

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL - JORNALISMO

AMANDA KASTER TAVARES E GRAZZIOTIN SILVA

HARRY POTTER AND ME:
A narrativa mítica de J. K. Rowling

PORTO ALEGRE

2016

AMANDA KASTER TAVARES E GRAZZIOTIN SILVA

HARRY POTTER AND ME:

A narrativa mítica de J. K. Rowling

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Ana Taís Martins Portanova Barros

PORTO ALEGRE

2016

AMANDA KASTER TAVARES E GRAZZIOTIN SILVA
HARRY POTTER AND ME: A narrativa mítica de J. K. Rowling

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

Aprovado em: 28 de junho de 2016

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a. Ana Taís Martins Portanova Barros
Orientadora

Dr.^a. Fatimarlei Lunardelli
Examinadora

Ms. Anelise De Carli
Examinadora

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer à minha mentora Prof.^a Dr.^a Ana Tais Martins Portanova Barros pelo apoio e pelos momentos de conversa e verdadeira orientação, não somente para este trabalho de conclusão de curso, mas para a vida. Desde o primeiro momento, Ana Taís acreditou em minha ideia e na minha capacidade de me transformar e de dar o meu melhor. Este é um trabalho possível, mas não menor, e só existe graças às suas mãos e capacidade de me mostrar que é preciso se jogar mais ao desconhecido para poder compreender a si mesma. Este TCC também não sairia do mundo das ideias sem o trabalho minucioso de Danilo Fantinel, que pelas vicissitudes do tempo não pôde estar creditado aqui como meu co-orientador, mas cuja força e profundo conhecimento estão presentes nos dois primeiros capítulos aqui apresentados e foram essenciais para o meu entendimento do imaginário.

Nestes quatro anos em busca do saber na universidade fui ensinada, acolhida, exposta ao novo e ao controverso, questionada, impulsionada, incentivada e confrontada com meus próprios limites e ideais. Por isso, agradeço imensamente a todos aqueles que participaram e contribuíram para o meu crescimento: meus professores, colegas, técnicos e servidores da Fabico e outros diretórios. Neste processo, expandi meu universo e algumas pessoas tomaram para si um lugar permanente em meu coração. Entre eles estão Cleunice Schlee, Ludmila Cafarate, William Marinho, Luana Daltro, Ingrid Carstens, Tatiane Alves, Natasha Moreira, Kathlyn Moreira, Jessica Zappas Ocaña e Marcel Hartmann. Só tenho a agradecer pelo apoio, alegria diária e por todos os momentos em que vocês me fizeram rir em meio à tempestade. Agradeço também à Prof.^a Dr.^a Miriam Rossini, que além de me aceitar no seu maravilhoso mundo do cinema durante um ano e meio, me mostrou a importância de nunca se desculpar por quem se é e de ser ferozmente eficiente sem jamais perder a essência.

Dedico este trabalho a todos aqueles que me ajudaram a construir a minha própria Jornada do Herói: minha família. Aos meus avós, Paulo, Berenice e Elina, que me ensinaram amor incondicional, e à minha irmã, Ana Julia, minha companheira eterna. Em especial, à minha mãe, Silvana Kaster Tavares, por me ensinar a ler e me apresentar o poder da narrativa desde muito cedo, pelo incentivo constante e por permitir que a criatividade estivesse presente em cada momento de nossas vidas, mesmo nos períodos mais difíceis. Sem tua luz, a definição da palavra surreal não seria a mesma para mim. Obrigada por tudo, eu te amo.

*“Ah, desgraça inerente à raça!
O grito torturante da morte
E o golpe que atinge a veia,
O sangramento inestancável, a dor,
A maldição insuportável.
Mas há uma cura dentro
E não fora de casa, não
Vindos de outros, mas deles próprios
Por sua disputa sangrenta. Apelamos a vós,
Deuses da sombria terra.
Ouvi bem-aventurados poderes soterrâneos –
Atendei o nosso apelo, socorrei-nos
Favoreceis os filhos, dai-lhes a vitória!”*

(Ésquilo, As Coéforas)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o documentário biográfico *Harry Potter and Me* (2001), produzido e veiculado pela emissora BBC, sobre a escritora britânica J. K. Rowling através da narrativa mítica da Jornada do Herói. Inicia-se este trabalho a partir da contextualização do início da televisão, a criação da BBC na Inglaterra e o seu papel na veiculação de informações e promoção da cultura do Reino Unido para o resto do mundo. Parte-se das teorias sobre biografias, utilizando autores como Fonseca e Vieira (2011), Vilas Boas (2002) e Cavalheiro (1943), na tentativa de explicar como a narrativa histórica dos grandes personagens procura explicar o modo e a origem das sociedades através da interpretação humana. Além disso, são apresentados conceitos sobre filmes documentários, baseado em Nichols (2005), conceitos do Imaginário (juntamente com uma de suas superestruturas, o mito) e sua relação os estudos da Comunicação a partir de diversos autores. Metodologicamente, a análise é feita utilizando os 12 passos do sistema delineado por Christopher Vogler (1992) originalmente para os roteiros de cinema de Hollywood, buscando responder se um documentário biográfico poderia ser examinado por tal estrutura, e se as escolhas fílmicas do documentário reforçam esta narrativa.

Palavras-chave: Jornada do Herói; Mito; Documentário; Imaginário; Harry Potter; Jornalismo; Biografia; BBC; J. K. Rowling.

ABSTRACT

This final paper aims to analyse the biographic documentary “Harry Potter and Me” (2001), produced and aired by the British Broadcasting Corporation (BBC), through the mythical narrative of the Heroe's Journey. At first, this paper contextualizes the starting point of television, its creation in England and its role in broadcasting information and promoting the culture of the United Kingdom to the rest of the world. The work takes off from the theories about biographies, using authors such as Fonseca e Vieira (2011), Vilas Boas (2002) e Cavalheiro (1943), trying to explain how the historical narrative of the great characters, say about the origins of the society through human interpretation. Furthermore, will be presented concepts about documentary films, based on Nichols (2005), concepts of Imaginary (alongside one of its superstructures, the myth) and its relation to Communication studies. Methodologically, the analysis uses the 12 steps of the system outlined by Christopher Vogler (1992), done originally for Hollywood movie scripts, aiming to answer if a biographic documentary could be examined by this structure, and if the filmic choices of the documentary reinstate this narrative.

Keywords: Heroes' Journey; Myth; Documentary; Imaginary; Harry Potter; Journalism; Biography; J. K. Rowling; BBC.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Recompensa.....	55
Figura 2 - Chamado à aventura	57
Figura 3 - Recusa do chamado	58
Figura 4 - Ressurreição.....	60
Figura 5 - Travessia do primeiro limiar.....	62
Figura 6 - Testes, aliados, inimigos.....	63
Figura 7 - Mundo comum.....	65
Figura 8 - Caminho de volta.....	66
Figura 9 - Aproximação da caverna oculta.....	67
Figura 10 - Provação suprema.....	68
Figura 11 - Volta com o elixir	70

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - A jornada do herói	43
--------------------------------------------	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 TELEVISÃO: AS IMAGENS QUE NARRAM A VIDA	17
2.1 Histórico	17
2.2 BBC	18
2.3 Biografia: a arte de narrar a vida	20
3 DOCUMENTÁRIO: O PODER DO OLHAR SUBJETIVO	24
3.1 Definições.....	24
3.2 Documentário x Ficção.....	25
3.3 Documentário x Reportagem.....	26
3.4 Documentários para a televisão	27
3.5 Representação em documentários.....	30
4 O IMAGINÁRIO	33
4.1 Introdução ao imaginário	33
4.2 Conceitos do imaginário.....	35
4.3 Imaginário na comunicação.....	35
5 MITO NO IMAGINÁRIO	39
5.1 Conceitos e definições de mito	39
5.2 A jornada do herói.....	41
5.3 As narrativas da jornada do herói	42
6 PERCURSO METODOLÓGICO	46
6.1 Das páginas à tela	46
6.2 Descrição do corpus metodológico	48
6.3 Metodologia de análise	50
7 ANÁLISE DA JORNADA DO HERÓI EM HARRY POTTER AND ME	55
7.1 Recompensa.....	55
7.2 Chamado à aventura	57
7.3 Recusa do chamado	58
7.4 Ressurreição	60
7.5 Travessia do primeiro limiar	62
7.6 Testes, aliados, inimigos	63
7.7 Mundo comum	65
7.8 Caminho de volta	66

7.9 Aproximação da caverna oculta	67
7.10 Provação suprema	69
7.11 Volta com o elixir	70
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS	75

1 INTRODUÇÃO

Recebi meu primeiro livro de Harry Potter em 2000, logo após seu lançamento no Brasil. Minha mãe chegou com a cópia embrulhada para mim um dia depois da escola, dizendo que recebeu diversas resenhas positivas nas Newsletters sobre livros que recebia por e-mail e que todos os seus colegas de trabalho estavam falando sobre ele. Abri, li a primeira página e não me interessei. Guardei no fundo do meu armário e esqueci dele durante o ano letivo. Foi somente nas férias escolares de verão, quando viajei para minha cidade natal em janeiro de 2001, que levei o exemplar comigo por via das dúvidas. Não me lembro exatamente quando o li pela primeira vez, mas me recordo precisamente do meu ritual diário depois que ele virou meu bem mais precioso: todos os dias após o almoço, eu me fechava em meu quarto e o lia por inteiro. Durante os três meses de recesso foi o que fiz religiosamente, ao ponto de decorar trechos e de declamar para qualquer pessoa que estivesse interessada em conversar – ou não – comigo sobre o assunto.

Naquele mesmo ano, em meu aniversário de 11 anos em abril (a idade em que os bruxos recebem a carta de Hogwarts), recebi as duas próximas sequências – *Harry Potter e a Câmara Secreta* e *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* – como pedido. Li e reli diversas vezes os exemplares e, em novembro, quando o primeiro filme da saga foi lançado, fui ao cinema em uma das primeiras sessões. De acordo com minha mãe, sentei na ponta da cadeira durante toda a duração do longa e com os olhos arregalados, só conseguia dizer "era exatamente assim que eu tinha imaginado". Os personagens, os lugares e a magia estavam permanentemente ligados a mim.

A partir daquele momento, minha personalidade estava inexoravelmente dependente daquilo que eu lia e construía em minha mente. A série Harry Potter foi a primeira grande obra que li, e que me abriu portas para muitas outras descobertas. Foi através dela que participei de grupos de discussão, minhas primeiras tentativas como escritora, quando descobri o incrível e diverso mundo das *fanfics*¹, onde podia criar estórias a partir dos limites daquele universo que eu amava. Fiz parte do grupo que trouxe pela primeira vez uma pré-estreia de filme à meia-noite a Porto Alegre (*Harry Potter e o Cálice de Fogo*), dei entrevistas sobre a série, esperei horas em filas de livrarias para pegar o livro tão desejado. Me dediquei a aprender inglês sozinha

¹ Acrônimo de Fan Fictions: histórias criadas por fãs de uma determinada série, livro ou filme, baseadas em personagens pré-existentes, postadas em plataformas digitais sem fins lucrativos para leitura e compartilhamento muito antes da febre das redes sociais, como Floreios e Borrões (no Brasil) e MuggleNet.com e FanFiction.com (em inglês).

para que eu pudesse ler os livros em sua língua original, pois não aguentava mais esperar oito ou nove meses além do tempo de produção da obra para poder ler. Eu precisava saber o que aconteceria depois.

Tive sorte de ter nascido em 1991 e fazer parte da "Geração Harry Potter", podendo participar ativamente do maior fenômeno da literatura infanto-juvenil do século. Os livros, além da complexidade, profundidade e consistência de seu mundo, apresentam algo nunca realizado até então²: a oportunidade de acompanhar em tempo real o desenvolvimento e amadurecimento dos personagens. Em livros voltados para o público jovem, o normal era haver apenas uma aventura bem delineada com início, meio e fim em um único volume – ou, se havia uma série, eram apenas repetições de brincadeiras ou histórias sobre o mesmo tema, onde os personagens estavam presos em um espaço-tempo próprio e imutável. Harry Potter deu a seus leitores a oportunidade única de crescer junto com ele.

No decorrer de suas páginas, além do amadurecimento emocional de todos os personagens, os temas se aprofundam e a trama fica cada vez mais complexa, até que, por fim, ele é capaz de superar suas provações e ter uma vida normal. Ao final de mais de uma década ao meu lado, a saga original terminou, e eu pude também retomar à vida que levava antes, sem a espera permanente do próximo livro ou filme. No entanto, Harry Potter deixou algo mais em mim, pois toca em assuntos como preconceito, a natureza do mal, o poder do amor, o valor da vida, sacrifício, amizade, a tentação e o real custo do poder. Estes livros me permitiram vivenciar e compreender questões muito pertinentes aos questionamentos humanos enquanto era entretida pela jornada de um rapaz comum com um destino mágico.

Harry Potter e a Pedra Filosofal foi meu primeiro livro “sério”, o que na minha infância contava como qualquer volume acima de 200 páginas, mas sempre fui curiosa sobre absolutamente tudo o que pudessem me contar. Eu gostava muito de histórias, de ouvir, de assistir, de ler sobre elas, de ver alguém contando histórias, de ouvir alguém dizer sobre um dia em que ouviu uma história interessante... de primeira, de segunda mão, de terceira, não importava: eu estava interessada. Eu queria procurar saber mais sobre como estas narrativas eram feitas, produzidas, contadas, organizadas, de que forma, por que e por quem. Queria entender se as pessoas tinham a mesma motivação que eu quando ouviam e quando decidiam narrar suas vidas ou inventar personagens. Percebi que gostava de absolutamente tudo que se referia a elas, não somente de seu conteúdo, mas principalmente das formas como essas histórias se entrelaçavam e influenciavam a vidas daqueles que as ouviam. Eu gostava de saber

² Fonte: Barry Cunningham, antigo editor da Bloomsbury (BBC, 2001).

quais autores haviam influenciados os meus autores favoritos, e que estes autores também tinham sido leitores de outros alguéns.

Na hora de escolher minha profissão, flertei durante muitos anos com o Direito e com a Psicologia. No primeiro, o senso de justiça e o entendimento de fazer concretamente uma mudança na vida daqueles que precisarem, e no segundo, de entender o maquinário, a forma e os motivos pelos quais as pessoas agiam e decidiam levar suas vidas. No cerne da minha vontade de seguir pelo curso, a questão, "Mas, afinal, o que pensam as outras pessoas?". Na infância queria ser arqueóloga, a descobridora de alguma múmia perdida há muitos séculos e que teria a chave de um segredo que ninguém mais saberia. Poderia investigar cada centímetro de um ambiente onde nenhum ser vivo tinha colocado os olhos, tocar em peças sagradas destinadas somente a um rei, e conhecer algo fora do que a vida normal poderia me dar. Na minha imaginação, o trabalho duro de muitos anos no deserto significaria vitória certa, pois tinham um propósito de algo maior do que eu. E, se não, pelo menos uma vida inteira dedicada ao saber e às belezas que o mundo e a história do homem tinham para oferecer.

No fim, percebi que eu também poderia ser parte deste grande clube de contadores de histórias que me fascinavam desde o início. Mais do aquilo que se podia inventar – o que, na minha cabeça, era uma atividade simples e natural a todos, dada minha natureza imaginativa desde criança – eu poderia ir além e escrever sobre as coisas mais extraordinárias: aquilo que acontecia no real. O palpável do cotidiano, das pessoas que eu encontrava no meu caminho para a escola – das quais muitas vezes puxava papo no meio da rua – e que percebi que também tinham muitas histórias para contar. Eu poderia não só encontrá-las, ouvir suas histórias, mas me tornar parte delas e fazer delas parte de mim para contar a minha trajetória de vida. Eu seria parte ativa e passiva das histórias reais do mundo. Neste deslumbre de possibilidades, veio minha vontade e eventual decisão de ser jornalista.

Na Comunicação, encontrei uma forma de estudar quase tudo aquilo que desperta meu interesse; se não por meios acadêmicos, na profissão de jornalista há sempre a possibilidade de entrevistar pessoas diversas sobre os mais variados assuntos. A Comunicação é um campo de estudo para os curiosos e inquietos sobre o universo, olhando com um viés humanista de pesquisa. Ainda que nos primeiros anos tenha focado meus estudos nas áreas de Jornalismo Cultural, Produção e Cinema, a busca pelos personagens é a mesma. Em todos os campos estamos sempre a tratar de pessoas: pessoas e suas vidas, seus erros, o que elas fazem, sua obra, como se mostram ao mundo, o que escolhem dizer, o que não fazem, o que prometem e muito mais. A forma pode ser diversa, utilizando todos os meios da mídia, a análise de discurso, a

foto ou a propaganda, não importa: estamos constantemente narrando e tentando nos entender neste mundo.

Nos meus quatro anos de estudo de Jornalismo (e suspeito que para sempre nesta profissão), uma pergunta que me persegue é: "Como posso contar melhor esta história que estou narrando?". Examinei meus filmes, livros e personagens favoritos em busca desta resposta. Contudo, havia algo sobre algumas histórias que eram mais interessantes do que as outras para mim desde a infância. Não somente aquelas que possuíam um herói definido nos contos de fada ou longas infantis nem dos incrivelmente sábios que ficaram milionários antes dos 30 anos. Tanto na ficção quanto na vida real, eu gostava dos chamados *underdogs* (azarões): aqueles indivíduos que ascendem do comum ao extraordinário através de puro esforço, disciplina, sorte ou até mesmo completo desprezo pelas regras estabelecidas. Há sempre múltiplas intempéries que aguardam o *underdog* em sua trajetória, mas o improvável herói sempre as supera e consegue a vitória de forma muito mais satisfatória, tanto para ele, quanto para quem o assiste.

Esta constatação me trouxe, juntamente com a disciplina de Teorias da Comunicação – em que o mito é tratado pelas teorias de Peirce e Saussure³ –, as lembranças de outras histórias que eu costumava achar fascinante na infância: os mitos gregos que lia em minha cópia de O Livro de Ouro da Mitologia⁴. Das histórias de Prometeu, com o roubo do fogo que significou uma verdadeira revolução para o homem, às musas, entidades a quem eram atribuídas a capacidade de inspirar poetas e cientistas em suas criações. Da terra aos céus, tentando explicar a condição humana através de relatos simbólicos de fenômenos da natureza e personagens sobrenaturais.

Foi através deste encontro de paixões e curiosidades que nasceu a vontade de pesquisar as possibilidades narrativas biográficas à luz da Jornada do Herói, uma das superestruturas míticas dos Estudos do Imaginário na Comunicação. Para isso, escolhi o documentário *Harry Potter and Me*, que conta a trajetória da escritora J. K. Rowling, autora da série de livros de mesmo nome. O produto, realizado pela emissora inglesa BBC, foi lançado em dezembro de 2001, no início da fama mundial da série.

A partir desta proposta, decidi analisar três questões neste trabalho: primeiro, se é possível analisar um documentário biográfico através da narrativa da Jornada do Herói, assim como já foram feitos, separadamente, os filmes para o cinema (por Christopher Vogler) e as

³ Charles S. Peirce (1839-1914) e Ferdinand de Saussure (1857-1913).

⁴ Livro escrito pelo americano Thomas Bulfinch (1796 - 1867) que conta de formas simples, mas não simplificada, algumas histórias da mitologia greco-romana. Foi escrito originalmente em 1855, mas a Ediouro Publicações relançou uma nova edição em 2000 em 400 páginas, e é esta a cópia que eu possuía.

histórias de vida no jornalismo impresso (por Mônica Martinez); se a escolha narrativa e imagética do documentário pode reforçar esta narrativa e se um documentário – mais do que apenas um produto interseccional entre a reportagem e a arte do Cinema – poderia ser realizado por uma empresa de comunicação e ainda assim contar com o rigor jornalístico a biografia de alguém.

Para tentar responder a estas perguntas, inicialmente será feita uma revisão histórica na invenção da televisão e do surgimento da BBC, emissora britânica que tem suas especificidades de programação dadas não só pela tradição do público, mas também pelas regras diferenciadas que a regem. Em seguida, apresenta-se a biografia e as possibilidades de exploração do gênero através do jornalismo. No capítulo seguinte, apresenta-se o cinema documentário, abordando alguns de seus tipos possíveis e seus componentes e distinguindo-o de outros modelos de audiovisual. Adiante, discute-se a possibilidade de que um documentário biográfico tenha a obrigação de apresentar fatos verificáveis (assim como no Jornalismo) por contar uma história de vida. Na seção seguinte, serão apontados conceitos básicos sobre os Estudos do Imaginário e Jornada do Herói segundo diversos autores.

A seguir, apresentarei o corpus escolhido para análise e justificarei a escolha pela metodologia empregada na avaliação do documentário. No capítulo subsequente, farei a análise do corpus de pesquisa, onde cada passo da Jornada do Herói identificada terá um detalhamento dos registros visuais e verbais de cada um. Por fim, baseada na análise detalhada do corpus, concluirei que é possível analisar o documentário *Harry Potter and Me* através da Jornada do Herói, e que a escolha de imagens e palavras utilizadas pelos documentaristas em sua produção reforçam esta narrativa, mas que, independentemente do assunto escolhido, o documentário é primariamente um produto relacionado à arte, e não às atualidades. Portanto, não está vinculado com as obrigações das realidades vividas.

