreve...*

– Me atrevo, sim. Sei coisas que você ignora, Tom Riddle. Sei muitas coisas importantes que você ignora. Quer ouvir algumas, antes de cometer outro grande erro?

[...]

– É o **amor** de novo? – disse Voldemort, a zombaria em seu rosto ofídico. – A solução favorita de Dumbledore, *amor*, que ele alegava conquistar a morte, embora o amor não o tivesse impedido de cair da Torre e se quebrar como uma velha estátua de cera? *Amor*, que não me impediu de matar sua mãe sangue-ruim como uma barata, Potter; e ninguém parece amá-lo o suficiente para se apresentar desta vez e receber a minha maldição. Então, o que vai impedir que você morra agora quando eu atacar?

[...]

– Dumbledore está morto, sim – respondeu Harry, **calmamente** –, **mas** não foi você que mandou matá-lo. Ele escolheu como queria morrer, escolheu meses antes de morrer, combinou tudo com o homem que você julgou que era seu servo.

– Que sonho infantil é esse? – exclamou Voldemort, mas, ainda assim, ele não atacou, e seus olhos vermelhos não se afastaram dos de Harry.

– Severo Snape não era homem seu. Snape era de Dumbledore, desde o momento em que você começou a caçar minha mãe. E você **nunca percebeu**, por causa daquilo que não pode compreender. Você nunca viu Snape conjurar um Patrono, viu, Riddle?

Voldemort não respondeu. Eles continuaram a se rodear como dois lobos prestes a se estraçalhar.

– O Patrono de Snape era uma corça – disse Harry –, o mesmo que o de minha mãe, porque **ele a amou quase a vida toda, desde que eram crianças**. Você devia ter percebido – disse Harry quando viu as narinas de Voldemort incharem –, **ele lhe pediu para poupar a vida dela, não foi?** [...]

(ROWLING, 2007, p. 574-575 – itálico da autora, negrito nosso)

E assim, após várias páginas de embate pelas palavras, pelos argumentos e contra-argumentos de Harry contra os de Riddle, eles chegam à ação final em que às palavras de feitiço mortal de Voldemort – *Avada Kedavra* – e do simples feitiço de Harry, de tomada do objeto das mãos do outro – *Expelliarmus!* –, leva o primeiro ao chão. O fim de Riddle se dá pelo simples procedimento de Harry, de retirada da varinha da mão de Riddle, em que o próprio feitiço deste ricocheteia no ar e o atinge, levando-o à queda final, batendo **no chão com uma finalidade terrena**<sup>37</sup>. A morte de Voldemort faz, assim, o **amor** superar o **ódio**, a **vida** prevalecer à **morte**. Este é o tema básico, o amor, que conduz as relações familiares e de amizade que perpassa também as relações escolares, pois se pensarmos bem, boa parte de nossas vidas passamos na escola, e quando não, pelo próprio trabalho, lugar em que muitas pessoas continuam a atuar, profissionalmente, uma parte considerável de sua vida.

---

<sup>37</sup> ROWLING, 2007, p. 578.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

*As coisas que a literatura pode procurar e ensinar são pouco numerosas mas insubstituíveis, prognosticava ainda Italo Calvino: a maneira de ver o próximo e si mesmo, [...] de atribuir valor às coisas pequenas ou grandes, [...] de encontrar as proporções da vida, e o lugar do amor nela, e sua força e seu ritmo, e o lugar da morte, a maneira de pensar e de não pensar nela, e outras coisas “necessárias e difíceis”, como “a rudeza, a piedade, a tristeza, a ironia, o humor”.*

Ítalo Calvino *apud* Antoine Compagnon.

Podemos dizer que a literatura sempre exerceu fascinação para grupos de leitores adultos ao redor do mundo desde o tempo que a linguagem escrita foi difundida em livros. No entanto, não podemos dizer o mesmo para a literatura infanto-juvenil, pois esta nem sempre foi considerada como uma literatura de valor, que exercesse um fetiche nos leitores jovens. Com o tempo a literatura infantil foi ganhando mercado, no sentido de valor e leitura, enquanto a juvenil ainda caminhava devagar. Isso até que nos últimos tempos veio um *boom* de livros para adolescentes e entre eles, *Harry Potter*, como um fenômeno de leitura.