2 TELEVISÃO: AS IMAGENS QUE NARRAM A VIDA

No presente capítulo, baseado nos autores Fonseca e Vieira (2011), Vilas Boas (2002) e Cavalheiro (1943), serão abordadas questões sobre representações biográficas e o interesse do público por este tipo de histórias em todos os veículos, e, em especial, a televisão. Juntamente com informações históricas e de dados da emissora BBC, será feito um breve apanhado sobre a invenção do aparelho e a sua transformação em um dos maiores meios de comunicação de massa do século XX.

2.1 Histórico

Por que tantas pessoas ficam “ligadas” na tela da televisão todos os dias? A televisão, assim como o cinema, facilita uma comunicação mais rápida com o espectador ao convergir em um mesmo canal as mídias visual e sonora, utilizando recursos gráficos da escrita para transmitir informação, diferentemente do rádio ou do jornal impresso, que necessitam de uma atenção mais cuidadosa do leitor ou ouvinte para a total absorção do conteúdo. O rádio, companheiro diário que informava e era a principal forma de entretenimento em muitas casas, ganha um concorrente de peso e precisa alterar sua programação – se atualizando e se segmentando – para manter sua audiência ao longo dos anos. No princípio, a TV torna-se um objeto de desejo e símbolo de status⁵, e não é difícil entender o porquê: com a invenção televisão, não era preciso imaginar as descrições de eventos e as narrativas de histórias ou fatos jornalísticos com base apenas das ideias apresentadas pela voz do mediador.

A partir daquele momento, era possível ver com os próprios olhos, e no conforto de sua casa, o que ocorria no mundo, em uma combinação de som e imagem em movimento. Aos poucos, a televisão deixa de ser apenas um mecanismo de inovação para a comunicação e passa a ser também um utensílio indispensável aos que podem adquiri-lo. A própria organização das antigas salas de estar foi modificada para receber o aparelho: os assentos foram dispostos para ficar de frente para a TV, que agora obtém lugar de destaque no recinto. Mais do que isso, a televisão passa a reunir a família em um mesmo ambiente para que a mesma desfrute da programação, acabando por modificar a estrutura do ritual da comunicação que existia anteriormente. Mais do que um formato de comunicação, ela se tornou, depois da metade do século XX, o principal meio de transmissão de conteúdo para as grandes massas.

⁵ Fonte: Fabiana Grieco Cabral de Mello em “Televisão nos anos 50: de eletrodoméstico a elemento vinculador” (2015).

A televisão foi criada na Inglaterra, na metade nos anos 1920. John Logie Baird, engenheiro escocês, foi o primeiro a reproduzir imagens em movimento com 30 linhas de resolução a partir do sinal de uma estação de rádio próxima de seu laboratório⁶. Em 1928, uma transmissão experimental entre Londres e Nova Iorque é realizada, e, em 1934, após expansão e melhoria, adotando o sistema eletrônico - em vez do mecânico original - este serviço se transformou na BBC Television Service (NORMAN, 1984, p. 99).

2.2 BBC

"Bem senhores, vocês inventaram o maior desperdiçador de tempo de todos os tempos. Usem-no bem". Isaac Schoenberg⁷

A British Broadcasting Corporation (BBC), oficialmente fundada em 1922 após um pequeno período como uma empresa de radiodifusão privada, foi adquirida pelo governo do Reino Unido em 1926. Dez anos depois, começou a transmitir programação regular e hoje é considerada a maior e mais antiga empresa de comunicação do mundo. Criada a partir de uma *Royal Charter* (Patente Real), seu objetivo principal é espalhar a cultura britânica (“representar o Reino Unido, suas nações, regiões e comunidades⁸”) reforçando o lema “nação deve falar de paz para nação⁹”. A companhia é financiada, basicamente, por uma taxa de licença anual que é cobrada de todas as residências, companhias e organizações que usam qualquer tipo de equipamento para receber ou gravar televisão ao vivo na Grã-Bretanha. Oferece, atualmente, cinco estações de rádio dedicadas à música e ao jornalismo e oito canais de TV, que tratam de programação exclusivamente informativa ao entretenimento infantil – há o S4C (com programação em galês), a BBC Alba (com parte da programação em gaélico), a BBC World News e 15 canais comerciais em outros países dentro da marca BBC Worldwide. Atualmente, a empresa transmite em mais de 27 línguas¹⁰ para cerca de 192 milhões¹¹ de pessoas semanalmente em todo o mundo.

⁶ Fonte: BBC, History of The BBC, "1920s - where it all began".

⁷ Tradução minha de "Well gentlemen, you have now invented the biggest time waster of all time. Use it well". O engenheiro mecânico e chefe de Pesquisa e Patentes da EMI, Isaac Schoenberg, fez a afirmação após a demonstração da primeira televisão elétrica em 1934 na Inglaterra. Fonte: BBC, History of The BBC, "1920s - where it all began".

⁸ Tradução minha de "representing the UK, its nations, regions and communities". Fonte: BBC

⁹ Tradução minha de "Nation shall speak peace unto Nation". Fonte: BBC

¹⁰ Fonte: Help BBC.

¹¹ Fonte: BBC Worldservice Annual Review 2013/2014.

Através das regras da *Royal Charter*, a BBC nacional é uma estrutura independente do governo e não pode veicular propagandas ou transmitir programas patrocinados¹². É exigido dos comunicadores e jornalistas que sejam imparciais no tratamento de controvérsias em questões políticas internas e de relações exteriores. Desde sua concepção, a BBC tem a obrigação, por ser publicamente financiada, de oferecer uma programação que atenda a todas as parcelas da sociedade, informando e oferecendo debates sobre questões pertinentes ao povo britânico. Apesar de discussões sobre a permanência deste modelo de arrecadação e da liberação da entrada de diversos outros canais na Grã-Bretanha na segunda metade do século, a BBC ainda detém 31,7% da audiência mensal na televisão – aberta ou fechada¹³.

No final dos anos 1940 e início da década de 1950, quando mais de 100 mil aparelhos de televisão já estavam instalados em residências da Inglaterra¹⁴ (e em grandes países como os Estados Unidos), e com a transmissão retomada após a Segunda Guerra Mundial, a televisão começa a enfraquecer o modelo de produção de cinema. Esta mudança é consequência de outra invenção dos engenheiros da BBC que altera o modo de se fazer televisão: a tecnologia de gravação em fitas que podem ser reproduzidas a qualquer hora. A partir deste momento, não é preciso mais que toda a transmissão de notícias e programas seja realizada ao vivo, em frente às câmeras. Segundo a TBS, isso traz versatilidade aos formatos e beneficia principalmente programas de entretenimento, o que altera a programação da emissora. Há o retorno de *soap operas* (novelas), esquetes de comédia, programas exclusivamente focados no público feminino (tratando inicialmente de assuntos diversos para o cuidado da casa e dos filhos), programação infantil, entre outros.

Cansado das más notícias e da constante vigilância dos ataques aéreos, o público britânico também está pronto por um novo recomeço, com uma programação mais leve e reconfortante. Após seis anos de guerra, há muito o que fazer. Os homens voltam do *front* e retomam seus antigos postos em fábricas e empresas. Ao mesmo tempo, muitas mulheres deixam de trabalhar, enquanto as crianças podem ir à escola sem medo dos bombardeios. A família britânica está completa e ansiosa para esquecer as dificuldades e recomeçar suas vidas normais. Além disso, com a moral em alta pelo importante papel do Reino Unido na derrota de

¹² Ao contrário, a BBC Worldwide, canal que transmite programas da BBC em todo o mundo através do licenciamento de televisão paga, como NET e SKY no Brasil, possui propagandas financiadas por terceiros.

¹³ A distribuição é como segue: BBC1 com 20,48%; BBC2 com 5,8%; BBC3 com 1,42 e outros com 3,96%. Fonte: BARB, 2015.

¹⁴ Depois de ser retirada do ar entre 1939 e 1946, devido à Segunda Guerra Mundial, o governo tinha medo que as transmissões VHF poderiam ser utilizadas como chamariz para bombardeios de aviões inimigos, além da falta de pessoal (engenheiros e técnicos) que estavam trabalhando em outros setores durante este período. Fonte: Transdifusion Broadcasting System.

Adolf Hitler, a história “do sangue, labuta, lágrimas e suor”¹⁵ da coragem britânica e de seus heróis precisava ser recontada para as gerações futuras. É neste momento que outra tradição narrativa volta a ter sucesso nos livros, revistas e programação de rádio e TV: as biografias de grandes nomes que alteram o curso da história.

2.3 Biografia: a arte de narrar a vida

Plutarco, considerado um dos expoentes do gênero biográfico, já relatava a vida de personalidades da Grécia e de Roma no século II d.C., apresentando os grandes feitos de seus heróis e indo além da mera reprodução das lendas contadas de geração em geração. Como explica Edgard Cavalheiro, "Ao se aprofundar no estudo do caráter e das ações dos seus biografados, sabia fazê-lo sem as possíveis restrições que a intenção inicial implicaria" (1943, p. 22). Ou seja, ele mostrava tanto seus grandes feitos quanto seus erros, dúvidas e vícios: enfim, sua humanidade. De acordo com Virginia Fonseca e Karine Vieira, "Naquele período a valorização do homem, do indivíduo ilustre e o seu caráter exemplar era o principal elemento da narrativa" (2011, p. 103). Ainda assim, é nesta mesma época que a história se apresenta como campo de conhecimento "[...] calcado na urgência da análise dos acontecimentos políticos, sociais e militares e no entendimento da estrutura social dos fatos" (2011, p. 103) que não cabe apenas na narrativa de um personagem singular e seus atos. Afinal, ao narrar a vida dos homens, se conta a história do mundo.

A história, no entanto, é coletiva, e sua narrativa procura explicar o modo e a origem das coisas através da interpretação humana. Lytton Strachey afirma que "[...] a história não é uma acumulação de fatos e sim a narração deles" (*apud* CAVALHEIRO, 1943, p.35). Se fossem apenas reunidos, os eventos que dizem respeito ao passado seriam compilações que não trazem mais do que dados brutos. Ao contrário, biografias que despertam o interesse do público são uma mescla de fatos e de arte, entrelaçadas pelas mãos habilidosas de um autor – podendo ou não ser um jornalista – que escolhe o que revelar e o que omitir, apresentadas em diversas mídias sem que isso prejudique seu conteúdo¹⁶.

Em rigor, biografia é a compilação de uma (ou várias) vida(s). Pode ser impressa em papel, mas outros meios, como o cinema, a televisão e o teatro podem acolhê-la

¹⁵ Tradução minha de "Blood, toil, tears and sweat", como ficou conhecido o primeiro discurso realizado por Winston Churchill como primeiro-ministro no Parlamento inglês em 1940. Fonte: The Churchill Centre.

¹⁶ Apesar de apresentar mais adiante a análise de um produto audiovisual, a bibliografia consultada para este trabalho aborda principalmente biografias impressas em livros, visto que o que nos interessa é a produção de conteúdos biográficos, a atenção a personagens e também ao imaginário relativo a eles e não exatamente o meio pelo qual as biografias são veiculadas.

bastante bem. Por enquanto, não há certificados epistemológicos para o fazer biográfico. (VILAS BOAS, 2002, p. 18).

Para Fonseca e Vieira, ainda que muitas biografias se utilizem de elementos jornalísticos, "[...] como o compromisso com os fatos (passado) e com a clareza (acessibilidade)" (2011, p. 105) e que "[...] procurem desvendar a vida de personagens que fazem parte do imaginário coletivo (2011, p. 107), biografias jornalísticas por si só não existem. Conforme Vilas Boas "[...] a narrativa biográfica intercambia metodologias e saberes distintos em suas práxis. Ela é um constructo simbólico, híbrida por natureza" (2002, p. 15). Para biografar, não é preciso ser de áreas da Comunicação ou afins, basta ter interesse pelo assunto, pesquisa, dedicação e uma boa dose de lirismo para a escrita, já que "se as definições tivessem que estar circunscritas aos campos da formação, os jornalistas, especialmente, estariam muito restringidos. Teriam que escrever sobre a vida de jornalistas renomados de empresas de comunicação" (VILAS BOAS, 2002, p.17). Também não se pode sustentar a ideia de que uma biografia jornalística "seria a modalidade de biografia escrita por um jornalista para um meio de comunicação de conteúdo jornalístico, já que a biografia é, por princípio, uma prática transdisciplinar" (VILAS BOAS, 2002, p. 18).

Assim como nos documentários e programas televisivos, que tratam de assuntos diversos que interessam e informam os espectadores, o jornalismo também tem no entretenimento um ponto importante de sua narrativa. Na base do fazer da Comunicação, estão as pessoas que fazem as leis, constroem a sociedade, interpretam o mundo e alteram a realidade que vivem, ou seja, os sujeitos que promovem e praticam a comunicação. Nada mais pertinente à condição humana, portanto, que o interesse do homem por si e por seus pares. Os contos de fadas, as lendas e os grandes feitos de nada valem se não pudermos nos reconhecer nos personagens, entrar em seu mundo e compreender suas histórias como narrativas protagonizadas por figuras semelhantes a nós, ou mesmo como uma possibilidade de caminhos da vida a ser descoberta.

Cavalheiro afirma que inúmeras teorias já apareceram com o intuito de esclarecer e justificar o porquê desse interesse, o que ele chama de "inquieta ressurreição dos mortos" (1943, p. 40) na preferência de escolha do gênero. Ele também propõe que a causa primordial para este fenômeno é o "[...] declínio do valor humano dentro da sociedade moderna, onde o indivíduo isolado cada vez mais desaparece na massa popular" (1943, p. 41), procurando compensar essa situação através da reconstituição crítica daqueles que ultrapassaram as medidas da normalidade. Para Fonseca e Vieira, "A glorificação de personagens ilustres pelo relato de suas trajetórias ajudou a ilustrar a história ao longo dos séculos, mas continuou a ser vista com certo

distanciamento pelos historiadores, que mantiveram os relatos das histórias de vida restritos ao campo literário” (2011, p. 103). Quando as biografias são escritas em forma de relato jornalístico, aproximam-se da ideia de acontecimento e devem se ancorar na realidade, no factual, que nos permite avaliá-las como informação de valor jornalístico para o público.

O acontecimento se encontra nesse “mundo a comentar” como surgimento de uma fenomenalidade que se impõe ao sujeito, em estado bruto, antes de sua captura perceptiva e interpretativa. Assim sendo, o acontecimento nunca é transmitido à instância de recepção em seu estado bruto; para sua significação, depende do olhar que se estende sobre ele, olhar de um sujeito que o integra num sistema de pensamento e, assim fazendo, o torna inteligível. (CHARAUDEAU *apud* FONSECA; VIEIRA, 2011, p. 100).

Assim como dois repórteres não escrevem sobre o mesmo fato de forma idêntica, nenhuma biografia pode ser igual à outra. Cada autor escreve sobre algo ocorrido no mundo ou sobre um personagem a partir de suas experiências, opiniões prévias e estilos próprios. Ainda que busque a objetividade, o mero apanhado de dados não torna uma história palatável ou interessante. Para Fonseca e Vieira “[...] o modelo ambivalente e paradoxal ancorado nos polos do factual e da ficção ganha espaço no século XX, quando o gênero biográfico e o romance moderno se aproximam” (2011, p.105), ou seja, quando a biografia como a conhecemos se mescla com a narrativa de ficção e se afirma como um gênero subjetivo é que um autor pode transformá-la em arte.

Gênero híbrido, a biografia se situa na tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado, segundo regras da mimesis, e o polo imaginativo do biógrafo, que deve reproduzir um universo perdido segundo a sua intuição e talento criador. Essa tensão não é, decerto, exclusiva da biografia, pois encontramos os historiadores empenhados em fazer história, mas é guinada ao paroxismo do gênero biográfico, que depende ao mesmo tempo da dimensão histórica e de dimensão ficcional. (DOSSE *apud* FONSECA; VIEIRA, 2011, p. 104 e 105).

Todas as pessoas têm histórias sobre eventos, fatos e causos para contar, compondo fragmentos que formam a narrativa de suas próprias vidas. Personagens que estão longe dos holofotes, à margem do reconhecimento público, também são assunto de interesse por parte de jornalistas e dos leitores. Esta prática de valorizar a vida cotidiana, iniciada pelo norte-americano Gay Talese no chamado *New Journalism*, destaca as histórias de anônimos que, por alguns momentos, eram elevados de seu *status* de pessoas comuns. Este novo modelo de jornalismo fez sucesso e ajudou a mudar a forma como as publicações tratavam as narrativas biográficas. No entanto, são aqueles que ascendem da linha da normalidade que chamam mais a atenção das audiências e, conseqüentemente, dos jornalistas, já que ainda hoje o interesse público é o horizonte de legitimação da prática jornalística.

A biografia de grandes nomes, assim sendo, sempre interessou ao público. De acordo com Cavalheiro (1943), na Inglaterra de 1938, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, havia um decréscimo de todos os gêneros literários, menos os de estudos críticos e biográficos. Antes disso, desde os anos 1920, a Grã-Bretanha já se empenhava em produzir conteúdo que encantasse o público, disseminando sua tradição e as histórias de seus personagens mais célebres para o mundo através da BBC. Se a televisão pública britânica superou as provações do tempo e hoje é uma das melhores empresas de comunicação do mundo, o seu objetivo de levar a história do Reino Unido para outras nações foi alcançado. Contudo, seu maior produto de exportação, seja no campo do entretenimento, seja no das notícias, são os documentários para televisão¹⁷. Como diz Allen, quando se apresenta uma narrativa,

Sempre esteja ciente que você está comandando um show de magia - criando uma ilusão - quando você está escrevendo. Seja responsável e lembre-se de que você não está falando "A Verdade"... A boa escrita é uma mercadoria perigosa. Ela cria um tipo de realidade para os leitores. Você pode fazer pessoas acreditarem em coisas. (ALLEN *apud* MAcDOUGALL, 1988, p. 100).

Diz-se que não há comunicação sem interesse de pelo menos duas partes, um de apresentar seu conceito de realidade, e a de outro em aceitar ou não esta visão. "Os documentários estabelecem *asserções* sobre o mundo" (RAMOS, 2013, p. 22), que podem ou não estar baseadas em fatos reais ou documentação histórica, e que podem influenciar a percepção simbólica e a opinião do espectador sobre determinado fato, assunto ou sujeito.

¹⁷ Como pode ser analisado na programação de seus canais internacionais e dos canais estrangeiros que compram suas produções para transmissões nacionais como Bio Channel, NBC e A&E nos Estados Unidos, e Arte1, TV Escola e TV Globo no Brasil.

3 DOCUMENTÁRIO: O PODER DO OLHAR SUBJETIVO

Neste capítulo apresento os conceitos de documentário, baseado, principalmente, na obra de Bill Nichols (2001), diferenciando-o de ficção e de grande reportagem. A seguir, faço uma breve explanação sobre os documentários feitos especificamente para a televisão e a discussão de representação neste meio.

3.1 Definições

Para entender a dimensão do impacto e a importância de um documentário nas grades de televisão e a sua subjetividade no entendimento do público, é preciso, primeiro, tentar definir o que é documentário. Muitas vezes o conceito de documentário se confunde com a forma estilística da narrativa documentária em seu modo clássico (até 1950), em que há sempre uma locução fora-de-campo, que "possui *saber* sobre o mundo, enunciada, em geral por meio de tonalidades grandiloquentes" (RAMOS, 2013, p. 23, grifo do autor). Também chamados de *filme documentário*, estes produtos "não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, nem apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos" (NICHOLS, 2005, p. 48). Hoje, podemos ver documentários com narração em primeira pessoa, com a aparição do diretor, com sua interferência na narrativa, com utilização de material de arquivo, com atuação de atores contratados, com entrevista de populares, com ou sem *script*, gravados com câmeras na mão, feitos em estúdio, com grandes planos abertos externos de natureza, apresentando reações espontâneas em ambientes produzidos, entre outras tantas possibilidades. As fronteiras do documentário vão além de sua forma e de suas regras de delimitação de conteúdo.

De acordo com Bill Nichols, "há uma especificidade no vídeo e no filme documentários que gira em torno do fenômeno de sons e imagens em movimento gravados em que permitem um grau notavelmente elevado de fidelidade entre a representação e aquilo a que ela se refere" (2005, p. 23). Mas estas definições por si só não podem sanar a dúvida sobre o que é um documentário, pois este - que sempre andou à margem da narrativa de filmes ficcionais e do jornalismo - tem suas particularidades, ainda que muito tenha mudado desde sua concepção original de retratação das realidades do mundo.

3.2 Documentário x Ficção

É preciso diferenciar documentário de ficção, já que ambas são narrativas distintas, mas podem ser aproximadas ou se misturar, muitas vezes de forma intencional por parte dos diretores. Nichols, em seu livro *Introdução ao documentário*, especifica o gênero afirmando que "o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico" (2001, p. 22) e que "a tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade" (2005, p. 20). Assim, mesmo que o conteúdo do documentário não esteja, necessariamente, primando pela veiculação de informação correta ou objetiva (vide *mockumentary*¹⁸), o importante para defini-lo é que nos passe a sensação de verdade, de observação do real. Segundo Ramos, o objetivo da narrativa do documentário é aparentar simplicidade, sem perder a singularidade do formato:

Dentro deste eixo-comum, podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores), em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. [...] A natureza das imagens-câmera e, principalmente a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (2013, p. 22).

Ainda de acordo com Nichols (2001), se o documentário fosse uma reprodução da realidade, as confusões provocadas sobre a veracidade das informações no formato seriam bem menos graves, já que seria necessário replicar ou copiar algo que já existe. Porém, o documentário não é uma apresentação do mundo em que vivemos, é uma *reprodução*, ele "representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos nos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados sejam familiares" (2006, p. 47). Para Ramos (2013), ainda que filmes e documentários apresentem narrativas e asserções sobre o mundo, o espectador sabe, na maioria das vezes, qual tipo de produto ele está recebendo. O autor afirma que não vamos ao cinema em busca de explicações para o mundo, e sim para nos entreter a partir do que é proposto na narrativa. No entanto, "*entretener-nos* deve ser entendido em seu sentido amplo, não exclusivamente de *entretimento*" (2013, p. 24, grifos do autor), estabelecendo relações empáticas com os personagens e hipóteses de suas personalidades e futuros dentro da narrativa.

¹⁸ A palavra vem da mistura das palavras em inglês *mock* (zombaria) e *documentary* (documentário), que define um tipo de produção em que personagens fictícios são apresentados em forma de documentário para satirizar determinado assunto ou situação. Fonte: Dicionário Oxford.

3.3 Documentário x Reportagem

Na busca pela resposta de minha pergunta de pesquisa “podem os documentários biográficos terem obrigações jornalísticas já que contam a história de alguém?”, é necessário também fazer outra distinção, entre documentário e grande reportagem, pela relação estreita na apresentação de ambos na programação televisiva. Para Fernão Ramos (2013) é a dimensão social e a forma narrativa das *atualidades* (que podem ser relacionadas ao conceito de notícia da reportagem, mas não de realidade) que fazem divergir historicamente a reportagem do documentário. “É através do *tratamento criativo* que os documentaristas vão criar uma nova arte que se diferencia das *atualidades*, que são apenas *footage*¹⁹” (RAMOS, 2013, p. 57, grifos do autor). Ou seja, há mais espaço para a expressão do viés autoral, utilizando as imagens e os sons para explorar os assuntos de forma mais condensada e artística do que no telejornalismo.

Para ele, o jornalismo também pode e deve entreter o espectador, na medida em que consiga prender a atenção deste para passar sua mensagem. Estamos convencidos a receber um modelo de apresentação na telinha no qual o apresentador ou repórter posiciona-se diante da câmera e anuncia seu texto. Por mais que a atuação destes profissionais tenha ficado menos restrita nos últimos tempos, o repórter é o interlocutor entre as imagens e o espectador. Ainda para o autor, a confusão também pode acontecer pela forma de narrar a história apresentada, quase sempre realizada com *voice-over*²⁰. A reportagem é veiculada dentro de um programa que chamamos de telejornal, com a figura do repórter que dialoga com o âncora e com o espectador, onde cada notícia é apresentada em sequência, “sem haver necessariamente uma narrativa que articule sua unidade no todo” (RAMOS, 2013, p. 59). Além disso, ela está obrigatoriamente vinculada às notícias dos acontecimentos cotidianos, ao passo que “o *documentário* constitui uma forma narrativa que é geralmente fruída na unidade de uma extensão temporal determinada” (2013, p. 58, grifo do autor), isto é, a narrativa documentária está “enunciada numa duração de tempo variável, mas una, sendo veiculada ao espectador enquanto unidade” (2013, p. 58).

¹⁹ Sequências de imagens.

²⁰ Voice-over, voz-over, ou VO, é uma técnica de produção onde uma voz que não faz parte da narrativa (não-diegética) é utilizada sob as imagens apresentadas. Podem ser palavras ditas por alguém que não aparece na tela, como um narrador, ou a voz de um personagem visível na tela, expressando sentimentos ou impressões acerca de algo não verbalizado em sua história. No jornalismo, também é utilizado como ferramenta em entrevistas para tradução de um discurso em outra língua diferente da restante da produção.

Um documentarista também pode aparecer em primeiro plano, narrando e explicando a construção de seu documentário - assim como fazem os repórteres ao gravarem suas passagens - contando a ideia que o levou a produzi-lo, o problema a ser discutido, o porquê da escolha de cada lugar ou personagem apresentado, levando a narrativa de forma que o espectador entenda seu conceito e concorde com sua exposição. Agora, a partir do momento em que se fala de jornalismo, temos que considerar princípios como clareza, verdade e objetividade, que devem ser respeitados em qualquer meio que se propõe jornalístico²¹. Ainda que o documentário possa se utilizar de técnicas de jornalismo, como entrevistas, pesquisa em bancos de dados, resgate de imagens de arquivo e investigações de informações para construir sua narrativa, este não está assentado nas obrigatoriedades da prática jornalística.

Neste sentido, conforme Ramos (2013), um jornalista pode aproximar sua grande reportagem – como ocorreu com a série sobre a fome na região Nordeste do Brasil, veiculada pelo Jornal Nacional em 2001 ou com as produções semanais do Globo Repórter até 1982 – do formato documental. O mesmo jornalista pode até realizar, como diretor, um documentário desvinculado dos parâmetros que regem uma grande reportagem. O importante é termos em mente que tanto documentário como a grande reportagem têm deveres diferentes em relação ao que apresentam ao público. Diferentemente do repórter, que é o mediador de realidades para o público segundo regras pré-estabelecidas pelo jornalismo, o documentarista é o criador de um produto que está mais relacionado com a arte audiovisual, e que pode ou não apresentar relações fundamentadas nas realidades vividas.

3.4 Documentários para a televisão

De acordo com Bill Nichols em *Introdução ao Documentário* (2001, p. 62 e 63), os modos de fazer documentários podem ser divididos em seis formas: modo poético (mais próximo do cinema experimental); expositivo (com uso de lógica argumentativa); observativo (observação de um tema com câmera discreta); participativo (construído basicamente de entrevistas e imagens de arquivo); reflexivo (“aguça a nossa consciência da construção da realidade feita pelo filme”); e performático (“rejeita a ideia de objetividade em favor de evocações e afetos”). “Entretanto, uma vez estabelecidos, os modos superpõem-se e misturam-se” em diversos níveis, combinando modelos para contar suas histórias da forma que julgam mais proveitosa e efetiva. O que a maioria dos espectadores entende por documentário é o

²¹ Embora se saiba que conceitos como verdade e objetividade são relativos e ideais muito difíceis de serem alcançados.

chamado modo expositivo, principalmente na televisão, “[...] em que a ideia de comentário em voz-over parece obrigatória” (NICHOLS, 2005, p. 63):

A voz do saber, em sua nova forma, perde a exclusividade da modalidade *over*. Ainda temos a voz *over*, mas os enunciados assertivos são assumidos por entrevistas, depoimentos de especialistas, diálogos, filmes de arquivo (flexionados para enunciar as asserções de que a narrativa necessita). O documentário, portanto, se caracteriza como narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo, ou de si. (RAMOS, 2013, p. 24).

O documentário produzido diretamente para a televisão não tem diferenças *per se* daqueles direcionados às salas de exibição. A disparidade entre uma grande produtora de cinema e uma pequena não é diferente da relação entre uma grande emissora e pequenos canais de transmissão. A produção destes produtos por empresas de telecomunicação pode afetar a escolha de temas a serem explorados e modos de narrativa conforme o público que ela atende ou deseja atingir, mas não impede, a princípio, que material de boa qualidade seja veiculado. Documentários com forte presença do diretor, com narrativa em primeira pessoa, profundamente pessoais e experimentais, por exemplo, apesar de serem produzidos para o cinema ou circuitos de arte, não deixam de ser exibidos em canais de televisão aberta ou paga se o conteúdo toca, informa e entretém os espectadores. O documentário, no entanto, deve ser visto por sua intenção de proposta mais do que por sua estrutura:

O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (*intenção* social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador). Podemos, igualmente, destacar como próprias à narrativa documentária: presença de locução (voz *over*), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe *star system* estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. (RAMOS, 2013, p. 25, grifos do autor).

Para Nichols, costuma-se “[...] avaliar a organização de um documentário pelo poder de persuasão ou convencimento de suas representações e não pela plausibilidade ou pelo fascínio de suas fabricações” (2001, p. 58). O documentário pode ser um instrumento poderoso no fortalecimento e/ou quebra de ideias já consagradas e, como todo produto de comunicação, ter efeitos na percepção do público de um assunto. Muito deste poder de persuasão “[...] vem da trilha sonora do documentário, ao passo que muito de nossa identificação com um mundo fictício e seus personagens depende das imagens que temos deles. Os argumentos exigem uma lógica que as palavras são mais capazes de transmitir dos que as imagens” (2001, p. 59).

Para Goya (2013), seres humanos naturalmente propõem e assimilam sentido sobre as coisas do mundo, criando ordem a partir de suas ideias de como deve ser, e não a partir de algo como efetivamente é. Nós alteramos a nossa realidade de forma que esta tenha importância e sentido para nós mesmos. Para Jay Ruby, o documentário precisa ser reflexivo em sua

apresentação e deve “[...] estruturar um produto de forma em que a audiência pressuponha que o produtor, o processo de produção e o produto sejam um todo coerente” (1998, p. 64). É assim, que o produtor do filme

Deliberadamente e intencionalmente revela para sua audiência pressupostos epistemológicos subjacentes que o provocaram a formular questões de um modo particular, para procurar respostas de um modo particular e, finalmente, para apresentar seus achados de um modo particular. (RUBY, 1998, p.68).²²

É por isso que este é o meio escolhido muitas vezes para se falar de assuntos multifacetados e que propõe múltiplos pontos de vista sobre as pautas. Como plataforma, o documentário diversifica a narrativa audiovisual da televisão, aprofundando temas complexos de interesse público. De acordo com Ramos (2013), o primeiro momento no qual o documentário pensa a si mesmo, enquanto forma narrativa particular, é justamente no documentarismo inglês, que, financiado pelo Estado britânico como projeto ideológico-educacional a partir dos anos 1930, recebe apoio e dinheiro para produzir asserções sobre as realidades econômica e política da época²³.

Grandes nomes, como já mencionado neste trabalho, são alvo de interesse e impacto nas massas: as pessoas estão interessadas naquilo que eles têm a dizer e o que é dito sobre eles. Muitas vezes, este interesse acaba falando muito sobre o *zeitgeist*²⁴ daquele momento específico. De certa forma, o documentário analisado neste trabalho sobre a vida de J.K. Rowling lança mão deste propósito educacional mesclando na narrativa arte e história, pois apresenta uma versão da biografia da autora de forma instigante através da edição de imagens, ao mesmo tempo que sacia a curiosidade dos que a conhecem e estimula a leitura de crianças e

²² Tradução minha de “To be reflexive is to structure a product in such a way that the audience assumes that the producer, the process of making, and the product are coherent whole” e “being reflexive means that the producer deliberately and intentionally reveals to his audience the underlying epistemological assumptions that caused him to formulate a set of questions in a particular way, to seek answers in a particular way, and finally to present his findings in a particular way”.

²³ E não é somente quando há a necessidade de o Estado se unificar e ampliar a sua imagem de nação que os documentários fazem sucesso. No canal BBC2, a série de documentários *Japan: Earth's Enchanted Islands* em suas três transmissões conquistaram mais de nove milhões de espectadores somente no mês de junho de 2015. No canal BBC4, o canal “mais sério” da programação da rede, o programa *Monkey Planet* foi o sétimo mais assistido, com 563 mil espectadores, e a série *Great British Railway Journeys* teve 502 mil visualizações em apenas um mês. Programas como *Tuesday Documentary*, uma série que cobria um vasto campo de assuntos, produzido de 1968 a 1983, carregam a tradição da empresa de ser uma produtora de conteúdo tanto jornalístico quanto de entretenimento para a população. No site da BBC há, atualmente, mais de 7,5 mil programas categorizados como documentários no seu iPlayer. Fontes: BARB, 2015 e BBC.

²⁴ *Zeitgeist* é o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo. Fonte: Dicionário Oxford.

jovens. Este era um dos propósitos de Grierson²⁵, um dos primeiros diretores a realizar documentários no Reino Unido:

O documentário deve ser um púlpito, diz o produtor inglês, a partir do qual se enunciem asserções que eduquem as massas e se propagandeiem não só os produtos e a indústria britânica, mas a possibilidade um liberalismo de massa. O movimento documentarista é criado tendo no horizonte a reflexão norte-americana dos anos 1920 sobre as novas tecnologias da comunicação de massa nascente e seu papel entre a opinião pública. A ênfase de Grierson está nesse papel dos meios de comunicação de massa, e na educação popular, para criar as bases da democracia liberal (não tanto universal), na construção da unidade nacional. (RAMOS, 2013, p. 56).

O documentário é sempre uma reflexão sobre a época em que é produzido. Pode tratar de assuntos do passado ou até mesmo especular sobre o futuro, mas, por ter um viés autoral do diretor sempre presente, não deixa de ser um veículo de ideias de seu tempo. Ele é um criador de narrativas, de ideias que tomam forma a partir da escolha de palavras, de sequências, de imagens e sons editados por uma única voz (ainda que possa ser realizado no coletivo) que são escolhidos por alguém. É uma apresentação da história a partir do olhar de um cineasta. Afinal “se um documentário fosse pura observação do cotidiano, sem cortes, somente um antropólogo poderia achá-lo interessante” (WINSTON *apud* ROSENTHAL, 1998, p. 29). Alan Rosenthal disse que “[...] aquele (a) que empunha a câmera detém um poder inquestionável sobre aqueles ou aquelas que são objeto de sua mirada” (1998, p. 30). Ele também possui certo poder sobre aquele para o qual seu produto se dirige.

3.5 Representação em documentários

Para Nichols, podemos dizer que todos os filmes são documentários, separados apenas por uma distinção: aqueles de satisfação de desejos (os de ficção) e os de representação social (não-ficção). “Ambos contam uma história, mas suas narrativas são de espécies diferentes” (2001, p. 26). O segundo tipo, os documentários de representação social, “representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos” (2001, p. 26), expressando a compreensão sobre a realidade na visão do cineasta. Vemos uma verdade transmitida (se assim quisermos) a partir de cenas organizadas e editadas por alguém, onde devemos avaliar seus argumentos e suas afirmações e decidir se merecem que acreditemos neles. No entanto, não se pode esquecer que do documentário tiramos não apenas o entretenimento, mas também

²⁵ John Grierson (1898-1972), fundador do movimento documentarista britânico dos anos 30, dirigiu e produziu diversos filmes que influenciaram toda uma geração de documentaristas no Reino Unido. Foi também a primeira pessoa a utilizar o termo 'documentário' ao publicar um texto sobre o filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty. Fonte: Grierson Trust.

uma direção, ou seja, uma escolha narrativa consciente. Ainda que a ideia de representação e de como ela entra em cena muda de filme para filme é diferente, o conceito é “fundamental para o documentário” (NICHOLS, 2005, p. 30), pois as pessoas retratadas são tratadas como atrizes:

Seu papel social no processo de filmagem é definido pelo tradicional do ator. Indivíduos estabelecem relações contratuais para atuar no filme; o diretor tem o direito, e a obrigação, de obter uma *performance* adequada. (NICHOLS, 2005, p. 30, grifos do autor).

Neste sentido, há uma questão ética importante a ser tratada: quais são os efeitos dos atos das pessoas cujas vidas são filmadas? Para Nichols, a resposta depende da situação. Quando os cineastas decidem trabalhar apenas observando a vida de outros, estes correm o risco de alterar o comportamento, mesmo que não intencionalmente, dos representados, ou ainda serem questionados sobre a sua falta de sensibilidade quando não interferem em certas situações. No entanto, quando trabalham com pessoas conhecidas, eles (os diretores) têm o desafio de representá-las de forma responsável nos pontos comuns, mas podem acabar sacrificando as suas próprias opiniões em favor de colaborações para seus projetos.

Em documentários biográficos, onde se representa a trajetória de alguém, também devem ser consideradas questões desta natureza. Afinal, ao selecionar dados e momentos para serem retratados dentro do espaço possível do produto audiovisual, corre-se o risco de se criar um personagem, e não uma representação da pessoa em questão. O cineasta que se propõe a produzir este tipo de documentário (e o biografado, se possível), deve estar ciente destas construções:

Diferentemente da ficção, em um documentário biográfico, no qual se reconstrói um personagem e uma vida real, a manipulação das imagens, o jogo de emoções, a exposição de sentimentos e pensamentos encontram o limite estabelecido pelo compromisso moral e ético que o cineasta tem com seus personagens, pessoas reais. A realização de um documentário sugere o registro de uma vida, como se ela acontecesse independentemente da presença da câmera. (CRUZ, 2011, p. 23).

O filme documentário tem início e fim, e as pessoas cujas vidas foram representadas nos documentários também seguem em frente, mas a representação do recorte que foi realizado em suas biografias permanece intacto. Segundo Nichols, na ficção, “desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários” (2001, p. 66). Já no documentário, “continuamos atentos à documentação do que surge diante da câmera. Conservamos nossa crença na autenticidade do mundo histórico representado na tela” (2001, p. 66-67). Esta linha é muito tênue, principalmente quando se fala na flexibilização dos conceitos sobre o que é, especificamente, documentário. Independentemente do que seja, as decisões

fílmicas do diretor acabam sempre por fazer asserções sobre o real e podem mudar a perspectiva da realidade daqueles que o assistem sobre os personagens retratados.

4 O IMAGINÁRIO

A seguir, farei um apanhado breve sobre o Imaginário como campo de estudo, apresentando conceitos de diversos autores, e apresento as definições sobre as quais decidi trabalhar neste trabalho a partir do tema. Por fim, respondo por que devemos estudar o Imaginário na Comunicação.

4.1 Introdução ao imaginário

No mundo atual, estamos cercados de imagens por todos os lados, e somos bombardeados por conteúdo onde quer que estejamos. Da escola à casa, do restaurante ao ônibus, não importa onde estivermos há sempre um jornal, aparelho de televisão, computador ou celular capaz de exibir imagens onde estivermos. A tecnologia nos permite acesso a uma quantidade infinita de informação na palma da mão: de redes sociais a conteúdos de diversos países (programas de televisão, *podcasts*, documentários, livros e revistas impressas disponibilizadas na rede, entre outros). Igualmente, a maioria dos empregos atuais exige o conhecimento da tecnologia para trabalhar, depende da memória em *bits* do computador para que as demandas diárias sejam completadas. Na escola, o conteúdo transmitido de professor para aluno depende de medidas que se aproximam cada vez mais da linguagem audiovisual. O ocidente deixou há muito de ser uma sociedade narradora oral da história. Passamos até a nos comunicar por imagens em serviços de comunicação instantâneos²⁶: produzimos, reproduzimos e consumimos cada vez mais imagens em nosso dia a dia. Nem sempre, no entanto, pensamos sobre o que este comportamento diz sobre nós como corpo social e como nos afeta – como indivíduos - em nossa relação de interação com o meio.

Segundo Gilbert Durand, “os enormes progressos das técnicas de reprodução por imagens (a fotografia, o cinema, os vídeos, “as imagens de sínteses”, etc) e seus meios de transmissão permitiram ao século XX acompanhar a construção de uma *civilização de imagem*” (1998, p. 5, grifos do autor), que só cresce desde então. Para ele, é natural que estas imagens “prontas para o consumo” tenham mudado para sempre as filosofias, que dependiam da supremacia da mídia (neste caso, imprensa e comunicação escrita, com a utilização de inúmeros

²⁶ Serviços como Whatsapp e Facebook, onde temos a opção de utilizar pequenos ícones para passar a informação que desejamos. É também considerado parte da linguagem da internet se comunicar através destes chamados *emoticons* (ou seja, imagens que representariam emoções) e facilitariam o rápido entendimento do objetivo da conversa. No entanto, não há como discutir satisfatoriamente este assunto neste exímio espaço.

recursos de processo de raciocínio) para disseminar e expor asserções sobre a imagem mental (perceptiva, das lembranças, de ilusões, etc) ou icônica (desenhos, pinturas, esculturas figurativas, etc). Esta nova civilização permitiu o estudo dos processos de produção, transmissão e recepção de todas as imagens que existem ou que virão a existir em um lugar²⁷: o *imaginário*.

Estudo de difícil definição (e, por escolher uma definição, estamos sempre referenciando uma tese sobre o assunto), o imaginário trabalha com interdisciplinaridade, estendendo-se por diversos campos, como Sociologia, Antropologia, História, Psicologia e, é claro, a Comunicação. O termo é frequentemente utilizado apenas para designar o oposto da realidade, mas em cada linha de pesquisa da área de Ciências Humanas e Sociais trabalha-se com diferentes definições para o seu estudo:

O imaginário não é um objeto de estudo em si e sim um ponto de vista sob o qual o pesquisador se coloca, uma perspectiva que ele assume, uma dimensão que ele explora. Isso resulta do caráter transversal do imaginário, que atravessa todas as produções humanas. É possível estudar empiricamente o imaginário porque ele se epifaniza em cada manifestação criativa, sendo a menor de suas unidades detectáveis a imagem simbólica. Para encontrá-la, são necessários instrumentos específicos, resultantes de uma heurística peculiar ao entendimento que se tem sobre o que seja o imaginário. (BARROS, 2010, p. 127).