O gênero literário sempre foi um mundo mágico para quem adora a leitura ficcional. É como dizem, quase um fetiche. Aliás, fetiche é uma palavra que tem um significado muito próximo de feitiço, que significa um objeto material ao qual se atribuem poderes mágicos. O significado figurativo da palavra “feitiço” é a qualidade ou o poder de fascinar, o poder de exercer forte atração; fascinação, encantamento. O termo fetiche, do francês *fétiche*, vem de empréstimo do português feitiço, cuja origem é o latim *facticius*, sinônimo de “fictício”. A palavra feitiço é usada, correntemente, no mundo mágico da narrativa analisada. Literalmente dizendo, é o modo como se faz magia e encantamento no mundo dos “bruxos”.

O sentido de todo esse esclarecimento acerca das palavras fetiche, feitiço e suas variações se liga, primeiramente, ao fato de estarmos lidando com uma literatura infanto-juvenil, em cuja trama principal o uso de feitiços e encantamentos é o que faz funcionar o mundo “bruxo”. Em segundo lugar, porque, como já mencionado, a saga literária potteriana, cujo enredo é o nosso *corpus* de análise, foi e é considerado até hoje um fenômeno de leitura. E o que explicaria esse acontecimento? O que faz exercer essa forte atração, essa fascinação? Foi algum encantamento da bruxa Rowling no jovem público leitor?

A resposta para a compreensão desse encantamento é o que este estudo se propôs a empreender, a percorrer os mundos criados na narrativa para que pudéssemos chegar ao fim deste percurso, não só com a sensação de objetivo alcançado ao final desta empreitada, mas sim com o propósito inicial claramente demonstrado. Com efeito, o propósito empreendido aqui foi o de mostrar que o encantamento não só de crianças e jovens, mas ainda o de muitos adultos, que também gostam de viajar pelo mundo da ficção fantástica, é pertinente não só pela fantasia em si, mas também pelas argumentações estrategicamente conduzidas na trama. Em outras palavras, o propósito foi o de mostrar que o mundo “bruxo” de Harry Potter foi produzido com estratégias

argumentativas que pudessem fazê-los enxergar que outros mundos são possíveis, com críticas sociais e discussões que, como diz Amossy, orientam modos de ver e de pensar.

O que *Harry Potter* veio nos mostrar é o poder infinito da arte literária no sentido de mobilizar a imaginação de jovens e crianças na prazerosa leitura de uma obra, especialmente para tal público, não dando a leituras tão extensas como essa. No entanto, o que vimos foi uma enorme repercussão de leitura da saga, cujo engendramento narrativo recheado de feitiços e encantamentos (bons e maus) se dão ao longo de sete bons livros. Extensão que requer um fôlego de leitura bastante considerável, o que não é difícil para quem gosta de mundos de feitiços e magias, bastando, entre outros, de estímulos adequados. Leitura cujo desfrute e encantamento pela magia, tensão e suspense que a saga proporciona confirma-se pelo sentimento que se depara ao final da leitura: o de “quero mais”.

Quanto à análise das estratégias argumentativas construídas na narrativa potteriana, essa seguiu conforme nosso plano de trabalho: os três eixos (sujeitos, temáticas e cenários) e as três provas retóricas (*ethos*, *pathos* e *logos*). Após analisarmos os fundamentos desse plano através de cinco capítulos, reunimos, no sexto e último, uma análise ilustrativa, que mostrasse através dos exemplos retirados do *corpus*, os enunciados discursivos que conduziram o fio argumentativo da trama. Isso significa dizer que nosso processo analítico passou pelos fundamentos articulados nos cinco primeiros estudos, para enfim chegarmos aos principais percursos que abarcam tais eixos e provas no processo comunicativo do enredo. E o resultado é o que passamos agora a sintetizar.

Para chegarmos ao encadeamento argumentativo da obra foi necessário compreender que seu enredo perpassa dois mundos coexistentes, entrecruzados ao longo de seu processo construtivo: o mundo dos “trouxas” e o mundo dos “bruxos”. A partir dessa compreensão, definimos os sujeitos centrais da narrativa que constituíram as principais vozes enunciativas.