O imaginário é “praticamente sinônimo de imaginação, de faculdade de imaginar, de dar o mundo a ver através do nosso pensamento que trata de modo indiferenciado toda a luxuriante efervescência de imagens” (BARROS sobre as ideias de THOMAS²⁸, 2014, p. 51). No entanto, imaginário não é sinônimo de fantasia nem “coleção de imagens somadas, mas uma rede onde o sentido (do que está sendo analisado) se encontra na relação” (BARROS, 2014, p. 52). Para todos os fins, o conceito de imaginário neste trabalho será o definido por Jean-Jacques Wunenburger:

Conviremos, portanto, em denominar imaginário um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados. (WUNENBURGER, 2007, p. 11).

Ainda que o conceito de imaginário seja diverso, há métodos e regras como qualquer trabalho analítico; não se pode jogar qualquer noção e opinião para estudá-lo. Portanto, é preciso fazer rapidamente algumas distinções de conceitos e explicá-los para entender a sua concepção e também para a posterior análise do objeto de pesquisa.

²⁷ Utilizo aqui o termo lugar de forma figurativa. Durand (1998) chama o imaginário de “museu” de todas as imagens, onde seria possível o seu estudo.

²⁸ Jöel Thomas em *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris: Ellipses, 1998.

4.2 Conceitos do imaginário

Quando falamos de imagem, a definição de que costumamos tratar é de representação, reprodução ou imitação da forma de uma pessoa ou de um objeto, mas, no imaginário, a imagem é “o modo de a consciência (re)apresentar objetos que não se apresentam diretamente à sensibilidade” (BARROS, 2010, p. 128). Aqui, ela deixa de ser apenas uma representação de algo para transformar-se na “chave que dá acesso ao aposento mais secreto e mais recalcado do psiquismo” (DURAND, 1998, p. 36). É ela o veículo de manifestação que “representa uma espécie de intermédio entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa” (DURAND, 1998, p. 36).

Junto à imagem, outro termo que será muito utilizado é o símbolo, que tem um significado particular nos estudos do imaginário: “Quando a imagem se reúne com um sentido, um aspecto vivenciado, temos um símbolo. Isso quer dizer que o símbolo tem uma relação natural com algo ausente ou impossível de ser percebido” (COELHO *apud* BARROS, 2010, p. 128). É importante comentar que, diferente da Teoria dos Signos — onde o símbolo é arbitrário —, nos Estudos do Imaginário as imagens simbólicas (ou seja, imagens que mantenham uma relação de sentido não direcionado a um único significado) são analisadas a partir de pontos de pesquisa para decidir sua correlação de sentido. Para Durand (1998, p. 29) “dar o título de ‘símbolo’ à imagem artística significa apenas fazer do significante banal a manifestação de um simbolismo inefável”.

Convém também distinguir imaginário de imagética: para Wunenburger, “esta designa um conjunto de imagens ilustrativas de uma realidade, sendo o conteúdo da imagem, em sua inteireza, já pré-informado pela realidade concreta ou pela ideia” (2007, p. 10). O estudo do imaginário requer uma separação de referência a um determinismo literal de sentido, o que pode desafiar a sua relação com estudos da Comunicação, mas não a impedir.

4.3 Imaginário na comunicação

Mas, então, por que devemos estudar o imaginário na Comunicação? Porque vivemos em uma sociedade imagética, e a Comunicação é o campo de conhecimento acadêmico que estuda os processos de comunicação humana, que envolve a troca de informações e utiliza os sistemas simbólicos como suporte para este fim. Neste processo, estão envolvidas diversas maneiras de se comunicar, entre elas a fala, a escrita, e os produtos midiáticos que permitem

interagir com as outras pessoas e efetuar algum tipo de troca informacional. Para Contrera, o estudo do imaginário é natural, já que

Toda a vida humana é ritualizada. Essa ritualização começa já na constituição de códigos primários biológicos que dão origem a campos sensoriais partilhados, campos esses que por sua vez se desdobram nos rituais de convivência e comunicação interpessoal. (CONTRERA, 2005, p. 118).

Para outros autores ainda, estamos cada vez mais conscientes da intangibilidade do real, pois temos acesso aos sistemas simbólicos, mas não ao mundo real em si. Assim, segundo Barros, o estudo do imaginário no campo da Comunicação é um mecanismo essencial para observar os fenômenos aos quais somos expostos:

No campo da Comunicação, a discussão sobre o imaginário torna-se estratégica, posto que a relação com o real é fundante dos fenômenos comunicacionais. Assumindo-se a perspectiva simbólica (do imaginário), entende-se que o ato comunicacional não se firma puramente em dados históricos, sociológicos, culturais; tampouco em pulsões inconscientes. Na verdade, esses dois pólos definem a trajetória simbólica, também chamada de trajeto antropológico e, ainda, de *trajeto do sentido*. (BARROS, 2010, p. 129, grifos do autor).

Durand levanta ainda um questionamento em sua discussão sobre a (nossa) civilização da imagem, onde as inovações tecnológicas trouxeram uma revolução cultural na filosofia, uma ruptura que constituiu o privilégio do ocidente no tratado do imaginário. Para ele, “as civilizações não-ocidentais não separam as informações (digamos, ‘as verdades’) fornecidas pela imagem daquelas fornecidas pela escrita” (1998, p. 6, grifos do autor), através da escrita hieroglífica dos egípcios ou dos ideogramas chineses, por exemplo, que misturam imagens e sintaxes para a sua linguagem “escrita”. Estas sociedades então “não fundamentam seus princípios de realidade em um processo de dedução da verdade, num modelo do Absoluto sem rosto e por vezes inominável” (1998, p. 7, grifos do autor), ao contrário, estabelecem um universo mental, individual e social que se fundamenta desde o princípio no pluralismo e na multiplicidade de ideias. Esta diferença é essencial para compreender aspectos básicos de diferenças de visão simbólica entre o ocidente e o oriente:

Aqui, toda diferença é percebida como uma figuração diferenciada com qualidades figuradas e imaginárias (alguns mencionam um “politeísmo de valores”). Portanto, todo “politeísmo” *ipso facto* é receptivo às imagens (icónófilo) quando não aos ídolos (*eidôlon*, em grego, significa “imagem”). Ora, o Ocidente, isto é, a civilização que nos sustenta a partir do raciocínio socrático e seu subsequente batismo cristão, além de desejar ser considerado, e com muito orgulho, o único herdeiro de uma única Verdade, quase sempre desafiou as imagens. É preciso frisar este paradoxo de uma civilização, a nossa, que, por um lado, propiciou ao mundo as técnicas, em constante desenvolvimento, de reprodução da comunicação de imagens e, por outro lado, do lado da filosofia fundamental, demonstrou uma desconfiança iconoclasta (que “destrói” as imagens ou, pelo menos, suspeita delas) endêmica. (DURAND, 1998, p. 7, grifos do autor).

Ou seja, estamos de certa forma programados pela nossa forma de leitura ocidental a acreditar em imagens como verdade. Os rituais humanos, como os entendemos e como compartilhamos e mantemos a sua permanência, incluindo também os de comunicação, são importantes para o estudo do imaginário. Para Mircea Eliade (1994), o ritual é originalmente rememoração dos conteúdos míticos fundantes de uma cultura, e, por isso, seu conteúdo é simbolicamente significativo. Disso advém que o ritual seja legítimo: o conteúdo que por meio dele se apresenta preserva a memória de valores fundamentais que para o grupo são significativos:

Sem as práticas rituais, que testemunham sobre o caráter gregário da espécie de modo a reforçar a sociabilidade, os indivíduos não se vinculariam nem fortaleceriam seus vínculos já que estas práticas criam novos vínculos e mantém a memória dos vínculos já existentes. (CONTRERA, 2005, p. 116-117).

Nada mais natural, logo, do que estudar o imaginário na totalidade da comunicação, que cria e reproduz imagens não apenas para entreter, mas também como veículo de discursos, exercendo um poder em torno do qual a sociedade busca se agregar:

A enorme produção obsessiva de imagens encontra-se delimitada ao campo do “distrain”. Todavia, as difusoras de imagens – digamos a “mídia” – encontram-se onipresentes em todos os níveis de representação e da psique do homem ocidental ou ocidentalizado. A imagem mediática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como “informação”, às vezes velando a ideologia de uma “propaganda” e noutras escondendo-se atrás de uma “publicidade” sedutora... A importância da “manipulação icônica” (relativa à imagem) todavia não inquieta. No entanto é dela que dependem todas as outras valorizações – das “manipulações genéticas”, inclusive. (DURAND, 1998, p. 33-34, grifos do autor).

No campo da comunicação, entretanto, como aponta Barros, ainda se analisam muitos os produtos de ficção como objetos de pesquisa para o imaginário, dando a entender que ainda, mesmo entre os estudantes da área, o imaginário está ligado a uma “mentira” ou algo que não pode ser analisado em relação à realidade da vida atual. Mas é justamente esta a mística das “imagens sublimantes”²⁹ que acompanharam o caminho em que conhecemos e reconhecemos o mundo em que vivemos. Parte deste processo, indissociável, é a mídia - que opera em um processo de legitimação social conferindo uma validação do grupo sobre o conteúdo da programação – e, nela, a prática jornalística. O jornalismo faz parte de uma tradição muito antiga, a de contar histórias: narrando, orientando o espectador e, ao mesmo tempo, se inserindo

²⁹ Expressão utilizada por Roger Callois no livro *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, de Jöel Thomas. Paris: Ellipses, 1998, p. 7 e citado por Barros (2010).

nos rituais de uma determinada sociedade, criando uma leitura do seu grupo ao reconhecer estas histórias. Utilizamos, é claro, símbolos, metáforas e representações imagéticas que orientam e criam significados a partir de acontecimentos em tempos diversos para contar estas histórias:

Assumir a perspectiva dos Estudos do Imaginário para a compreensão de um fenômeno ou para o equacionamento de um problema de pesquisa implica aceitar a anterioridade ontológica do imaginário em relação aos demais constructos, ou seja, é a partir do imaginário que a história, as relações sociais, a cultura, e a própria Comunicação são realizadas. (BARROS, 2010, p. 130).

A televisão e o jornal proferem palavras mágicas, das quais o cidadão comum não ousa duvidar. No entanto, precisamos lembrar que as práticas contemporâneas da mídia, como diz Contrera, “estão longe de resgatar a complexidade e a riqueza do ritual” (2005, p. 121). Mas todo ritual é portador de um objeto mágico, que representa a mediação entre duas partes, o profano e o sagrado, e podemos entender a Comunicação como o portador da chave (a imagem) para tentar compreendê-lo e compreender a nós mesmos. É dito que a mídia — além de ela mesma criar, destrói reputações — registra e explora histórias que nos ajudam a entender o mundo, passando pelos modelos de ritos e atividades humanas significativas, como a arte, o nascimento, o trabalho e até mesmo a sabedoria. Para entender o segredo e a origem destes processos, é preciso então falar sobre uma das superestruturas do imaginário: o mito.

5 MITO NO IMAGINÁRIO

Neste capítulo, apresento as definições de mito conforme diversos autores – em sua maioria, já mencionados anteriormente nas definições de imaginário –, e a sua importância como estrutura narrativa. A seguir, evidencio uma das narrativas míticas mais conhecidas, a Jornada do Herói, através da obra de Joseph Campbell (1997), e a sua transposição para o Cinema e para o Jornalismo Literário, por Christopher Vogler (1997) e Mônica Martinez (2008).

5.1 Conceitos e definições de mito

Em nossas conversas do dia a dia, muito se fala de mito como sinônimo de uma inverdade que é perpetuada pelas gerações. Na academia, porém, os mitos são definidos como narrativas que pretendem explicar a origem dos seres humanos, e, conseqüentemente, do mundo que os rodeia. No grego, a palavra *mythos* significa relato ou fábula. Ou seja, por trás de cada mito há uma história a ser contada. Para José Manuel Losada Goya (2013), a palavra *my* em grego também significa silêncio. Portanto, o mito pode tanto ser uma história, um relato a um acontecimento quanto aquilo que está silenciado, escondido. A dificuldade em definir o mito vem também do fato de que este tem uma definição fluida e maleável, dependendo a partir de que autor nos propormos a estudá-lo.

Para Drummond (*apud* BIRD; DARDENNE, 1999, p. 266), o mito é "primeiramente um dispositivo metafórico para dizer às pessoas de elas próprias, de outras pessoas, e do complexo mundo de objetos naturais e mecânicos no qual eles vivem". O mito pode ser ao mesmo tempo pessoal – que tenta responder perguntas pertinentes à condição humana como "de onde viemos", "para onde vamos" e "qual é o sentido da vida" – e universal, tentando explicar, por exemplo, comportamentos que adotamos conjuntamente em sociedade. Segundo Barros (2010, p. 134), nos Estudos do Imaginário, o mito "designa uma narrativa exemplar no sentido de que contém os modelos de todos os ritos e atividades humanas significativas, como a alimentação, o casamento, o trabalho, a arte, a sabedoria".

O mito não está também ligado necessariamente àquilo que já passou, pois o futuro pode ser definido pelas narrativas míticas. Isso acontece porque em algumas sociedades "o mito é – ou foi, até recentemente – 'vivo' no sentido que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência" (ELIADE, 1998, p. 8). Estamos sempre renovando os mitos, pois continuamos como seres humanos em nossa busca por sentido.

O mito está presente em todas as relações humanas, internas e externas, sendo assim parte intrínseca da vida e objeto necessário de análise nos estudos da Comunicação.

Segundo Eliade, compreender a função dos mitos nas sociedades tradicionais é mais do que apenas pesquisa histórica para entender a história do pensamento humano, e o fazendo, podemos compreender nossa realidade contemporânea. De acordo com o autor, "somente quando encaradas por uma perspectiva histórico-religiosa é que formas similares de conduta poderão revelar-se como fenômenos de cultura, perdendo seu caráter aberrante ou monstruoso de jogo infantil ou de ato puramente instintivo" (1994, p. 9-10). Para ele é essencial conhecer os mitos, já que aprender sobre eles é aprender o segredo da origem das coisas: "Em outros termos, aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem" (1994, p.17-18).

Cada sociedade vivencia o mito de forma diferenciada. Não podemos dizer que, ainda que continuemos a renovar o mito hoje, ele tenha o mesmo impacto simbólico dos mitos arcaicos em nossos ancestrais. Barros (2010) propõe o questionamento: "a Comunicação não fertilizaria o mito, fazendo-o contemporâneo nosso?". Para Contrera (2010), "o êxtase, antes buscado em técnicas rituais e/ou religiosas (respiração, jejum, uso ritual de alucinógenos, dança, canto, recitação de textos sagrados, etc), agora é buscado no uso da tecnologia eletrônica" (2010, p. 54). Segundo a autora, tornamo-nos viciados no êxtase tecnológico, pois os atos ritualísticos que antes eram realizados são vistos hoje na mídia.

No entanto, as questões relativas ao imaginário necessitam de "constante atenção e atualização", pois vivem em um "universo vivo e pulsante, sobretudo quando consideramos as relações entre o imaginário cultural e as criações imagéticas e imaginárias dos meios de comunicação contemporâneos" (CONTRERA, 2010, p. 55). Segundo Contrera, estamos vivendo em um mundo de produções midiáticas tão estereotipadas que a redução simbólica acaba por gerar um universo próprio chamado por ela de Mediosfera. Esta era de tecnologia não é, portanto, incompatível com a busca dos estudos do imaginário, já que

É no ambiente tecnológico humano que vamos procurar um acordo entre os reflexos dominantes e o seu prolongamento ou confirmação cultural [...]. Os três grandes gestos que nos são dados pela reflexologia desenrolam e orientam a representação simbólica para matérias de predileção [...]. [...] diremos que cada gesto implica ao mesmo tempo uma matéria e uma técnica, suscita um material imaginário e, senão um instrumento, pelo menos um utensílio. (DURAND *apud* BARROS, 2010, p.51-54).

Para Durand, "as mudanças do imaginário são regidas por um 'princípio de limites' duplo: um 'limita' no tempo a gestação de uma viga mítica e o outro, as escolhas das mudanças míticas" (1998, p. 66). No entanto, para entender nossos contemporâneos, é preciso entender as

manifestações de mitos e rito que se perpetuam pelas gerações, algo que Eliade chamaria de "a busca pelo sagrado". Segundo ele, viver realmente os mitos implica viver uma experiência verdadeiramente religiosa, que se distinga da "experiência ordinária da vida quotidiana" (1994, p. 22). Natural, portanto, buscar na imagem esta sublimação, pois é através dela "que a alma humana representa com maior exatidão ainda as virtudes de santidade" (DURAND, 1998, p. 19).

5.2 A Jornada do Herói

Para o mitólogo Joseph Campbell (1997), existe um certo tipo de mito que pode ser chamado de busca visionária, partir em busca de algo relevante, uma visão, que tem a mesma forma em todas as mitologias. Segundo o autor, todas as diferentes mitologias apresentam o mesmo esforço essencial, em que um personagem da narrativa mítica deixa o mundo onde está e se encaminha na direção de algo mais profundo, mais sagrado. Neste caminho, ele atinge aquilo que faltava à sua consciência no mundo anteriormente habitado, e surge uma barreira, uma dúvida: ele deve permanecer ali, deixando o mundo ruir, ou retornar com a dádiva, tentando manter-se fiel a ela, ao mesmo tempo em que reingressa no seu mundo social. Não é uma tarefa fácil, por isto, é chamada de Jornada do Herói.

Segundo Campbell, todas as sequências de ações heroicas típicas que podem ser detectadas em histórias e estórias advindas de qualquer canto do mundo, em qualquer período, vêm desta mesma narrativa. De acordo com ele, pode-se até afirmar que só existe um herói mítico, e que todas as narrativas são apenas multiplicações desta mesma vida em muitas línguas, muitos povos e por muitos séculos. A definição de um herói lendário para ele é o "fundador de algo", de uma "nova era", de uma nova forma de se viver, onde ele abandona o *status quo* da sociedade onde vive em busca de uma "ideia-semente", aquela que tem o potencial de fazer crescer algo novo. Em seu livro *O Herói de Mil Faces*, ele resume todos os passos que o herói deve passar em sua jornada:

O herói mitológico, saindo de sua cabana ou castelo cotidianos, é atraído, levado ou se dirige voluntariamente para o limiar da aventura. Ali, encontra uma presença sombria que guarda a passagem. O herói pode derrotar essa força, assim como pode fazer um acordo com ela, e penetrar com vida no reino das trevas (batalha com o irmão, batalha com o dragão; oferenda, encantamento); pode, da mesma maneira, ser morto pelo oponente e descer morto (desmembramento, crucifixo). Além do limiar, então, o herói inicia uma jornada por um mundo de forças desconhecidas e, não obstante, estranhamente íntimas, algumas das quais o ameaçam fortemente (provas), ao passo que outras lhe oferecem uma ajuda mágica (auxiliares). Quando chega ao nadir da jornada mitológica, o herói passa pela suprema provação e obtém sua recompensa. Seu triunfo pode ser representado pela união sexual com a deusa-mãe

(casamento sagrado), pelo reconhecimento por parte do pai-criador (sintonia com o pai), pela sua própria divinização (apoteose) ou, mais uma vez se as forças se tiverem mantido hostis a ele -, pelo roubo, por parte do herói, da bênção que ele foi buscar (rpto da noiva, roubo do fogo); intrinsecamente, trata-se de uma expansão da consciência e, por conseguinte, do ser (iluminação, transfiguração, libertação). O trabalho final é o do retorno. Se as forças abençoaram o herói, ele agora retorna sob sua proteção (emissário); se não for esse o caso, ele empreende uma fuga e é perseguido (fuga de transformação, fuga de obstáculos). No limiar de retorno, as forças transcendentais devem ficar para trás; o herói reemerge do reino do terror (retorno, ressurreição). A bênção que ele traz consigo restaura o mundo (elixir). (CAMPBELL, 1997, p. 137).

Segundo o autor, esta jornada pode ser vista de distintas formas, pois ela não necessariamente precisa terminar com um final feliz universal (por exemplo, um soldado alemão que é morto na guerra: para seu país ele é um herói ainda que para um soldado americano ele seja o inimigo, sua nêmesis), ou até mesmo uma coisa que possa ser banal aos olhos do contexto geral do mundo, como uma mãe que dá à luz. Para ele, a revelação da jornada do herói tem mais a ver com o caráter e o descobrimento dele durante a vida, à medida que se vai em frente: "Por isso, é bom estar apto a se colocar em situações que despertem o mais elevado e não o mais baixo da sua natureza" (1997, p. 144). O herói está presente em muitas de nossas relações cotidianas, "além de abrir o mundo para a consciência em direção a patamares ampliados de consciência, ultrapassa a dimensão pessoal, refletindo-se em nível comunitário e/ou humanitário" (MARTINEZ, 2004, p. 3).

5.3 As narrativas da jornada do herói

A Jornada do Herói como método de estruturação de narrativas de Joseph Campbell chegou ao mundo através do cinema a partir da tradução feita por Christopher Vogler em seu livro *A Jornada do Escritor* (1997). Nele, o autor parte do princípio de que todas as histórias "consistem em alguns elementos culturais comuns, encontrados universalmente em mitos, contos de fadas, sonhos e filmes" (1997, p. 11), que, em conjunto formariam certamente a jornada. Após conhecer as ideias de Campbell, começou a trabalhar como roteirista na Walt Disney, onde escreveu um memorando de sete páginas intitulado *Guia Prático de O Herói de Mil Faces*, na qual descrevia a ideia da Jornada do Herói e exemplificava com pontos de filmes antigos e atuais na época. O autor o utilizava como guia para a análise de recebimento e de escrita de roteiros para o estúdio, clamando que seria uma ferramenta confiável para diagnosticar os problemas de enredo e encontrar soluções que satisfariam o público baseados em um "padrão universalmente satisfatório que Campbell encontrou nos mitos" (1997, p. 13).

Em seu esquema universal mitológico do audiovisual, Vogler também alterou o resumo de Campbell da Jornada do Herói para que este refletisse alguns dos temas comuns no cinema. Ele separa a jornada em três atos, como sugerido por Syd Field em seu “Manual de Roteiro” (1982)³⁰, conforme quadro abaixo:

Quadro 1 – A Jornada do Herói

Jornada do escritor proposta por Vogler	O herói de mil faces, de Joseph Campbell
Primeiro Ato	Partida, separação
1. Mundo Comum	
2. Chamado à Aventura	Chamado à aventura
3. Recusa do chamado	Recusa do chamado
4. Encontro com o mentor	Ajuda sobrenatural
5. Travessia do primeiro limiar	Travessia do primeiro limiar
Barriga da baleia	
Segundo Ato	Descida, iniciação, penetração
6. Testes, aliados, inimigos	Estrada de provas
7. Aproximação da caverna oculta	
8. Provação suprema	Encontro com a deusa
A mulher como tentação	
Sintonia com o pai	
9. Recompensa	A grande conquista
Terceiro Ato	Retorno
10. Caminho de volta	Recusa do retorno
Voo mágico	
Resgate de dentro	
Travessia do limiar	
	Retorno
11. Ressurreição	Senhor de dois mundos
12. Retorno com o elixir	Liberdade para viver

Fonte: MARTINEZ, 2008.

³⁰ O primeiro ato, chamado de "Apresentação", apresenta personagens e contexto da história. Para Field, os dez primeiros minutos são essenciais, pois o espectador tem que entender para o que a história se propõe, e ser convencido a permanecer até o final do produto. Em um produto de 120 minutos, esta fase costuma durar os primeiros 30. O segundo ato, "Confrontação", é onde o personagem principal é desenvolvido e onde enfrenta os obstáculos de sua busca. Esta fase dura cerca de 60 minutos. No último ato, a "Resolução", é onde a história é resolvida, não necessariamente onde ela tem seu fim. O fim está apenas nos últimos minutos dentro deste episódio.

Para Vogler, cada "contador de histórias pode ter a liberdade de adaptar o padrão mítico a seus propósitos ou às necessidades de sua cultura" (1997, p. 28). Para Mônica Martinez, a contribuição do roteirista é importante porque trabalha em cima do material original de Campbell sugerindo adaptações significativas: "Em primeiro lugar, ele humaniza o herói, caracterizando-o como o personagem central da história. Em segundo, estabelece um elenco de co-atores de inspiração arquetípica, que acompanha o protagonista em seu desafio." (MARTINEZ, 2008, p. 58), dando ao produto cinematográfico uma nova significação:

Os processos que a Jornada se refere são espontaneamente existentes, conhecidos, vivenciados e praticados tanto na vida orgânica real quanto na tradição mítica de povos ao redor do mundo e ao longo dos tempos. Foi no cinema de Hollywood, porém, que tudo se convergiu ao objetivo de se empregar conscientemente seus recursos necessários para se dar às narrativas cinematográficas um significado que ultrapasse o mero nível do entretenimento. (PEREIRA LIMA *apud* MARTINEZ, 2008, p. 15).

Esta busca de um fio condutor ou sentido possível do mito como recurso narrativo para o Jornalismo Literário na construção de histórias de vida de pessoas reais, também conduziu o docente Edvaldo Pereira Lima a incorporar a Jornada do Herói em suas pesquisas. Segundo ele, "a proposta de Vogler é flexível, permitindo variações dentro do modelo referencial. Por isso, podemos aplica-la para levantar os elementos presentes em cada jornada individual" (PEREIRA LIMA *apud* MARTINEZ, 2008, p. 61). Mônica Martinez, sua aluna na USP, tomou para si a intenção de pesquisar a hipótese da combinação da Jornada do Herói e da Biografia Humana no Jornalismo Literário. Como já trazido neste trabalho pelas autoras Contrera e Barros sobre a discussão do imaginário na comunicação, para ela, a utilização desta estrutura mítica na área de comunicação não "pressupõe o afastamento do pensamento lógico ou científico, porém soma a estes as contribuições das artes, da religião e da filosofia" (MARTINEZ, 2008, p. 38). Segundo Martinez, Campbell afirma que o mito nos conduz também em uma função pedagógica, permitindo que o leitor possa se relacionar com a história de vida do biografado e tirar ensinamentos para sua própria trajetória, uma vez que "o mito tranquiliza a nos oferecer os contos que explicam fenômenos desnorteantes ou aterrorizantes e que ao mesmo tempo fornecem respostas aceitáveis; o mito não reflete necessariamente uma realidade objetiva, mas constrói o seu próprio mundo" (FRYE *apud* BIRD e DARDENNE, 1999, p. 266).

Para Martinez, a "biografia humana é uma ferramenta útil para entender o ser humano contemporâneo" (2008, p. 190), pois desmistifica o termo "herói" e elucida o caso dos perfis jornalísticos, já que se refere simplesmente ao protagonista da narrativa, sem ser um semideus inatingível nem um herói típico de um romance. O biografado é escolhido para ser o protagonista de uma história de vida como humano, com todas suas idiossincrasias. Tratando-

se, fundamentalmente, de uma identidade, a reconstrução de uma personagem real está, portanto, longe de ser uma tarefa simples.

O estudo da narrativa da jornada com a biografia humana, como diz Edvaldo Pereira Lima, ainda é uma metodologia experimental e deve ainda ser aprimorada ao longo dos anos. Não há uma sistemática final para seu trabalho. No entanto, um dos diferenciais deste método, que acredito ser extremamente benéfico para a contagem de vidas reais nas biografias é o de “trazer à tona, além dos contextos sociais e históricos, os elementos da trajetória humana que muitas vezes não estão visíveis, o que ajuda a elucidar os jogos de força que constroem cada história em particular” (PEREIRA LIMA *apud* MARTINEZ, 2008, p. 61). Ainda assim, como afirma Vogler, "as histórias construídas segundo o modelo da Jornada do Herói exercem um fascínio que pode ser sentido por qualquer um, porque brotam de uma fonte universal, no inconsciente que compartilhamos, e refletem conceitos universais" (1997, p. 25). As narrativas contadas através deste formato nos tocam pois são, ao mesmo tempo, novidades e parte integrante de nós.

6 PERCURSO METODOLÓGICO

Neste capítulo, para tentar responder às perguntas de pesquisa apresentadas na introdução deste trabalho, apresento primeiro um breve panorama sócio-econômico do Reino Unido no final dos anos 1990 – época em que foi lançado o primeiro volume da saga Harry Potter –, explicando as implicações de por que seu lançamento foi tão importante para o mercado literário da época. Logo após, com informações da biografia de J. K. Rowling, reforço a ideia da ligação que o povo britânico tem com a televisão tanto para a busca de informação confiável quanto para entretenimento, e sua relação com a apresentação na narração das histórias de expoentes do povo britânico. Apresento o meu objeto de pesquisa, o documentário *Harry Potter and Me* e, por fim, reapresento o método de narrativa de Vogler da Jornada do Herói, justificando minha escolha de metodologia, para que, no próximo capítulo, realize a análise do corpus.

6.1 Das páginas à tela

Harry Potter e a Pedra Filosofal chegou ao mercado literário inglês em 26 de junho de 1997³¹, sem nenhuma perspectiva de sucesso. A maioria dos livros voltados para o público infantil tem poucas chances de se tornar um best-seller. A obra teve apenas 500 cópias³² em sua primeira impressão, e a maioria foi diretamente para as escolas públicas do Reino Unido. Voltado para crianças de 9 a 11 anos, conseguiu algumas críticas favoráveis durante seus primeiros meses, e naquele mesmo ano, ganhou o *British Children's Book of the Year* (Prêmio Britânico de livro infantil do ano, em tradução livre), chamando a atenção de cada vez mais leitores³³. Nos quatro anos seguintes, a obra ganharia outros sete³⁴ prêmios de literatura infantil e de escolha do público na Grã-Bretanha.

No entanto, foi apenas depois do lançamento do terceiro livro no Reino Unido, *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (1999), que a publicação escalou a lista de mais vendidos no mundo inteiro muito rapidamente, vendendo milhares de cópias. Na Inglaterra, ela vendeu

³¹ Fonte: Bloomsbury Catalogs [sem data].

³² Fonte: TomFolio.Com [sem data].

³³ Até a primavera de 1999, relatórios da Bloomsbury mostravam que somente 736 mil cópias de *Harry Potter e a Pedra Filosofal* tinham sido vendidas no Reino Unido. Fonte: The Economist (2009).

³⁴ São eles: Nestlé Smarties Book Prize Gold Medal 9–11 years (1997), FCBG Children's Book Award Overall winner in Longer Novel Category (1997), Birmingham Cable Children's Book Award (1997), Young Telegraph Paperback of the Year (1998), Carnegie Medal (1998), Sheffield Children's Book Award (1998) e Whitaker's Platinum Book Award (2001). Fonte: Bloomsbury Catalogs [sem data].

sozinha mais do que todos os outros autores em conjunto. A volta do interesse da leitura pelos jovens também reacendeu o mercado literário de todos os gêneros, gerando £ 65 milhões para o setor somente em 2000³⁵.

Outro ponto importante para entender a recepção positiva deste documentário para o público e para a produção pela BBC é o fato de que Rowling insistiu com a Warner Brothers que o elenco do filme deveria ser em sua grande maioria britânico, para não descaracterizar a história. Isso significou que as crianças que foram escolhidas para interpretar os personagens principais não eram atores profissionais, foram selecionadas por meio de *casting calls* (chamadas de elenco) em todo o país. O longa também teve a participação de grandes atores do teatro e do cinema britânico ligados ao projeto³⁶. E mais: o filme foi rodado então todo na Inglaterra, em um estúdio que tinha acabado de abrir as portas: Leavesden³⁷. Ou seja, toda a produção do filme foi uma oportunidade de renovação e de grandes oportunidades de emprego³⁸ na área durante quase um ano de filmagem³⁹, o que não se via há muito tempo no setor. O negócio era dado como tão certo que até mesmo bancos entraram com investimento privado na produção, em troca de abatimento de impostos com o Governo⁴⁰. Em seu fim de semana de estreia, arrecadou mais de £ 16 milhões somente no Reino Unido⁴¹, confirmando seu sucesso entre o público e a decisão acertada do estúdio e dos produtores.

No momento em que o documentário *Harry Potter and Me* é produzido, está acontecendo uma renovação no Cinema britânico, juntamente a uma revolução na literatura infanto-juvenil em todo o mundo⁴². Seguindo seu princípio e tradição de contar a história de seu povo para todas as nações, a BBC vai em busca para contar a história da pessoa que promoveu toda esta mudança: a autora J. K. Rowling.

³⁵ Fonte: The Independent (2001).

³⁶ Isto se deve também ao fato de que Steven Spielberg seria o diretor do primeiro filme, mas desistiu na fase de pré-produção. Independentemente do motivo, seu nome garantiu a presença de atores do mais alto escalão do teatro e televisão britânicos, como Richard Harris, Maggie Smith, Robbie Coltrane e Julie Walters.

³⁷ Leavesden era originalmente uma fábrica de munição, adquirida pelo Ministério da Defesa em 1939 para a 2ª Guerra Mundial, comprada depois pela Rolls Royce, e que tinha fechado as portas em 1992. Em 1994, começou o processo de transformação para estúdio de cinema. Todos os oito filmes da série foram filmados em seus sets, até 2010, quando a filmagem de Harry Potter e as Relíquias da Morte - Parte II terminou. O estúdio mantém ainda hoje visitas guiadas para reproduções dos sets usados nos filmes. Fonte: Warner Brothers [sem data].

³⁸ Entre 3 e 4 mil pessoas trabalharam em alguma função em cada um dos oito filmes da série. Fonte: Sabbagh (2010)

³⁹ De setembro de 2000 a julho de 2001. Fonte: IMDb.

⁴⁰ Entre 1998 e 2007, investindo em Harry Potter, somente o Banco RBS deixou de pagar 1 bilhão de impostos aos cofres britânicos. Fonte: The Telegraph (2016).

⁴¹ O orçamento do filme está estimado em US\$ 125 milhões para produção. Nos Estados Unidos, o fim de semana de abertura (*opening weekend*) devolveu quase todo este valor, chegando a mais de US\$ 90 milhões. No total, o filme arrecadou US\$ 600 milhões no mundo inteiro. Fonte: IMDb, Harry Potter and The Sorcerer's Stone [sem data].

⁴² Os sete livros da série original venderam 450 milhões de cópias no mundo, e foram traduzidos para 67 línguas diferentes. Somente a Bíblia vendeu mais exemplares. Fonte: The Guardian (2010).

6.2 Descrição do corpus

O produto audiovisual apresentado neste trabalho como corpus de análise *Harry Potter and Me* foi produzido como um documentário especial de Natal para a rede de televisão britânica BBC, veiculado no canal BBC1 em 28 de dezembro de 2001 no Reino Unido e três dias depois nos Estados Unidos pelo canal A&E⁴³. No último, algumas cenas foram suprimidas para o público americano, prática comum em produtos da série em língua inglesa⁴⁴. Além de ser produzido logo após o lançamento do primeiro filme pela Warner Brothers, a época de veiculação tem especial importância, pois a semana entre 25 de dezembro e 2 de janeiro é considerada nestes países como o espaço mais nobre da televisão⁴⁵. O documentário apresenta a biografia da escritora J. K. Rowling, narrando diversas passagens de sua vida, e principalmente, focando em seu sucesso até o momento, quando tinha lançado 4 dos 7 volumes da saga Harry Potter, e, como diz o título (*Harry Potter e eu*, em português) a inter-relação entre a história contadas nos livros e a sua própria jornada para o sucesso.

O documentário faz parte da série televisiva da BBC chamada *Omnibus*⁴⁶ (da palavra latina de “tudo” ou “para todos”), que focava em temas relacionados às artes, principalmente com biografias, shows e dramatizações experimentais. No total, foram veiculados 751 episódios durante os 37 anos de sua duração (de 1967 até 2001 no canal BBC1 e de 2001 até 2003 na BBC2), frequentemente aos domingos à tarde, caracterizando seu conteúdo como voltado à família. Neste período, a série foi indicada 39 vezes e ganhou 14 prêmios BAFTA⁴⁷ – British

⁴³ Fonte: Accio Quote [sem data].

⁴⁴ O primeiro livro da série *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (em português do Brasil), no original *Harry Potter and The Philosopher's Stone*, foi traduzida para o público americano como *Harry Potter and The Sorcerer's Stone*, pois a Editora Scholastic – responsável pela publicação nos Estados Unidos – acreditava que o termo “filósofo” poderia confundir o leitor estadunidense sobre o objetivo do livro, e também para tentar amenizar as críticas de incitação à bruxaria de grupos extremistas religiosos. Houve cortes também no documentário *A Year in the Life* (2007), também da BBC, que acompanha a autora no último ano de escrita da série original, quando foi veiculado nos Estados Unidos.

⁴⁵ O calendário escolar europeu que vai, normalmente, de setembro a junho, permite que haja pelo menos uma semana de férias de inverno durante o Natal e o Ano Novo. No Reino Unido, cada escola é livre para organizar seu ano letivo conforme conveniência, mas até mesmo grandes empresas dão folgas mais longas neste período. É quando a maioria dos britânicos está em casa ligado na televisão. Não foi possível conseguir dados de programação, como informações sobre audiência, pois a BBC considera que este produto faz parte da seção “Arte, Jornalismo e Literatura” e, portanto, não está inserida no Ato de Acesso à Informação (Freedom of Information Act 2000), conforme resposta do processo aberto por mim na empresa (Freedom of Information request – RFI20151434) em 20 de julho de 2015.

⁴⁶ Temporada 40, episódio 12. Fonte: IMDb, *Harry Potter and Me* [sem data].

⁴⁷ Os prêmios são como segue: Edição (2001); Prêmio Huw Wheldon por melhor programa de arte (1993); Prêmio Flaherty de filme Documentário (1986); Prêmio Flaherty de Documentário para a televisão (1986); Curta (1993); Programa ou série sem categoria (1981); Créditos (1978); Programa de Artes (1990); Maquiagem (1991); Programa Especializado (1970, 1973, 1974); Produção Especializada (1972) e Ator (1970). Fonte: Bafta [sem data].

Academy of Film and Television Arts (Academia Britânica de Artes do Cinema e Televisão, tradução minha) – instituição responsável pela premiação anual à excelência de trabalhos realizados em cinema, televisão, filmes e em outros meios audiovisuais, considerada como o “Oscar Britânico”, a segunda maior premiação do cinema mundial.

Dirigido por Nicky Pattison, o documentário foi apenas o seu segundo trabalho como diretor⁴⁸, onde atuou também como produtor. *Harry Potter and Me* tem duração de 57 minutos e sua narrativa contém basicamente quatro *fronts*: entrevistas (com a biografada e pessoas relacionadas ao lançamento dos livros), dramatizações com edição de recursos audiovisuais, imagens de arquivo dos lançamentos dos livros em diversos países e da *première* do filme *Harry Potter e a Pedra Filosofal* em Londres, além de cenas selecionadas do mesmo. A narração do produto além da atriz e apresentadora da BBC, Kirsty Wark⁴⁹, narradora apenas em *voice-over* – é feita somente pela edição das imagens e dos diálogos realizados com os entrevistados convidados.

As entrevistas realizadas com a autora foram feitas em diversas locações diferentes, importantes para a construção de sua biografia, como o Nicolson's Café, onde ela costumava escrever as páginas iniciais do manuscrito original de Harry Potter; Edimburgo, capital da Escócia, onde atualmente reside, e a cidade inglesa de Gloucester, onde a autora cresceu. Foram realizados diálogos em frente à casa de seus pais, onde passou a infância e adolescência; a escola Tutshill que frequentou antes de ir para a universidade, seu escritório onde guarda suas anotações de (até então) uma década de trabalho e apartamento onde ela escreveu a maior parte de seu primeiro livro. Também foram utilizadas fotos pessoais da infância e de sua família para compor um retrato de como foi antes da fama.

O documentário conta ainda com entrevistas diretas com Christopher Little, agente literário da Little & Brown que representou a autora durante quase toda sua carreira; Barry Cunningham, editor da saga na Editora Bloomsbury, que detêm os direitos de publicação no Reino Unido; o premiado autor infantil Philip Pullman⁵⁰; o narrador dos audiobooks ingleses de Harry Potter, ator e apresentador de diversos programas e documentários da BBC, Stephen

⁴⁸ O primeiro foi o episódio *Terrington St. Clement* na série de televisão *The House Detectives* em 1998. Ele possui apenas mais um crédito, de diretor e produtor do filme para a TV *The Real Jane Austen*, veiculado em 2002. Fonte: IMDb.

⁴⁹ Assim como no Brasil, atores contratados, mesmo que não tenham ligação direta com o tema são chamados para fazer a narração de produtos audiovisuais quando possuem contrato com a emissora. Somente em 2001, Wark participou de outros dois episódios da série *Omnibus*: *Syd Barret: Crazy Diamond*, como apresentadora e narradora, e *The 'Billy Elliot' Boy*, somente como narradora. Fonte: IMDb.

⁵⁰ Escritor da série *Fronteiras do Universo*, Cavaleiro do Império Britânico – escolhido em 2008 pelo jornal *The Times* como um dos “50 maiores escritores britânicos desde 1945” –, ganhador do prêmio sueco *Astrid Lindgren Memorial Award* para literatura infanto-juvenil em 2005, e vencedor do *Whitbread Book of the Year* em 2001.

Fry; o vice-presidente da editora Scholastic, Arthur A. Levine, que detém os direitos de publicação nos Estados Unidos, e Sean Harris, amigo de adolescência da autora. Todos ajudam a contar a história, provendo fatos através de suas experiências pessoais e opiniões sobre o assunto.

Além disso, imagens dramatizadas do mundo real e do construído pela autora nos livros foram produzidos especialmente para melhor contar a narrativa do documentário. Entre elas, crianças e adultos lendo os livros, livros e objetos respondendo à interferência mágica, alunos em Hogwarts – a escola mágica de Harry Potter, representada pela Magdalen College, em Oxford –, festas de Halloween onde crianças são vestidas como os personagens, crianças lendo trechos dos livros em diferentes línguas, entre outros. Também foram realizadas imagens em locações referentes à criação dos livros: o trem de Manchester para Londres, onde nasceu a ideia para o personagem, e a estação King's Cross em Londres, onde os pais de J. K. Rowling se conheceram, e onde supostamente fica a passagem para a “Plataforma 9¾”, que leva ao trem para Hogwarts.