Para isso, o primeiro eixo em que nós nos concentramos está alicerçado nos sujeitos da linguagem da teoria semiolinguística de Charaudeau, a qual nos permite discernir o dentro e o fora do processo de comunicação. Queremos dizer com isso que a teoria charaudiana dos sujeitos deixa claro sobre quem se está falando, ou seja, em nosso caso, das vozes dos enunciadores presentes no nível discursivo, interno à cadeia enunciativa do mundo fictício, que difere da voz de quem produziu e de quem a interpreta, no nível externo dessa cadeia. Em outras palavras, essa divisão charaudiana

permite-nos falar das vozes fictícias, autônomas em seu mundo interno, mas que nos mantêm conscientes de seu lastro no real, no nível comunicativo, externo à obra. Isso porque, embora haja essa divisão em níveis – externo e interno –, ambos funcionam, em simbiose, pelo encontro de dois processos que envolvem quatro protagonistas em seus atos de linguagem, ligados por este duplo circuito.

Para deixarmos clara a questão do lastro dessas vozes no real, buscamos a sustentação na polifonia e no dialogismo bakhtiniano, que as fundamentam. Como o segundo eixo trabalhado é baseado na temática que percorre as discussões relacionais dos sujeitos, Bakhtin foi crucial para apoiarmos tal questão, em cujos gêneros discursivos o conteúdo temático é um dos componentes. Além disso, os percursos temáticos e figurativos trabalhados por Fiorin foi fundamental na discussão acerca da construção do discurso literário, apoiados inclusive pelas figuras de linguagem como a ironia e a antítese.

Já o terceiro eixo que compõe o tripé como pano de fundo das temáticas e das relações entre os sujeitos discursivos foi discutido com base nos estudos de Maingueneau sobre as cenas de enunciação inscritas pela cenografia, fundamento elementar na construção dos espaços cênicos. Além desses espaços construtivos, os modos de organização do discurso de Charaudeau nos permitiram trabalhar questões basilares dos elementos descritivos e narrativos na organização dos enunciados em função das estratégias argumentativas.

Tais eixos são como uma peça de tricô multicolorida, cujos fios (temáticos) são tricotados por mãos habilidosas (os sujeitos dialógicos e polifônicos em relação) que vão puxando diversas linhas de diferentes tons (nos espaços cênicos). Essas peças são tecidas por meio dos operadores discursivos (*logos*) que as tecem por meandros diversos, por marcas linguísticas que constroem as imagens (*ethos*) e as emoções (*pathos*) até o acabamento final, o enunciado da obra em seu todo. Tal enunciado “acabado” deixa, ainda, entrever ao fim dele, outras possibilidades de sequenciação (o dialogismo das diversas vozes).

A tessitura argumentativa da saga em seu encadeamento construtivo é visível pelos temas do amor e do ódio, da vida e da morte, que seguem uma linha articulada em seu ir e vir, passeando constantemente pelo passado e pelo presente. É um entrelaçamento temático que, para encontrar as razões do presente precisam retornar ao passado, permeando necessariamente as diversas relações desenroladas na trama. Como as relações são muito diversificadas ao longo do enredo, concentramos nossas atenções



para os dois principais lugares instituídos em que se dão os enlaces e desenlaces: a das relações familiares e a das relações escolares. Encontramos por esses caminhos constituídos as relações hierárquicas formadas por professor e aluno, pais e filhos, amigos e inimigos, entre muitas outras. Dentre essas tantas relações, sobressaem-se as que se dão por suas diferenças sociais e econômicas (poder, vingança vs submissão, amizade) e por questões de afetos e desafetos familiares e escolares. Tais relações desenrolam-se por meio de muitos diálogos e reflexões que são frequentemente repassados até que as buscas, inevitavelmente propostas, sejam alcançadas.

Por fim, os relacionamentos demarcados em suas fronteiras perpassam histórias de amor e ódio, confiança e desconfiança, amizade e inimizade, afetividades e maus-tratos e preconceitos entre crenças, sobretudo, de origens de sangue. Essas últimas, que tratam das relações discriminatórias, principalmente, as que colocam as afinidades consanguíneas, como se elas fossem acima de tudo e de todos, como fim último, colocam em xeque a vida como se a morte fosse solução única para seus modos de pensar, deturpadamente, a existência humana.

E, claro, não poderia deixar de lado, embora em um nível diferente, de tratar da relação preconceituosa que transita entre os dois mundos possíveis criados na narrativa, aqueles em que também se evidencia em seus pontos críticos de discriminação: a subjugação de um mundo pelo outro, disseminadas nas cenas de enunciação pelo coletivo social. Tais mundos criados a partir do provável e do improvável, da magia e da não-magia, do limiar entre o possível e o impossível têm-se a caracterização de cada um desses lados, como representação daqueles que não enxergam as possibilidades de convivência entre as diferenças em seus modos de existir, de pensar e de viver.

A partir daí, consideramos que a narrativa só pôde afinal ser articulada graças aos processos argumentativos possibilitados pela linguagem que, por sua vez, utiliza-se de mecanismos construídos pelas três provas retóricas – o *ethos*, o *pathos* e o *logos* – tal como fundamentadas por Maingueneau, Plantin e Koch, respectivamente.

Trabalhar algumas considerações de *ethos*, sob o foco de Maingueneau, foi crucial para compreendermos as representações das personagens de nossa história, em seus princípios comuns a diversas problemáticas. Tais princípios dizem respeito ao *ethos* como uma noção discursiva construída em situação comunicativa, como um processo fundamentalmente *iterativo* de influência mútua e como uma noção híbrida de comportamento sócio-discursivo integrado a uma conjuntura sócio-histórica. Aliás, para Maingueneau, o *ethos* é, por natureza, um *comportamento* que articula o verbal e

o não-verbal, que provoca nos destinatários efeitos multissensoriais. Sob essa ótica, Maingueneau discorre sobre o tom e a corporalidade dos enunciadores, entendidos como um conjunto de traços físicos e psicológicos, permitindo-nos, a partir deles, caracterizar as principais personagens da trama. Dessa caracterização pudemos compreender seus comportamentos em virtude dos processos construídos discursivamente no decorrer das situações interativas, movidas no espaço social, no interior da narrativa.

Explorar o *pathos* como prova retórica sob o ponto de vista de Plantin foi fundamental para estabelecer esse elemento como uma das estratégias argumentativas na construção discursiva da obra. Para Plantin é possível argumentar emoções, por meio dos sentimentos, das experiências vividas, dos afetos e das atitudes psicológicas, em suas boas razões, orientadas a uma conclusão, por meio de um discurso emocionado. Enfim, Plantin explora, além das tópicas das emoções como regras que orientam a produção de argumentos, guiando o discurso emocionado, o *pathos* pelas três regras retóricas de Lausberg, designadas por três princípios: *exiba, mostre, represente*. Pelo primeiro princípio: *Mostre-se afetado!* e *Mostre pessoas afetadas!*, o enunciador exhibe suas emoções ou o narrador mostra pessoas afetadas por uma emoção; momento este, essencial na construção do *ethos*. O segundo princípio: *Mostre objetos emocionantes!*, um signo, mostra-se, visualmente, algo que comove, como um corpo inerte em sacrifício. O terceiro princípio: *Descreva coisas emocionantes!* que, na impossibilidade de mostrá-las, descreve-se por meios linguísticos, enquanto obra textual.

Deve-se, no entanto, haver um equilíbrio de forças entre as três provas retóricas. Isso significa dizer que se faz necessário, para que a atividade argumentativa possa atuar a contento, como diz Amossy, que a construção da imagem do enunciador precisa dosar a afetividade e a racionalidade no conjunto dos três elementos – o *ethos*, o *pathos* e o *logos*. Em outras palavras, como Maingueneau enuncia, instruem-se pelos argumentos (*logos*), comovem-se pelas paixões (*pathos*) e insinuam-se pelas condutas (*ethos*). Discutimos o primeiro, pelo uso da linguagem (Koch), o segundo, por enunciados de emoção (Plantin) e o terceiro pela construção das imagens de si (Maingueneau). Tal equilíbrio entre as três provas poderiam ser representadas, metaforicamente, pela força das relações de amizade entre Harry, Rony e Hermione, que superadas em suas diferenças, mantêm-se unidos em suas afinidades. Podemos interligar cada um deles, simbolicamente, ao reconhecê-los por suas caracterizações, a cada uma das provas retóricas. Assim, Harry simbolizaria a imagem da coragem, o

*ethos*; Rony a emoção em pessoa, o *pathos*; e Hermione, representando a racionalidade, o *logos*.