De acordo com a revista *Publisher's Weekly*⁵¹, no momento em que este documentário é realizado, já foram vendidos mais de 25 milhões de exemplares de livros de Harry Potter, e uma grande parte das pessoas que não conhecem a série vão conhecer a história através do filme que acaba de estreiar nos cinemas.

6.3 Metodologia de análise

Para explorar a biografia da autora J.K. Rowling no documentário *Harry Potter and Me* através dos estudos do imaginário, decidi analisá-la com ajuda do mito da Jornada do Herói, especificamente com os 12 passos de Christopher Vogler em seu livro *A Jornada do Escritor*. Vogler bebe da fonte original de Joseph Campbell, professor de mitologia, e a atualiza de forma a simplificar sua teoria e trazê-la para o mundo dos roteiros de cinema. Como meu objeto de pesquisa é um produto com linguagem documental, acredito que esta seja a melhor forma para examinar a sua narrativa.

Creio ser importante fazer uma observação sobre este tipo de metodologia. Analisar através dos passos estabelecidos da Jornada do Herói não significa, como dizem os críticos deste método, necessariamente, uma tentativa de compartimentalizar a história de alguém,

⁵¹ A distribuição é como segue: *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (5.087.304 unidades); *Harry Potter e a Câmara Secreta* (6.335.585); *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (6.314.391), e *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (7.913.765). Fonte: *Publisher's Weekly* (2001).

“encaixotando” ou escolhendo pedaços que possam melhor se encaixar no “molde” pré-estabelecido. Como o próprio autor descreve em sua obra, o princípio básico deste estudo parte da ideia de que “todas as histórias consistem em alguns elementos estruturais comuns, encontrados universalmente em mitos, contos de fadas, sonhos e filmes que são conhecidos como A Jornada do Herói” (VOGLER, 1997, p. 26). O objetivo desta análise é entender como estes elementos são utilizados ainda hoje na escrita em geral e como podem ser empregados como guia para os escritores do futuro.

Como estudante de Jornalismo, a narrativa é para mim arma e munição essenciais para contar as boas histórias, sejam elas biográficas ou não, com as quais nos deparamos em nosso dia a dia. Parto, aqui, do princípio de que é possível pensar todo Jornalismo como narrativa, para além do jornalismo literário, de Gay Talese, de modas e de estilos diferentes saídos dos laboratórios experimentais de comunicação em todo o país. Ela está presente, inclusive, na pirâmide invertida, no lide das notícias escritas de forma direta e factual, nas ferramentas e estruturas fixas reconhecidas da busca pela objetividade. Ou seja, concordo com as ideias de Luiz Gonzaga Motta⁵², influenciado por Hayden White⁵³, de que há narrativa mesmo no *hard news*, o tipo de jornalismo que “contrapõe-se à ficção e nega qualquer parentesco com a literatura e as artes” (MOTTA, 2004, p.2). Tudo o que contamos é narrativa.

E histórias de homens e mulheres cujas vidas “*rompem na superfície lisa da história*”⁵⁴ merecem ser contadas por estes profissionais, pois fazem parte do processo social no qual o Jornalismo está inserido. Neste momento, como escrevem Fonseca e Vieira (2011, p. 105), o jornalista toma para si uma identidade ambígua entre si mesmo e um escritor, fazendo da biografia “um produto de consonância e dissonância entre o factual e o ficcional, e a subjetividade do relato biográfico e o como dizer esta narrativa se interpõem como imbricações conflitantes do fazer biográfico, como na historiografia”. Ou seja, sem esquecer o seu lado factual, didático e de valor jornalístico baseado no real, também permitindo-se contar a história de forma a envolver o leitor/espectador/ouvinte para que ele seja levado na narrativa e se sinta, de alguma forma, próximo a este personagem.

Os heróis têm qualidade com as quais todos nós podemos nos identificar e nas quais podemos nos reconhecer. São impelidos pelos impulsos universais que todos podemos compreender: o desejo de ser amado e compreendido, de ter êxito, de sobreviver, de ser livre, de obter vingança, de consertar o que está errado, de buscar auto expressão. [...] Projetamo-nos na psique do herói, vemos o mundo com seus olhos. Os heróis precisam ter algumas qualidades admiráveis para que queiramos ser como eles. [...]

⁵² Jornalista, pós-doutor pela Universidade Autônoma de Barcelona e professor da Universidade de Brasília. Fonte: MOTTA, 2004.

⁵³ Historiador americano, criador do método desconstrucionista, segundo o qual o passado só existe na forma como ele é escrito pelos historiadores, sendo a história, portanto, uma criação literária. Fonte: MOTTA, 2004.

⁵⁴ Frase de A.D. Rodrigues, presente no livro *O Acontecimento* (1999).

Mas os heróis também precisam ser seres humanos únicos, e não criatura estereotipadas ou deuses metálicos, sem marcas e totalmente previsíveis. Como qualquer verdadeira obra de arte, eles precisam, ao mesmo tempo, de universalidade e originalidade. Ninguém quer ver um filme ou ler uma história sobre qualidades abstratas em forma humana. Queremos histórias sobre gente de verdade. (VOGLER, 1997, p. 55).

Queremos heróis possíveis, com a mistura ideal de proximidade (iguais a nós) e magia (diferente de nós), para que continuemos a nos interessar por sua história. Para então, analisar a biografia da escritora J.K. Rowling, são utilizadas as seguintes etapas da Jornada do Herói, seguindo o roteiro de Christopher Vogler, conforme breve descrição a seguir:

1. **O Mundo Comum:** muitas das histórias da Jornada do Herói são viagens que levam o personagem principal para fora do seu mundo cotidiano, em direção a um mundo especial, novo e estranho. Apresenta-se o personagem em seu habitat natural para entendermos de onde veio, e por quais motivos será chamado para a aventura.
2. **Chamado à aventura:** de alguma maneira – pode ser internamente, uma vontade de mudança ou uma incitação externa – é apresentado ao herói um chamado à aventura, que deixa claro que ele não pode mais permanecer indefinidamente em seu mundo comum. Neste momento também os objetivos de vida do herói ou da narrativa são esclarecidos.
3. **Recusa do chamado:** a partir do momento em que o herói é chamado para a sua aventura, ele começa a pesar os prós e os contras. Normalmente, resolve – por medo ou por falta de motivação – recusar o “chamado dos deuses”. Quando o herói recusa, é necessário que em algum momento surja alguma influência para que ele vença esse medo.
4. **Encontro com o Mentor:** para estar bem-preparado e conseguir aceitar os desafios que vêm pela frente, o herói precisa da ajuda de alguém mais velho, mais sábio. A sua função é preparar o herói para enfrentar o desconhecido, dando-lhe confiança para superar o medo quando ele atravessar o primeiro limiar. O herói pode ter muitos mentores durante sua jornada.
5. **Travessia do primeiro limiar:** finalmente, o herói se compromete com sua aventura e entra plenamente no mundo especial ao efetuar a travessia do primeiro limiar, onde fez todos os preparos para a jornada e decide se comprometer com a aventura. A tarefa dos heróis neste momento é atravessar quaisquer obstáculos que aparecerem durante esta primeira passagem, perceber sua força e seguir em frente.
6. **Testes, aliados e inimigos:** a partir do momento em que o herói sai do mundo comum e entra no mundo especial, ele encontra novos desafios, encara testes, faz

aliados e inimigos. Sempre que o herói passa por uma fase importante, ele pode voltar novamente para este passo, ou seja, este passo da jornada pode repetir-se por diversas vezes, já que o herói é testado a todo momento.

7. **A caverna oculta:** depois de sua adaptação ao Mundo Especial, o herói chega em uma zona intermediária entre a fronteira e o centro da sua jornada: a Caverna Oculta, onde vai encontrar o que procura. Ao mesmo tempo, a caverna é um local perigoso, e, portanto, o herói deve se preparar para a provação central de sua aventura, revendo sua estratégia e se armando da melhor forma possível. A partir do momento em que ele decide adentrar a caverna, atravessa o segundo limiar da história.
8. **A provação suprema:** nas narrativas fílmicas de Vogler, este é o momento de tensão para o público, onde o herói tem que "morrer para renascer em seguida", para que a plateia tenha um gostinho – simbólico ou não – do que seria um futuro com o herói saindo vencedor antes que ele desapareça por alguns momentos. Na maioria das vezes, o herói passa pela provação suprema com marcas, mas sobrevive. Passar por este teste principal lhe consagra o título de herói.
9. **Recompensa:** após passar por todas as provações, o herói não só consegue o que ele veio buscar em primeiro lugar, como também tem experiências e grandes lições durante sua jornada. É neste momento em que ele toma posse do tesouro que veio buscar, sua recompensa. Pode ser uma arma especial, a namorada que veio resgatar, o ganho de experiência, a busca pela sabedoria ou reconhecimento de seus pares.
10. **Caminho de volta:** o caminho de volta marca o momento em que o herói começa o caminho de retorno para a aventura. A partir de um estopim externo ou interno, há uma decisão de mudança, normalmente, para o Mundo Comum. Quando o herói começa esta jornada, ele ultrapassa o terceiro limiar da história. No entanto, ele ainda se encontra no Mundo Especial e ainda corre perigo, pois o retorno é cheio de novas provações.
11. **Ressureição:** antes de voltar ao Mundo Comum, o herói deve renascer novamente, assim como na Provação Suprema, para se purificar. Este segundo momento de vida e morte pode ser ainda mais intenso do que o primeiro, onde o herói é testado para ver se realmente aprendeu suas lições. Para Vogler, esta é a parte mais difícil para o escritor, pois é preciso explicitar a mudança de comportamento nos personagens, mostrando que ele volta como um novo ser, mais evoluído, experiente, com um novo entendimento de si e de sua jornada.

12. **Retorno com o elixir:** depois de todas as provações que sofreu, o herói retorna, por fim, ao Mundo Comum, regressando ao seu ponto de partida, voltando para casa ou continuando a Jornada. Mas ele volta como um personagem diferente pois traz consigo uma nova visão de vida, com lições aprendidas durante suas aventuras e com o conhecimento de que jamais voltará a ser como antes. O retorno também marca seu status de herói, que volta com algo especial para compartilhar com outros.

O que nos resta agora é analisar, a seguir, o documentário seguindo a metodologia proposta anteriormente e discutir as suas implicações e seus resultados nas conclusões finais.

7 ANÁLISE DA JORNADA DO HERÓI EM HARRY POTTER AND ME

Nesta análise, pelo objeto ser produto audiovisual com linguagem documental, e não um filme ou livro escrito com um roteiro pensando na Jornada do Herói, a apresentação dos passos da narrativa será feita na mesma ordem em que eles são apresentados no documentário para melhor compreensão. Por se tratar também de um produto audiovisual onde há edições rápidas para entreter o espectador com imagens de arquivo, de filmes e entrevistas, como já foi informado anteriormente, há *flashes* de pequenos blocos de imagens que se encaixariam em passos específicos, mas não serão abordados aqui pois confundiram esta análise. Isso não deve ser um problema, já que Christopher Vogler menciona em *A Jornada do Escritor* por diversas vezes que não há uma regra fixa a ser seguida pelos roteiristas da Jornada do Herói. De fato, é melhor que não seja utilizada a estrutura original (apresentada acima) para que o fio condutor não seja percebido pelo espectador já à primeira vista. Portanto, serão aqui nomeadas de acordo com a estrutura original, e justificadas quanto à sua colocação.

7.1 Recompensa

Figura 1 - Recompensa



Fonte: BBC, 2001

Somos apresentados à história da autora nos primeiros momentos do documentário com a edição de diversas imagens de dramatização mostrando crianças e adultos lendo livros de Harry Potter, enquanto se ouve uma voz falando “Esse menino será famoso, não haverá uma criança em nosso mundo que não saberá seu nome!”. Logo após, temos a introdução da narradora oficial que, sobre imagens de *premières* de lançamentos de livros e de filmes no mundo inteiro, diz:

Quando J.K. Rowling escreveu estas palavras nas páginas iniciais de *'Harry Potter e a Pedra Filosofal'*, ela nunca imaginou que elas se tornariam realidade. Harry Potter se tornou o maior sucesso literário que o mundo já viu. Desde 1997, mais de 135 milhões de cópias foram vendidas em 48 idiomas diferentes. Somente a Bíblia tem mais traduções. A cada 30 segundos, uma pessoa em algum lugar do mundo começa a ler uma história de Harry Potter. (BBC, 2001).⁵⁵

Em seguida, ouve-se a voz de J.K. Rowling pela primeira vez, informando que nem ela, nem ninguém poderia imaginar que esta história seria possível. Logo após, há a imagem de um campo aberto com uma espécie de pequeno morro ascendente, a câmera faz um movimento de *contra-plongée*⁵⁶ e então, em direção ao espectador vêm a autora, subindo a terra íngreme sozinha para chegar ao topo. Assim que ela alcança o nível da câmera, sobem os créditos e a imagem torna-se colorida em tons de azul escuro e dourado (cores-símbolo da marca Harry Potter no cinema).

Neste primeiro momento, já somos apresentados a ela como heroína. Diferentemente de histórias escritas já baseadas no roteiro da Jornada do Herói, o espectador é introduzido ao personagem já em seu momento de glória. Por se tratar de um produto biográfico, o personagem principal já fez algo de muito importante, de notável, e, portanto, queremos saber mais sobre sua vida: como ele atingiu esse resultado, por quais meios chegou até lá. O documentário faz uso dessa noção de herói mostrando imagens da autora caminhando sozinha através de ruas da Escócia, onde ela mora, enquanto informa ao espectador que há apenas alguns anos ela se encontrava morando sozinha, com uma filha pequena para criar, escrevendo às tardes em cafés pela cidade, ao passo que naquele momento era a autora mais celebrada do círculo literário infanto-juvenil mundial, com fama e mais fortuna do que a própria rainha da Inglaterra. Para encerrar a introdução do documentário, a narradora enumera os livros vendidos por Rowling e afirma: “mas é a história de J.K. Rowling a mais incrível de todas. Somente agora ela concordou em contá-la com suas próprias palavras”⁵⁷.

⁵⁵ Tradução minha de “When J.K. Rowling wrote these words in the opening pages of ‘Harry Potter and the Philosopher’s Stone’, she never in her wildest dreams thought they’d come true. Harry Potter has become the biggest publishing success the world has ever seen. Since 1997 more than 135 million copies have been sold in 48 different languages. Only the Bible has more translations. Every thirty seconds someone somewhere in the world begins a Harry Potter story”. Fonte: BBC, 2001.

⁵⁶ *Contra-plongée* (“contra-mergulho”, tradução minha) é um dos tipos mais conhecidos de enquadramento, onde a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. Este tipo de plano deixa o espectador abaixo do personagem ou objeto, dando a ele um tipo de engrandecimento ou superioridade na cena em relação ao observador.

⁵⁷ Tradução minha de “But it’s J.K. Rowling’s story that’s the most amazing of all. Only now has she agreed to tell it, in her own words”. Fonte: BBC, 2001.

7.2 Chamado à aventura

Figura 2 – Chamado à aventura



Fonte: BBC, 2001

A seguir é mostrada a primeira entrevista face a face com a autora que diz que muita coisa escrita sobre ela até o momento é falsa. No entanto, ela afirma acreditar que nem tudo é malícia de jornalistas que fizeram isso de propósito, mas, neste processo, muitas coisas foram exageradas e distorcidas. Ela acredita que este é o momento em que ela pode dizer o que realmente aconteceu para poder dormir em paz. Logo após a entrevista, são apresentadas imagens do novo filme que acabaram de estrear, *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, enquanto a narradora informa dados básicos sobre o enredo. O livro, diz a narradora, conta a história de um menino que descobre ser bruxo em seu 11º aniversário, conhece a verdade sobre seu passado e que está destinado a ir para escola de magia de Hogwarts. Sua aventura começa então assim que ele chega lá, descobrindo e lutando contra as forças do mal. Isto, de acordo com o documentário, é o que J. K. Rowling meticulosamente planejou contar em sete livros (um para cada ano de escola). A narradora declara então que “esta jornada começou em 1990”.

O documentário apresenta então a autora sentada em um trem em movimento, em uma entrevista, e ela afirma que estava indo para Manchester pensando em “absolutamente nada a ver com escrita” quando a ideia para escrever Harry Potter simplesmente apareceu. Neste momento, ela sentiu um desencadeamento de excitação (O chamado), e que isso produziu uma reação física muito forte nunca sentida antes. Correu para buscar papel e caneta ou alguma forma de anotar as ideias que estavam borbulhando em sua cabeça, mas não havia nada para ela anotar. Portanto, precisou ficar sentada quatro horas no trem se concentrando fortemente para não esquecer e decidindo todas as questões sobre o personagem que nasceu praticamente pronto em sua cabeça. Assim que ela voltou para o seu apartamento, começou a escrever. Para ela, a

ideia da escrita ou do personagem veio como algo maravilhoso, que só pode ser descrita como o momento de se apaixonar por alguém.

Aqui, enquanto a autora fala, são inseridas imagens de um rapaz vestido com as roupas de Harry Potter andando no trem, com a imagem um pouco embaçada, quase que como num sonho. É como se ele estivesse presente, chamando a autora para a aventura que teriam juntos.

7.3 Recusa do chamado

Figura 3 – Recusa do chamado



Fonte: BBC, 2001

J. K. Rowling é entrevistada nas escadas da Estação King's Cross em Londres, no meio do público, ainda que de forma reservada (ela não parece ser reconhecida), e conta sobre o fato de que seus pais se conheceram nesta mesma estação. Portanto, King's Cross faz parte de seu folclore, das histórias de sua família. Quando decidiu escrever Harry Potter, esta barreira que divide os dois mundos foi escolhida de forma romântica pelo seu histórico familiar e também porque acredita que as entradas para o Mundo Mágico não devem ser distorções do espaço-tempo, mas sim lugares que você somente consegue encontrar se tem o conhecimento necessário para enxergá-lo.

A autora afirma também que levou cinco anos a partir da ideia original no trem até completar o primeiro livro. Durante estes anos, uma incrível quantidade de material foi gerada em notas e informações que jamais chegarão a constar nos livros. Esta quantia de anotação se deve ao modo como a autora trabalha: esmiuçando cada detalhe possível sobre o universo que criou. Rowling acredita que ao abrir o livro, o leitor tem que ter a confiança que ainda que o autor não te diga tudo, ele transmita a impressão de que sabe tudo sobre o mundo na qual a história se passa.

Neste ponto, não são colocados os motivos por que ela levou tantos anos para escrever o primeiro livro, nem suas dúvidas, temores ou qualquer questão do gênero. Sabe-se, no entanto, que devido a problemas com a morte de sua mãe (logo após a ideia para a escrita), ela aceitou a posição de professora de língua de inglês em Portugal. Lá ela conheceu o primeiro marido, teve uma filha com ele, e fugiu do país após ter sofrido agressão física. Rowling, no entanto, já afirmou que havia tido outras ideias para livros e que escrevera durante toda a sua vida – ainda que nenhuma ideia tenha sido tão apaixonante quanto esta –, mas só seguiu adiante depois que retornou à Escócia, quando ela não tinha nada mais a perder. Ela comenta sobre esta fase da sua vida no seu *commencement speech*⁵⁸ em Harvard:

Por que eu falo dos benefícios do fracasso? Simplesmente porque fracassar significa se despir daquilo que não é essencial. Eu parei de fingir para mim mesma que era algo diferente do que sou e comecei a focar toda a minha energia em terminar a única coisa que importava para mim. Se eu tivesse tido sucesso em qualquer outra coisa, eu talvez nunca tivesse encontrado a determinação para ter sucesso na única área onde acreditava ser o meu lugar. Eu me libertei, pois o meu maior medo já tinha acontecido, e eu ainda estava viva, e ainda tinha uma filha que amava muito, uma velha máquina de escrever e uma grande ideia. Então, o fundo do poço se tornou a fundação sólida na qual eu reconstruí minha vida. (HARVARD MAGAZINE, 2011).⁵⁹

O documentário tenta abrandar estas questões – talvez porque seja até então a primeira vez que a autora decide colaborar para uma entrevista deste escopo –, e menciona brevemente mais adiante somente na questão com o assédio da mídia.

⁵⁸ É tradição de algumas faculdades estrangeiras, em particular as americanas e as inglesas, escolher e convidar personalidades notáveis para serem homenageadas pela turma de formandos do ano. Nesta ocasião, eles são recebidos ao palco e pede-se que façam um discurso sobre questões que eles julgam importantes dizer aos alunos enquanto eles se encaminham para a “vida adulta”. Rowling foi a homenageada em 2008, e falou sobre o tema “Os benefícios do fracasso e a importância da imaginação”. Fonte: Harvard Magazine (2011).

⁵⁹ Tradução minha de: “So why do I talk about the benefits of failure? Simply because failure meant a stripping away of the inessential. I stopped pretending to myself that I was anything other than what I was, and began to direct all my energy into finishing the only work that mattered to me. Had I really succeeded at anything else, I might never have found the determination to succeed in the one arena I believed I truly belonged. I was set free, because my greatest fear had been realised, and I was still alive, and I still had a daughter whom I adored, and I had an old typewriter and a big idea. And so rock bottom became the solid foundation on which I rebuilt my life”.