Por fim, antes de repassarmos os processos argumentativos construídos pela linguagem, discutimos como a argumentação é compreendida por Amossy e Plantin. Vimos, sob as lentes de Amossy, que ela entende o conceito de argumentação de dois pontos de vista: como visada intencionalmente persuasiva e como dimensão argumentativa em que esta orienta modos de ver e de pensar. Para Amossy, nesse segundo conceito, enquadram-se os gêneros discursivos, como, por exemplo, o literário, o nosso *corpus* de estudo.

Pela ótica de Plantin, a argumentação é definida, *grosso modo*, como uma atividade racional perpassada pelas razões das emoções. Para isso, ele analisa as razões pelo que ele chama de tópica da emoção, cujo conjunto de regras governa a produção de argumentos. Ele as descreve sob um modelo de doze perguntas que guiam o discurso emocionado, esses, por sua vez, são baseados na afetividade das relações, assegurados por tais princípios ou *topoi* que dão coerência aos discursos.

Vimos, por inumeráveis tópicos, que os elementos retóricos articulam os processos comunicativos, por meio de operadores linguísticos e marcas discursivas que orientam argumentativamente os enunciados, considerando que os argumentos correspondem ao *logos*, como já dito. Koch dispõe primeiro, de maneira abrangente, os principais mecanismos, como os: de pressuposições, de intenções explícitas ou veladas, dos modalizadores de atitude, dos operadores argumentativos que orientam discursivamente e das imagens recíprocas dos interlocutores e suas máscaras nos jogos de representação. Na sequência, Koch trabalha mais extensamente cada um dos tópicos abarcados por esses recursos, dando-nos um vasto leque de operadores e marcas linguísticas com detalhadas exemplificações. Plantin também examina tal orientação argumentativa pela linguagem, cujo valor é definido pela seleção que enunciados operam sobre outros em sua capacidade de sucessão em discursos gramaticalmente bem construídos.

Cabe, enfim, compreendermos que o grau de participação de cada um dos elementos da tríade – o *ethos*, o *pathos* e o *logos* –, é operado no discurso argumentativo da obra, cuja dosagem pode medir-se pelo equilíbrio das estratégias construtivas, recheada de significados simbólicos. Tal equilíbrio é representado pelas imagens dos enunciadores, pelas emoções vivenciadas por eles e pela racionalidade das reflexões e

diálogos distribuídos ao longo da narrativa. Tais medidas estratégicas são vistas através dos caminhos traçados e percorridos:

- a) Pelo enlaçamento das relações de amizade e de afinidades, contrapostos pelas relações que superam o extremo da perversidade;
- b) Pelos fios temáticos que se entrecruzam no ir e vir do passado e do presente, estabelecidos pelos contrastes entre o bem e o mal; e, ainda,
- c) Matizados pelos cenários compostos, ao contraste da névoa e da escuridão das trevas, pelos lares afetivos em que a proteção, a segurança e o carinho fazem o contraponto de equilíbrio dos discursos coexistentes em mundos tão diferenciados entre si.

Esses são, afinal, os graus de equilíbrio que se pode esperar de uma trama rica em críticas sociais, argumentações e aventuras. Essas entremeadas por magia, tensões e temores, além de arquitetada com muito bom-humor e ironia no decorrer de toda a tessitura da narrativa.

# REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. Paris: Armand Colin Éditeur, 2006.

AMOSSY, Ruth. Dimension rationnelle et dimension affective de l'ethos. In: Michael Rinn (dir.). *Émotions et discours: l'usage des passions dans la langue*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

AMOSSY, Ruth. *Argumentação e Análise do Discurso: perspectivas teóricas e recortes disciplinares*. *EID&A – Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n.º.1, p. 129-144, Nov. 2011.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso: problemática e definição. In: Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997a.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997b.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin – Conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CALVINO, Italo. Il midollo del Leone. In: CALVINO, Italo. *Défis aux labyrinths*. Paris: Seuil, 2003. t. I, p. 30 *apud* COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et discours*. Eléments de sémiolinguistique (Théorie et pratique). Paris: Hachette, 1983.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma Teoria dos Sujeitos da Linguagem. In: MARI, Hugo et alii. *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso – FALE/UFMG, 2001, p. 23-38.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2014.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2014.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DANBLON, Emmanuelle. Figures de la transgression du lien social dans le pamphlet. In: RINN, Michael (org.). *Émotions et discours: l'usage des passions dans la langue*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

DUCROT Oswald. *Polifonia y argumentación*. Cali: Universidad Del Vale, 1990.

EMEDIATO, Wander. Contrato de leitura, parâmetros e figuras de leitor. In: MARI, Hugo; WALTY, Ivete. FONSECA, Maria Nazareth Soares. (orgs.). *Ensaio sobre leitura 2*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2007.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Ática, 2006.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2016.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. *Lições de texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 2002.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KOCK, Ingedore Grunfeld Vilaça. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 2000.

KOCK, Ingedore Grunfeld Vilaça. *Argumentação e linguagem*. São Paulo: Cortez, 2011.

LAUSBERG, Heinrich (1960), *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munich, Max Hueber [*Elementos de retórica literária*. Lisboa: Calouste-Gulbenkan, 1993]. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2014.

LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. Rio de Janeiro: Globo, 2010.

LOBATO, Monteiro. (1945) Carta a Rangel – Correspondência Ativa do acervo Fundo Monteiro Lobato – CEDAE/IEL. Universidade de Campinas, SP. Acesso em: 21/02/2011.

MACHADO, Ida Lucia. A ironia como fenômeno linguístico-argumentativo. In: *Revista de Estudos da Linguagem*. Faculdade de Letras. Revista Estudos da Linguagem, Belo Horizonte, ano 4, v.2, p. 143-155, jul./dez. 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de linguística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. Diversidade dos gêneros de discurso. In: MACHADO, Ida Lucia; MELLO, Renato de. (Orgs.). *Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos. Faculdade de letras da UFMG, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da Enunciação*. Curitiba: Criar edições, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 9-94.

MAINGUENEAU, Dominique. Prefácio. In: CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; MELLO, Celina Maria Moreira de. *Cenas da Literatura Moderna*. (Orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth. (Org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2013.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. Leitura literária: enunciação e encenação. In: MARI, Hugo; WALTY, Ivete; VERSIANI, Zélia. (Orgs.). *Ensaio sobre leitura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005.

PAVEAU, Marie-Anne. *Quelles données entre l'esprit et le discours? Du préconstruit au prédiscours*. L'analyse du discours. Notions et problèmes, Éditions Sahar, p.19-37, 2011. <hal-00660071>

PLANTIN, Christian. *Analyse et critique du discours argumentatif*. In: Koren, Roselyne; Amossy, Ruth (orgs.), 2002, *Après Perelman: quelles politiques pour les nouvelles rhétoriques?*, Paris: L'Harmattan, p. 229.

PLANTIN, Christian. *L'argument du paralogisme*. Hermès, n° 15. Argumentation et rhétorique I, 1995.

PLANTIN, Christian. *A argumentação – História, teorias, perspectivas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

PLANTIN, Christian. As razões da emoção. In: MACHADO, Ida Lucia; MENDES, Emília. *As emoções no discurso*. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, v. 2, 2010.

PLANTIN, Christian; MUNÓZ, Nora Isabel. *El hacer argumentativo*. Buenos Aires: Biblos, 2011.



RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, v. 1, 2010.

ROWLING, Joanne. K. *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Rio de Janeiro: Rocco, v. 1, 2000.

ROWLING, Joanne. K. *Harry Potter e a Câmara Secreta*. Rio de Janeiro: Rocco, v. 2, 2000.

ROWLING, Joanne K. *Harry Potter e as Relíquias da Morte*. Rio de Janeiro: Rocco, vol. 7, 2007.

SCHIFFRIN, Deborah. *Discourse Markers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

TEZZA, Cristovão. Dialogismo: Cem anos de Bakhtin. In: BRAIT, Beth. (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.