7.4 Ressurreição

Figura 4 - Ressurreição



Fonte: BBC, 2001

Em seguida, a autora é apresentada em seu escritório, sentada no chão enquanto mexe em uma pilha de papéis à sua volta. Ela explica serem informações de todo tipo sobre o universo de Harry Potter: diários, papéis oficiais do governo que foram utilizados como rascunho, pedaços de blocos e todo tipo de anotação possível. Ela também mostra desenhos que realizou nos anos 1990 em diversas fases da escrita dos três primeiros livros para a câmera, de como imaginou os personagens da saga e como a magia “funcionaria” em diversas situações. Ela afirma que escrever o livro foi como esculpir uma narrativa coerente a partir de todas as notas que tinham sido geradas ao longo dos anos. Ela exhibe mais algumas partes de suas anotações, como forma de apresentar ao público uma explicação de como ela conseguiu escrever um mundo completo, com suas regras, possibilidades e vicissitudes. A seguir, são inseridas imagens de um baú e excertos do *audiobook* do primeiro livro, narrando o material necessário para se matricular no primeiro ano de Hogwarts, e edição de imagens onde parece que os livros mencionados vão se alinhando para a viagem sozinhos. Durante esta dramatização, também é inserido o áudio de *O Aprendiz de Feiticeiro*, de Paul Dukas⁶⁰. Até este momento, tudo é apresentado por um viés leve e de entretenimento.

A edição então sofre um corte brusco, a música para. Somos apresentados a uma imagem de um pôr do sol que escurece enquanto a narradora fala: “Enquanto J. K. Rowling continuava a construir o mundo de Harry, o seu se despedaçou”. A narração conta em uma frase o fato de

⁶⁰ Compositor francês (1865-1935), cuja música instrumental de 1897 ficou conhecida no curta-metragem de mesmo nome da Disney que compõe o filme *Fantasia* (1940), onde Mickey tenta enfeitiçar vassouras para que limpem os aposentos de seu mestre antes que ele chegue. Fonte: Encyclopaedia Britannica [sem data].

que ela “chegou em Edimburgo em 1993 depois de um breve período ensinando inglês em Portugal, onde ela se casou, teve uma filha e então deixou seu marido. Ela não tinha trabalho nem dinheiro e tinha um bebê para sustentar”⁶¹. Ela é entrevistada afirmando que assim que a imprensa soube que esta era a sua história, ficou marcada como a autora “mãe-solteira e sem dinheiro” que fez sucesso. O que, de acordo com Rowling, não deixa de ser verdade, mas também muitos exageros foram criados neste período, como o boato de que não tinha dinheiro para papel e escrevia em guardanapos para economizar.

A autora é levada então ao seu antigo apartamento, o primeiro em que morou quando voltou ao país, e há um momento catártico⁶² onde ela se vê de frente com suas lembranças do passado. Nem ela nem o local são os mesmos, ambos mudaram com a passagem do tempo. Ela quase chora, mas parece fazer as pazes com este período de sua vida, pois afirma que, mesmo passados oito anos que morara ali, não gostava nem de passar pela rua para não trazer as memórias de tempos difíceis de volta. Ao final desta visita, ela sorri e diz que muitas coisas mudaram – em sua época, o lugar era mais sujo e desorganizado –, mas que vendo-o desta forma ficaria feliz em ter morado em um lugar assim.

Aqui são apresentadas duas facetas importantes da personagem nesta fase da Jornada do Herói: primeiro, aquela que já alcançou o sucesso que almejava, ou seja, já teve o seu momento de provação e se superou em seu grande objetivo. No entanto, ela ainda tem que viver no Mundo Real após sua a provação, e isto vem com diversas questões que não estão no controle total do Herói. Como, por exemplo, se as pessoas vão acreditar na sua história. Se elas acreditarem, o que podem fazer com ela (modificações, exageros, inserções que nunca existiram) também é uma questão a ser considerada. Esta entrevista, no entanto, é uma tentativa de deixar claro, por fim, o que aconteceu em suas próprias palavras. A sua dedicação à mudança final, deixar o passado para trás e construir uma nova vida à frente, começa a se delinear quando ela se encontra de frente com um de seus períodos sombrios e consegue compreender o caminho percorrido até aqui.

⁶¹ Tradução minha de: “As J.K. Rowling continued to build Harry's world, her own fell apart. She arrived in Edinburgh in 1993 after a brief spell teaching English in Portugal. There she'd married, had a baby and then left her husband. She had no job, no money and a tiny daughter to support”. Nota-se aqui também a escolha da expressão “brief spell”, que significa “período”, e o paralelismo com a palavra “spell”, que significa “feitiço” ou “encantamento” em inglês. Fonte: BBC, 2001.

⁶² Vogler (1997) afirma que toda boa história deve conter um momento de clímax quando o herói parte para uma ação decisiva que mudará seu futuro. Para ele, este clímax deve provocar a sensação de catarse, ou seja, de limpeza, de purificação, tanto no personagem quanto no público.

7.5 Travessia do primeiro limiar

Figura 5 – Travessia do primeiro limiar



Fonte: BBC, 2001

Mas são as memórias deste período que fizeram a autora criar alguns de seus personagens mais famosos na narrativa de Harry Potter: os dementadores. Eles são uma representação da depressão, pois são criaturas que, no Mundo Mágico, vivem da energia dos humanos à sua volta e, se chegarem muito perto, podem sugar a alma de uma pessoa, deixando apenas uma versão daquilo que um dia já foram e incapazes de se relacionarem com o mundo exterior. Ela menciona esta depressão quando relembra os momentos em que escrevia sem a promessa de ser publicada. Para Rowling, “ela devia realmente acreditar na história” para seguir em frente:

Eu realmente acreditava, mas era mais como um sentimento de que eu tinha que fazer este livro do jeito certo. Tinha que dar o meu melhor esforço. Ao mesmo tempo, meu lado realista me lembrava de que uma autora completamente desconhecida sempre tem problemas para ser publicada. E quem sabe? Só porque eu achava que era tão maravilhoso não significava que alguém mais concordasse. (BBC, 2001).⁶³

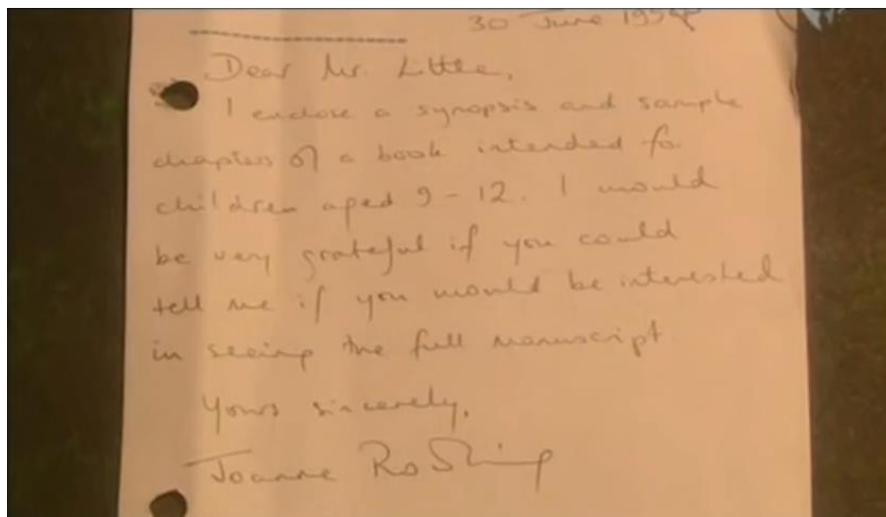
Enquanto Rowling fala sobre o tempo enquanto a ideia de Harry Potter era apenas sua, ela vai ao Nicholson’s Cafe, mostra a sua mesa favorita de trabalho e diz que boa parte do livro foi escrito neste lugar. Um dos motivos é que sua filha só conseguia pegar no sono em movimento, e a outra, porque um dos sócios era seu cunhado. O documentário então apresenta

⁶³ Tradução minha de: “I really believed in it. But it was more a feeling of I have to do right by this book. I have to give it my best shot. But at the same time my realistic side was reminding me that a completely unknown author always has a struggle to get published, and who knew? Just because I thought it was so great was no guarantee that anyone else would like it”. Fonte: BBC, 2001.

uma dramatização de como seria o café em 1997, e coloca uma peruca ruiva na autora (similar ao estilo de penteado que ela usava na época em que publicou o primeiro livro) para dar a ideia de passagem de tempo, com efeitos visuais e música de um solo de violino para dar o tom da cena. Logo após, há uma outra cena paralela da Rowling de hoje, sentada na mesma mesa, ainda com a caneta e o papel escrevendo. Ela afirma então que para sair do momento de depressão em que vivia naquela fase, o que a salvou foi o comprometimento com o trabalho e os amigos e parentes que a ajudaram durante os momentos difíceis.

7.6 Testes, aliados, inimigos

Figura 6 – Testes, aliados, inimigos



Fonte: BBC, 2001

"J. K. Rowling enviou o seu manuscrito e conseguiu um agente literário, somente para descobrir que as editoras jogavam a história de Harry na pilha de rejeição"⁶⁴, informa a narradora ao público. O documentário então, pela primeira vez, apresenta entrevistas com outras pessoas que ajudaram a autora a ser publicada. Primeiro, seu agente literário, Christopher Little, que fala sobre o número de editoras que rejeitou o manuscrito principalmente por duas razões: pelo tamanho – considerado muito longo para crianças nesta faixa etária –, e por lidar com o tema de internatos, algo que era não era considerado politicamente correto na época.

O antigo editor da Bloomsbury Barry Cunningham fala logo após sobre como hoje estas editoras se negam a admitir este fato. Rowling não cita nomes, mas o editor afirma que foram todas "as grandes editoras" e compara o acontecido à história de rejeição dos Beatles

⁶⁴ Tradução minha de: "J.K. Rowling sent off her manuscript and got herself a literary agent - only to find that publishing houses threw Harry on the reject pile". Fonte: BBC, 2001.

(considerada a maior banda de todos os tempos na Inglaterra). Ele também conta que a autora já chegou para a sua primeira conversa explicando que sabia todo o destino da saga, ou seja, ela estava preparada e decidida a escrever os seis livros remanescentes. Eles a apoiaram, gostaram do livro, mas a avisaram para manter-se em seu emprego, pois "escritores infantis não ganham dinheiro"⁶⁵. Quando Little ligou para Rowling para contar as boas-novas da compra dos direitos pela Bloomsbury, ela disse que foi o melhor momento de sua vida: "Minha única ambição de vida tinha sido alcançada, nada desde então chegou perto do fato de que eu seria publicada e que seria um livro de verdade em uma livraria de verdade"⁶⁶, afirmou.

Também são chamados para contribuir os autores Philip Pullman, que fala sobre o órfão (falando de Harry Potter) e a função narrativa de buscar descobrir quem ele realmente é, e a que lugar pertence, e Stephen Fry. Este último, que fala do mundo mágico criado pela autora, que, mesmo sendo mágico, não apresenta soluções fáceis pois é baseado no mundo real, apenas pincelado com ideias de mitologia e do folclore tradicional inglês. Estas entrevistas são editadas de forma intercalada com inserções de cenas do primeiro filme, dramatizações produzidas para o documentário de Harry e seus amigos na escola e uma narração do primeiro livro sobre a arte sutil de poções, uma das disciplinas obrigatórias de Hogwarts. E, justamente por tratar de magia, Rowling fala sobre ter sofrido críticas e acusações de apologia à bruxaria: "Eu não acredito em feitiçaria, mas perdi a conta do número de vezes que fui acusada de ser uma praticante de magia"⁶⁷, disse ela. No entanto, foi nesta época, logo após o lançamento do segundo livro (*Harry Potter e a Câmara Secreta*) que a Random House, editora americana, adquiriu os direitos de publicação dos originais nos Estados Unidos por US\$ 105 mil – o maior adiantamento dado pela empresa a qualquer autor por um manuscrito original –, e a autora pôde, finalmente, se dedicar à sua ambição de infância de escrever em tempo integral.

⁶⁵ Tradução minha de: "Children's authors, you know, really don't make any money". Fonte: BBC, 2001.

⁶⁶ Tradução minha de: "...well, it's just that my only lifetime ambition has just been fulfilled and I was – I – that was the best, the best moment, nothing since has come anywhere close to the fact that I was actually gonna be in print It was going to be an actual book in a bookshop". Fonte: BBC, 2001.

⁶⁷ Tradução minha de: "I don't believe in witchcraft. Though I've lost count of the number of times I've been told I'm a practicing witch". Fonte: BBC, 2001.

7.7 Mundo comum

Figura 7 – Mundo Comum



Fonte: BBC, 2001

"Assim que eu soube que as pessoas escreviam livros – que eles não simplesmente cresciam do nada, como plantas –, eu sabia que era o isso que eu queria fazer. Eu não consigo me lembrar de algum momento em que não quis ser escritora"⁶⁸, diz Rowling, em entrevista, sentada de frente para a câmera em seu escritório. Ela afirma não saber o porquê dessa vontade de escrever, mas que isso nunca foi uma dúvida em sua cabeça. A autora completou seu primeiro livro chamado "O coelho", sobre um coelho chamado Coelho, quando tinha seis anos de idade – o que chamou de "incrivelmente tedioso". Segundo ela, a não ser que uma pessoa se lembre vividamente como é ter sido criança, não deve escrever para elas. A personagem Hermione, por exemplo, foi criada de forma muito fácil, pois é baseada em sua própria personalidade durante a infância e a adolescência: com uma grande insegurança interna, ela projetava uma falsa aura de segurança para todos por fora, tentando tirar as melhores notas e acertar em absolutamente tudo.

Estas memórias são ilustradas, no documentário, por imagens de família de sua infância, mostrando a jovem autora em diversas fases de crescimento. Logo após, quando se fala sobre a sua adolescência, há uma nova entrevista de Rowling, filmada em frente à casa onde morou em Chepstow, no País de Gales, a partir dos 9 anos. Ali a autora mostra a janela de seu quarto, conta como costumava fumar na janela e mentir para o pai que tinham sido os frequentadores do *pub* que jogavam as bitucas de cigarro no jardim. Ela aponta que em apenas uma rua há a

⁶⁸ Tradução minha de: "As soon as I knew that people wrote books – they didn't just arrive – I don't know... out of nowhere – like plants – I knew that's what I wanted to do. I can't ever remember not wanting to be a writer".
Fonte: BBC, 2001.

casa onde viveu, a Igreja e a escola onde estudou: uma comunidade muito pequena, onde não havia muito o que fazer.

7.8 Caminho de volta

Figura 8 – Caminho de volta



Fonte: BBC, 2001

A partir do momento em que Rowling – a pedido da produção do documentário – decide voltar para a cidade onde passou a maior parte de sua infância e sua adolescência, ela fica de frente com as pessoas e os lugares que fizeram parte de sua jornada como escritora. Ela visita a sua antiga escola e tem a oportunidade de conversar com alunos das séries iniciais – que em sua maioria dizem ser leitores de Harry Potter –, contar lembranças boas e ruins sobre o seu tempo como aluna, dar dicas para aqueles que mostraram vontade de ser escritores também e questões sobre os livros. Rowling diz que sempre vai haver os “ratos de biblioteca⁶⁹”, para quem Harry será apenas mais um outro livro na estante, mas que é uma de suas maiores felicidades quando alguém diz que começou a ler por causa de seus livros. É nesta parte que ela apresenta Sean Harris, um amigo de infância e inspiração para o personagem Rony Weasley (a quem o segundo livro é dedicado). Eles falam sobre o seu tempo na escola, como eram na adolescência e o que eles planejavam para o futuro, antes de ir para a universidade.

A autora também revive momentos difíceis em seu retorno à cidade onde morou, pois significa também se lembrar de momentos (e da casa) onde a mãe morreu de esclerose múltipla aos 45 anos, em 1990, após lutar por mais de uma década contra a doença. Ela afirma que este momento foi de grande impacto não só na sua vida, mas também na sua escrita, já que tinha

⁶⁹ *Bookworms*, em inglês.

acabado de decidir que Harry Potter seria órfão e, alguns meses depois, ela estava passando pela mesma experiência. O Espelho de Ojesed⁷⁰, objeto importante do primeiro livro, também tem inspiração neste fato, pois ela diz que (em referência ao espelho) nunca estaríamos satisfeitos com o tempo que ele nos permite olhar para aqueles que amamos depois que eles se foram.

7.9 Aproximação da caverna oculta

Figura 9 – Aproximação da caverna oculta



Fonte: BBC, 2001

A história da saga tomou um tom muito mais sombrio depois desta perda e dos acontecimentos que se seguiram (pobreza, seu trabalho em organização de refugiados políticos⁷¹, violência e depressão) nos anos seguintes de sua vida impactaram muito os temas tratados nos livros. Muitos pais acreditam que os seus filhos não tenham idade suficiente para serem expostos aos temas mais sombrios na faixa etária indicativa da obra. São estes pais que, nos primeiros livros, escreveram para Rowling reclamando sobre o seu conteúdo. No entanto, a autora argumenta que a morte é uma parte essencial da vida, e já que este é o tema central da trama do livro, é preciso apontar as consequências através dos personagens de forma real e responsável. As crianças devem, portanto, ser introduzidas às temáticas sim, conforme seu nível de maturidade.

⁷⁰ O Espelho de Ojesed (*Mirror of Erised*, no original em inglês) é um espelho que não reflete a imagem da pessoa, mas sim o desejo mais profundo de seu coração, criado por Rowling como parte da mitologia para a saga. Harry, por nunca ter conhecido seus pais, ao se deparar em frente a ele, se vê cercado por toda sua família.

⁷¹ Rowling trabalhou no Centro de Pesquisa Africana na sede da Anistia Internacional, em Londres, no início dos anos 1990. Fonte: Harvard Magazine (2011).

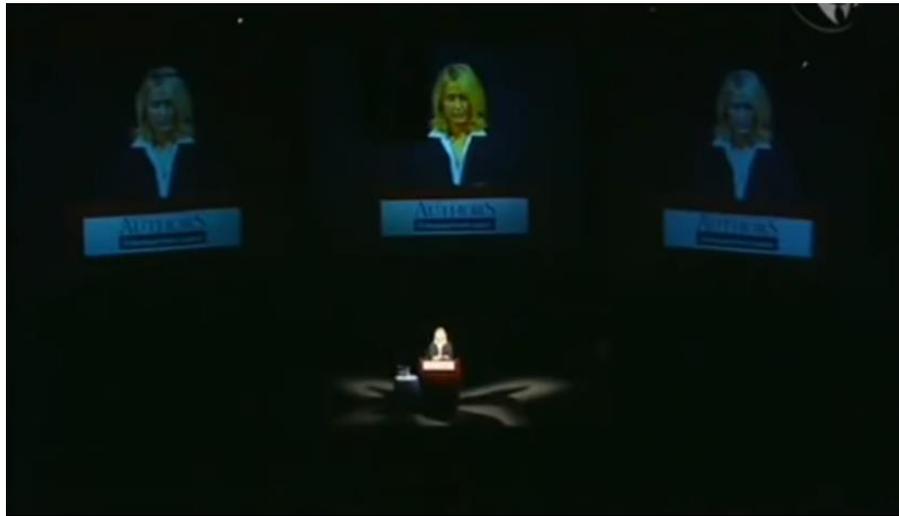
Nesta seção, Rowling afirma que, ainda que ela escreva para crianças, não vai aceitar os desmandos de ninguém sobre sua obra: "Se eu me importo com meus leitores? Profundamente. Mas acredito que eles devam ditar alguma palavra sobre o que eu escrevo? Não, somente eu devo ter este poder. E eu não estou escrevendo para fazer o filho de ninguém se sentir seguro", diz. Enquanto ela reafirma a sua posição o sobre seu trabalho, outros entrevistados também opinam sobre o tema.

Stephen Fry fala como ela é uma escritora que não compromete o que acha certo só porque talvez dê pesadelos aos pequenos, e sobre como a literatura também tem que fazer o papel de não proteger eternamente a criança. Em seguida, são entrevistadas crianças em uma dramatização de uma festa de Halloween sobre o que elas acham dos assuntos tratados no livro. Discutindo entre si, eles chegam à conclusão de que a autora estava certa, pois os sustos que eles levam só os incentivam a querer ler muito mais. As crianças também concordam que parte do apelo da obra é que ele pode ser lido por todas as faixas etárias. Philip Pullman fala sobre a sua experiência como autor e, a partir de suas observações, afirma que são as crianças que buscam as respostas para as perguntas mais profundas de nossa existência: "de onde viemos?", "qual é a natureza do ser?", "o que é preciso para ser bom?". Estes questionamentos normalmente não são encontrados em livros para os adultos, e sim para o público infanto-juvenil. Se souber como apresentar em sua narrativa estes temas, não há porque não escrever sobre eles para os pequenos, afirma Pullman.

O documentário faz uso, neste momento, das inserções destas imagens como artifícios narrativos de representação, reforçando a ideia de que as escolhas da heróina (J. K. Rowling) são acertadas ao tomar para si a responsabilidade sobre o que escreve. Se, por acaso, fossem encontradas crianças que não tivessem lido os livros ou dissessem, durante o processo de produção, que tinham medo da história, certamente estas seriam cortadas da edição do produto final. O documentário, assim, expõe argumentos em favor da Jornada de J.K. Rowling, que vence a batalha contra aqueles que querem decidir qual será o destino dos personagens de seus livros.

7.10 Provação suprema

Figura 10 – Provação suprema



Fonte: BBC, 2001

A partir do lançamento do terceiro volume, *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*, em 1999, Rowling passou de autora popular a uma figura conhecida em todo o mundo, como afirma o documentário. Pela primeira vez, três livros do mesmo autor ocuparam o topo da lista dos mais vendidos do New York Times. Em 2000, quando *Harry Potter e o Cálice de Fogo* chegou às livrarias, milhares de fãs aguardavam em todo o mundo em filas para o lançamento à meia-noite. O documentário apresenta uma dramatização de crianças lendo cópias da saga em diversas línguas e imagens de arquivo de livrarias em várias cidades para mostrar o quão longe e rápido a "Pottermania" chegou. Ao mesmo tempo que ganhou mais leitores, Rowling teve que superar problemas e questões que nunca imaginou, das mais simples, como a pressão de ler em frente a milhares de pessoas no lançamento oficial do quarto livro, quanto ter que lidar com a imprensa marrom atrás de si e de sua família.

Se você me levasse de volta e pudesse me dizer exatamente o que aconteceu comigo, primeiro, eu não ia acreditar em absolutamente nada. Se você conseguisse me convencer da verdade, então eu não sei o que eu faria, porque ia pensar "Bom, eu não posso lidar com tudo isso". E muita gente em casa que vai ver isso e nunca vai acreditar por causa do dinheiro, mas a realidade disso tem sido uma coisa estranha e terrível às vezes. (BBC, 2001).⁷²

⁷² Tradução minha de "If you could take me back and you were able to tell me exactly what has happened, first off I wouldn't believe you - at all. Then if you managed to convince me of the truth, then I don't know what I would've done, because I would've thought "Well, I won't be able to handle that. I won't be able to cope with that". So I don't know what I would've done. And there'll be people watching this who will never believe that, because of the money, but the reality of it has been a strange and terrible thing at times".

Quanto mais cresce a base de fãs dos livros, maior é o interesse da mídia sobre a sua vida pessoal e sobre assuntos totalmente não relacionados com o conteúdo de sua obra. Em seguida, a autora fala sobre uma de suas personagens totalmente sem escrúpulos, a jornalista Rita Skeeter, que costuma inventar e manipular fatos para que eles sejam mais interessantes para seus leitores. Ela afirma que escreveu tudo muito antes de acontecer de verdade. "O quão irônico é pensar que eu passei cinco anos me imaginando na cabeça de um menino que se torna famoso de repente?"⁷³, diz. O documentário apresenta uma seleção de clipagens de matérias sobre a autora e a sua vida pessoal, em especial, entrevistas e fotos de seu primeiro casamento em tabloides e novamente toca no assunto dos grupos que a acusam de ser instigadora de bruxaria. Ela nega mais uma vez e afirma categoricamente que as pessoas subestimam o entendimento das crianças sobre o que é real e o que é fruto da imaginação.

7.11 Volta com o elixir

Figura 11 – Volta com o elixir



Fonte: BBC, 2001

"Mas nada pode ofuscar o sucesso de J. K. Rowling", diz a narradora enquanto imagens da noite de estreia do longa *Harry Potter e a Pedra Filosofal* com centenas de fãs e repórteres no tapete vermelho são mostradas na tela. A autora fala sobre o seu alívio de ter gostado da adaptação e de seu prazer de estar escrevendo o quinto volume da saga no momento, onde Harry questiona e descobre muito mais sobre a sua história. Na última cena do documentário, Rowling

⁷³ Tradução minha de: "how ironic is it that I spent five years imagining myself into the mind of a boy who became suddenly famous?". Fonte: BBC, 2001.

é apresentada novamente em seu escritório em meio às suas notas. Ela mostra uma pasta que contém o último capítulo do último livro da série - um epílogo que fala sobre quem sobrevive e o que acontece em suas vidas - que já está escrito. Ela afirma que escrever esta parte "foi uma forma de dizer a mim mesma um dia você vai chegar ao sétimo livro, e daí vai precisar disto!"⁷⁴, enquanto aponta para o folder amarelo nas mãos. Ou seja, sua batalha principal para ter seu primeiro livro escrito já terminou, mas a história (de Harry Potter) ainda não foi contada por completo. A autora agora possui todas as armas necessárias e a capacidade emocional para lidar com os desafios em seu caminho. Haverá outros livros, a jornada seguirá em frente.

⁷⁴ Tradução minha de: "It was a way of saying to myself, Well, 'you will get here, you will get to book seven, one day. And then you'll need this!'"'. Fonte: BBC, 2001.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo analisar se o documentário *Harry Potter and Me*, produzido e veiculado pela emissora britânica BBC sobre a biografia da escritora J. K. Rowling poderia ser examinado através da narrativa da Jornada do Herói e se as escolhas imagéticas e narrativas feitas pela direção do produto analisado poderiam reforçar a ideia de jornada. Este trabalho teve ainda o objetivo de pesquisar se era obrigação de um documentário biográfico o tratamento diferenciado, como no jornalismo, de fatos e dados sobre o retratado. O tema foi escolhido pelo interesse e proximidade da autora com o assunto e pela vontade de adentrar nas pesquisas sobre mito no estudo do Imaginário.

Após o término da análise no capítulo anterior acredito ser possível confirmar a possibilidade de encontrar traços da narrativa da Jornada do Herói em *Harry Potter and Me*, apontada em detalhes com (quase) todos os pontos de referência dados por Christopher Vogler em *A Jornada do Herói*. Por se tratar de uma história de vida real, ainda que possamos identificar os passos da jornada, não é possível, é claro, esperar que todos os elementos coincidam já não se trata de um *script* pré-definido. Nesta análise não foi possível identificar o quarto passo – Encontro com o Mentor – na narrativa do documentário, mas, o papel de mentor, como afirma Vogler, pode ser incorporado por diversas pessoas ao longo de sua história: sua mãe, sua irmã (que não aparece em vídeo, mas foi a pessoa que leu os capítulos originais e lhe deu força para continuar até escrever o primeiro livro) e até mesmo seu agente, que lhe abriu as portas para o mundo literário. Para o autor, o fato de que este produto não possui o ciclo completo dos passos da jornada – nem segue uma apresentação linear – não diminui a sua eficácia ou o seu valor como narrativa, na verdade enriquece a experiência do espectador, que tem mais chances de se surpreender com a história (já que ela não segue a narrativa tradicional).

Há duas questões a se discutir sobre este último ponto: o primeiro é a intercalação frequente que os editores fazem da história da autora – e de temas apresentados na narrativa – com excertos sobre os mesmos temas presentes nos livros e no filme de Harry Potter. Sabe-se que separar o autor de sua obra mais famosa é impossível, mas saber o quanto a percepção de sua história pode se misturar à magia da série aos olhos do público é uma questão interessante, mas assunto para um outro estudo. O segundo é que, ao recontar a história de alguém, parece natural recontar sua trajetória, sua jornada, independentemente de estarmos analisando pela narrativa da Jornada do Herói ou não. Fazemos muito isso dentro do Jornalismo: ao entrevistar alguém que está em destaque, o primeiro ponto é pesquisar suas origens: de onde o sujeito veio,

checar fontes e conhecer mais sobre nosso personagem. Independentemente de nossa narrativa, queremos conhecer o início da história.

Ainda que não seja possível afirmar que os produtores do documentário pensaram objetivamente na Jornada do Herói na construção deste documentário, constantemente as edições de planos com a autora, intercalações entre dramatizações e inserções da história de Harry Potter, e palavras utilizadas na narração reforçam a ideia de jornada, de caminho percorrido. Porém, além das entrevistas feitas com câmeras apontadas diretamente para a autora, muitas imagens são realizadas com ela de costas ou caminhando, normalmente em um movimento de câmera em *contra-plongée*, assim como nas dramatizações produzidas pela equipe. Este plano, conforme já mencionado, dá a sensação de grandeza ao espectador. A configuração coloca o personagem principal em posição de destaque, de poder, e é frequentemente utilizada em grandes entradas de super-heróis em filmes de ação e em faroestes. Não há informações diretas dos motivos que levaram o diretor Nicky Pattison às suas escolhas de planos – e o foco central de uma biografia é, sem dúvida, o biografado –, mas as imagens apresentadas remetem à construção de uma jornada. O próprio termo “jornada” é utilizado quatro vezes pela narradora durante todo o longa, além de frequentes impressões positivas sobre a sua fama e *status* como a autora mais vendida do mundo.

Vale notar ainda que, em 2007, a BBC produziu outro documentário, chamado *J. K. Rowling: A Year In The Life*⁷⁵, que acompanhou a autora em seu último ano escrevendo o livro final da série Harry Potter. Neste produto, há grandes diferenças de narrativa, começando pelo uso do *voice-over* na narração, que é realizada em primeira pessoa pelo diretor James Runcie (o que não acontece em *Harry Potter and Me*), mas muitos dos mesmo recursos imagéticos são empregados. Inclusive há o retorno de Rowling para outra de suas moradias provisórias pagas pelo benefício social do governo enquanto escrevia o primeiro livro da saga. Lá ela também é confrontada com seu passado difícil, e chega a afirmar que a imprensa representa frequentemente sua história como um conto de fadas, onde a partir de um passe de mágica ela passou de pobre a milionária. Neste documentário, apesar da diferente proposta apresentada no início, também leva Rowling a visitar muitos dos lugares que podemos ver em *Harry Potter and Me*. Ainda que este não seja um estudo de recepção, não se pode deixar de se indagar se a percepção dos documentaristas e do público sobre sua história é esta: de uma jornada mágica (ou mítica) para o sucesso. Ou, ainda, se simplesmente sua história, por ser tão incomum, serve

⁷⁵ Fonte: BBC, 2007.

bem à narrativa da Jornada do Herói e a reproduzimos incessantemente, como diz Eliade (1994), de forma inconsciente em nossa busca eterna pelo sagrado.

Já no terceiro ponto de pesquisa deste trabalho, a partir da discussão realizada no trabalho, percebeu-se que este não pode ser alcançado. Como foi trazido no terceiro capítulo, segundo Ramos (2001), o tratamento dos fundamentos do documentário se diferencia das obrigações jornalísticas pois não trata de atualidades nem de necessárias relações fundamentadas nas realidades vividas. O produto audiovisual traz em si técnicas jornalísticas em sua construção: entrevistas, pesquisas em bancos de dados, resgate de imagens de arquivo e investigação de informações para construir sua narrativa. Além disso, possui também uma estreita relação e apresenta, com qualidade, referências comprováveis (além de confirmação e declarações da própria biografada) de sua trajetória, mas não significa que haja obrigação alguma de fazê-lo. Como já foi dito, para Ramos, isso acontece também porque, entendendo o propósito do documentário, o público percebe que ele é “um *tratamento criativo* da realidade, e não uma transcrição fiel dela” (2005, p. 68). A partir da ideia inicial do que eu imaginava serem os limites do documentário, foi um aprendizado muito interessante.

Por fim, é preciso dizer que *Harry Potter and Me* consegue biografar J. K. Rowling, ainda que em formato documental e utilizando recursos não tradicionais (para a biografia) como dramatizações e inserções longas de áudio de forma satisfatória. Tudo isso sem perder o foco do objetivo central, que é contar a história de vida da autora e sua relação com a ideia do personagem que não somente lhe trouxe a fama, mas lhe permitiu alcançar o seu sonho de vida: ser escritora.

REFERÊNCIAS

ACCIO QUOTE. **Harry Potter and Me**. [sem data]. Disponível em: <<http://www.accio-quote.org/articles/2001/1201-bbc-hpandme.htm>>. Acessado em 06.04.2016.

BAFTA. Prêmios da série Omnibus [sem data]. Disponível em: <<http://awards.bafta.org/keyword-search?keywords=omnibus>>. Acessado em 06.04.2016.

BARB. Broadcast Audience Research Board. "Monthly Viewing by Channel". Junho de 2015. Disponível em: <http://www.barb.co.uk/whats-new/monthly-viewing-by-channel-group?_s=4>. Acessado em: 10.08.2015.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário – uma proposta metodológica. In: **Intercom** – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação 142 São Paulo, v.33, n.2, p. 125-143, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/download/596/557>>. Acessado em 24.04.2016.

_____. Raízes dos estudos do Imaginários: Teóricos, noções, métodos. In: **Teorias da Imagem e do Imaginário** / Denize Correa Araújo e Malena Segura Contrera (Orgs). – Compós 2014. 368 p.

BBC. **BBC Trust** - Charter and agreement. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/bbctrust/governance/regulatory_framework/charter_agreement.html>. Acessado em: 20.09.2015.

_____. **Harry Potter and Me**. 28 de dezembro de 2001. 57 minutos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SrJiAG8GmnQ>>. Acessado em 30.05.2016.

_____. Help BBC. **About the World Service**. Help BBC [sem data]. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/worldserviceradio/help>>. Acessado em 10.08.2015.

_____. **J. K. Rowling: A Year In The Life**. 30 de dezembro de 2007. 47 minutos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p6-6zaa4NI4>>. Acessado em: 30.05.2016.

_____. **The story of BBC Television** - The rivals. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/historyofthebbc/research/general/tvstory4>>. Acessado em: 03.08.2015

_____. **Worldservice Annual Review 2013/2014**. Disponível em: <http://downloads.bbc.co.uk/worldservice/annual_review/bbc_world_service_annual_review_2013_14.pdf>. Acessado em 10.08.2015.

BBC History. **John Logie Bard** [sem data]. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/baird_logie.shtml>. Acessado em: 03.08.2015

BIRD, Elizabeth S.; DARDENNE, Robert. **Mito, registro, e ‘estórias’: explorando as qualidades narrativas das notícias**. In: TRAQUINA, Nelson. Jornalismo: questões, teorias e ‘estórias’. 2º edição. Lisboa: Veja Editora, 1999.

BLOOMSBURY. **Catalog.** Harry Potter and the Philosopher's Stone, by JK Rowling. [sem data] Disponível em: <<http://www.bloomsbury.com/uk/harry-potter-and-the-philosophers-stone-9780747532699/>>. Acessado em: 03.05.2016.

CAMPBELL, Joseph, 1904-1987. **O poder do mito** / Joseph Campbell, com Bill Moyers ; org. por Betty Sue Flowers ; tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces.** São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CAVALHEIRO, Edgard. **Biografias e biógrafos.** São Paulo: Editora Guaíra, 1943.

CONTRERA, Malena Segura. **Mediosfera: meios, imaginário e desencantamento do mundo.** São Paulo: Annablume, 2010.

_____. Ontem, hoje e amanhã: sobre os rituais midiáticos. In: **Revista Famecos**, Porto Alegre: n. 28, p. 115-123, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/456/383>>. Acessado em: 09.05.2016.

CRUZ, Graziela Aparecida. **A construção biográfica no documentário cinematográfico.** Belo Horizonte, 2011. Dissertação de Mestrado, UFMG. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/JSSS-8LHFXQ>>. Acessado em: 03.04.2016.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem.** Rio de Janeiro: BCD União Editoras S.A., 1998, Difel, 1998.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1994.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. **Paul Dukas - French Composer.** Disponível em: <<http://global.britannica.com/biography/Paul-Abraham-Dukas>>. Acessado em: 05.05.2015.

FONSECA, Virginia Pradelina da S. e VIEIRA, Karine Moura. A biografia como acontecimento jornalístico. In: **Líbero: revista acadêmica / Programa de Pós-graduação, Faculdade Cásper Líbero.** - v. 14, n.28 (dezembro 2011). São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2011.

GOYA, José Manuel Losada. **Palestra Mito Como Relato Simbólico.** CULagos - Ciencia y Cultura para la Región. Centro Universitario de Los Lagos. Universidad de Guadalajara. Lagos de Moreno, Jalisco. 03 de julho de 2013. 96 minutos. Disponível em: <<https://youtu.be/HTTMjjxnR7k>>. Acessado em 26.09.2015.

GRIERSON TRUST. **About Us - John Grierson.** Disponível em: <<http://www.griersontrust.org/about-us/john-grierson.html>>. Acessado em 21.09.2015.

HARVARD MAGAZINE. **J.K. Rowling Speaks at Harvard Commencement.** Enviado em 15 de setembro de 2011. 21 minutos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wHGqp8lz36c>>. Acessado em 30.05.2016.

IMDb. **Harry Potter e a Pedra Filosofal**. Box Office [sem data]. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0241527/business>>. Acessado em: 21.05.2016.

_____. **Kristy Wark Profile** [sem data]. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0912285/?ref_=rvi_nm#self>. Acessado em: 02.05.2016.

_____. **Nicky Pattison Profile** [sem data]. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm1310971/>>. Acessado em 06.04.2016.

_____. **Omnibus Series**. [sem data]. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0200358/>. Acessado em 06.04.2016.

JURY, Luise. **Harry Potter hides fall in number of books sold a downturn in book sales**. *The Independent*, 22 de dezembro de 2001. Disponível em: <<http://classic-web.archive.org/web/20100707082907/http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/harry-potter-hides-fall-in-number-of-books-sold--a-downturn-in-book-sales-748142.html>>. Acessado em: 21.05.2016.

LEBRECHT, Norman. **How Harry Saved Reading**. *The Wall Street Journal*, 9 de julho de 2011. Disponível em: <<http://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304584004576419742308635716>>. Acessado em: 30.05.2016.

MARRINER, Cosima. **Harry Potter casts spell on publishing**. *The Guardian*. 9 de julho de 2005. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/business/2005/jul/09/harrypotter.books>>. Acessado em: 21.05.2015.

MARTINEZ, Mônica. **Jornada do Herói: A estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Jornada do Herói: A Estrutura Narrativa Mítica na Construção de Histórias de Vida em Jornalismo**. In: Intercom 2004. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2004/errata2003/jornada_heroi.pdf>. Acessado em: 01.05.2016.

MACDOUGALL, David. In. Rosenthal, Alan (org.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988

MELLO, Fabiana Grieco Cabral de. **Televisão nos anos 50: de eletrodoméstico a elemento vinculador**. In: **Revista Conjecturas**. Número 04. Maio de 2007. Disponível em: <<http://www.conjecturas.com.br/edicao04/cerebrar/televisao.htm>>. Acessado em: 03.08.2015.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Jornalismo e configuração narrativa da história do presente**. In: **Compós - Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Ed. 1, dez. 2004. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/8/9>>. Acessado em: 09.05.2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2001.

NORMAN, Bruce. *Here's Looking at You: The Story of British Television 1908–1939*. Michigan: British Broadcasting Corp., 1984.

OXFORD DICTIONARY. **Mockumentary**. [sem data]. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/pt/defini%C3%A7%C3%A3o/ingl%C3%AAs/mockumentary?searchDictCode=all>>. Acessado em: 03.05.2016.

_____. **Zeitgeist**. [sem data]. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/zeitgeist>>. Acessado em: 03.05.2016.

PUBLISHER'S WEEKLY. **All-Time Bestselling Children's Books**. 17 de Dezembro de 2001. Disponível em: <<http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-industry-news/article/28595-all-time-bestselling-children-s-books.html>>. Acessado em: 03.05.2016.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac, 2013.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **O acontecimento**. In: TRAQUINA, Nelson. *Jornalismo: questões, teorias e histórias*. Lisboa: Vega, 1999. p.27-33.

RUBY, Jay. **The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film**. In: Rosenthal, Alan (org.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988.

SABBAGH, Dan. **How Harry Potter brought millions to Britain through the magic of film**. *The Guardian*, 14 de novembro de 2010. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/business/2010/nov/14/harry-potter-boost-british-film-industry>>. Acessado em: 30.05.2015.

THE CHURCHILL CENTRE. **Blood, Toil, Tears and Sweat**. Disponível em: <<http://www.winstonchurchill.org/resources/speeches/1940-the-finest-hour/blood-toil-tears-and-sweat>>. Acessado em 20.09.2015.

THE ECONOMIST. **The Harry Potter Economy**. 17 de dezembro de 2009. Disponível em: <<http://www.economist.com/node/15108711>>. Acessado em: 21.05.2016.

THE TELEGRAPH. **RBS 'enjoyed £1bn tax breaks after investing in Harry Potter'**. 17 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/business/2016/02/17/rbs-enjoyed-1bn-tax-breaks-after-investing-in-harry-potter/>>. Acessado em 30.05.2016.

TOMFOLIO. **The Phenomenon of Harry Potter**. Disponível em: <<http://www.tomfolio.com/PublisherInfo/HarryPotter.asp>>. Acessado em: 03.05.2016.

TRANSDIFUSION BROADCASTING SYSTEM. **The Edit That Rewrote History**. Disponível em: <<http://www.transdiffusion.org/2005/10/31/tvoff>>. Acessado em 10.08.2015.

VILAS BOAS, Sergio. **Biografias e biógrafos, jornalismo sobre personagens**. São Paulo, Summus, 2002

VOGLER, C. **A Jornada do Escritor – Estruturas Míticas para Contadores de Histórias e Roteiristas**. Rio de Janeiro: Ampersand, 1997.

WARNER BROTHERS. **About Us** - The History of Leavesden Studios. Disponível em: <<http://wbsl.com/about-us>>. Acessado em: 21.05.2016.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.