

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Câmpus de São José do
Rio Preto

DANIELA BRANDÃO DOS REIS ALVES

**UM ESTUDO SOBRE AS CRIATURAS FANTÁSTICAS NO UNIVERSO MÁGICO
DE HARRY POTTER: DIÁLOGOS MITOLÓGICOS EM *ANIMAIS FANTÁSTICOS E*
*ONDE HABITAM***

São José do Rio Preto

2026

DANIELA BRANDÃO DOS REIS ALVES

**Um estudo sobre as criaturas fantásticas no universo mágico de Harry Potter:
diálogos mitológicos em *Animais Fantásticos* e *Onde Habitam***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestra em Letras.
Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários
Orientador: Álvaro Luiz Hattnher

São José do Rio Preto

2026

A474e Alves, Daniela

Um estudo sobre as criaturas fantásticas no universo mágico de Harry Potter: diálogos mitológicos em Animais Fantásticos e Onde Habitam / Daniela Alves. -- São José do Rio Preto, 2026

105 p. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientador: Álvaro Luiz Hattnher

1. literatura fantástica;. 2. intertextualidade;. 3. bestiários medievais;. 4. Harry Potter;. 5. teoria dos esquemas.. I. Título.

DANIELA BRANDÃO DOS REIS ALVES

**UM ESTUDO SOBRE AS CRIATURAS FANTÁSTICAS NO UNIVERSO MÁGICO
DE HARRY POTTER: DIÁLOGOS MITOLÓGICOS EM *ANIMAIS FANTÁSTICOS E
ONDE HABITAM***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários

Data da defesa: 06/03/2026

Banca Examinadora:

Titulares:

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher

Departamento de Letras Modernas / Unesp / Câmpus De São José do Rio Preto – Ibilce

Profa. Dra. Liliam Cristina Marins

Centro De Ciências Humanas Letras e Artes, Departamento de Letras / Universidade Estadual De Maringá

Prof. Dr. Claudio Aquati

Departamento De Estudos Linguísticos E Literários / Unesp / Câmpus De São José Do Rio Preto – Ibilce

Suplentes:

Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado

Centro De Ciências Humanas Letras e Artes, Departamento de Letras / Universidade Estadual De Maringá

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

Departamento de Estudos Linguísticos e Literários / Unesp / Câmpus de São José do Rio Preto – Ibilce

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha profunda gratidão ao **Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner**, cujas orientações me guiaram ao longo de toda a produção desta dissertação, oferecendo o suporte necessário para que este projeto se concretizasse.

Um agradecimento especial ao **Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior**, que me acompanha desde a iniciação científica. Sua mentoria foi a base da minha formação acadêmica e suas orientações preciosas foram o norte necessário para o meu ingresso e trajetória na pós-graduação.

Ao **Prof. Dr. Claudio Aquati**, agradeço pelas valiosas contribuições e pelo olhar atento durante a minha defesa, que foram essenciais para a conclusão e o fechamento desta dissertação.

Por fim, agradeço ao meu marido, **Manuel**, pelo apoio incondicional e pela parceria constante. Seu suporte emocional e compreensão permitiram que eu me dedicasse aos estudos, tornando a conclusão deste ciclo uma conquista compartilhada.

“As universidades serão o que são suas bibliotecas”

(Gelfand, 1968, p. 19, tradução nossa).

RESUMO

O presente estudo analisa a construção do universo mágico de J.K. Rowling, com foco na obra *Animais Fantásticos e Onde Habitam*, sob a perspectiva da literatura fantástica e da tradição dos bestiários. Investiga-se como a autora estabelece um diálogo intertextual entre o mundo contemporâneo e a herança milenar dos bestiários medievais, particularmente no que tange à catalogação e à atribuição de significados a criaturas míticas. O objetivo central reside em identificar as referências mitológicas e folclóricas presentes no compêndio de Newt Scamander, comparando as descrições literárias de Rowling com suas fontes originais. Para tanto, discute-se as estratégias de apropriação, recontextualização e reinterpretação empregadas na narrativa para conferir verossimilhança e profundidade ao mundo secundário da saga. A fundamentação teórica ancora-se nos conceitos de intertextualidade e na Teoria dos Esquemas, conforme as proposições de Robert de Beaugrande e Jessica Mason, visando compreender o papel da memória e do repertório cultural do leitor na recepção da obra. A metodologia adotada consiste em uma análise comparativa e qualitativa, confrontando o bestiário ficcional com a tradição do *Physiologus* e outros registros históricos. A estrutura do trabalho organiza-se em cinco capítulos que percorrem desde os fundamentos cognitivos da leitura e a gênese dos bestiários medievais até a análise detalhada das criaturas e o impacto da intertextualidade na coesão do universo de Harry Potter. Conclui-se que o uso de referências arquetípicas e a reinterpretação de mitos clássicos são elementos determinantes para a consolidação da memória literária e para a longevidade do fenômeno cultural analisado.

Palavras-chave: literatura fantástica; intertextualidade; bestiários medievais; Harry Potter; teoria dos esquemas.

ABSTRACT

This study analyzes the construction of J.K. Rowling's wizarding world, focusing on the work *Fantastic Beasts and Where to Find Them* from the perspective of fantasy literature and the tradition of bestiaries. It investigates how the author establishes an intertextual dialogue between the contemporary world and the thousand-year-old heritage of medieval bestiaries, particularly regarding the cataloging and attribution of meanings to mythical creatures. The central objective is to identify the mythological and folkloric references present in Newt Scamander's compendium, comparing Rowling's literary descriptions with their original sources. To this end, the strategies of appropriation, recontextualization, and reinterpretation employed in the narrative are discussed to provide verisimilitude and depth to the saga's secondary world. The theoretical framework is anchored in the concepts of intertextuality and Schema Theory, as proposed by Robert de Beaugrande and Jessica Mason, aiming to understand the role of memory and the reader's cultural repertoire in the reception of the work. The adopted methodology consists of a comparative and qualitative analysis, confronting the fictional bestiary with the tradition of the *Physiologus* and other historical records. The structure of the research is organized into five chapters that range from the cognitive foundations of reading and the genesis of medieval bestiaries to the detailed analysis of the creatures and the impact of intertextuality on the cohesion of the Harry Potter universe. It is concluded that the use of archetypal references and the reinterpretation of classical myths are determining elements for the consolidation of literary memory and for the longevity of the analyzed cultural phenomenon.

Keywords: fantasy literature; intertextuality; medieval bestiaries; Harry Potter; schema theory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fênix	26
Figura 2: Doxy	26
Figura 3: Letra que inicia o capítulo	26
Figura 4: Início da descrição do leão	26
Figura 5: Centaur (Etruscan gem, c. 450 B.C)	35
Figura 6: Centauro	35
Figura 7: The Triumphant Sphinx	50
Figura 8: Sphinx	50
Figura 9: Fadas	57
Figura 10: Doxy	57
Figura 11: The grogoch	62
Figura 12: Monstro	62
Figura 13: Dobby	62
Figura 14: Meteoro-Chinês	72
Figura 15: Taniwha	72
Figura 16: Rabo-Córneo Húngaro	74
Figura 17: Dorso-Cristado	74
Figura 18: Sigurd confronta o dragão que cospe fogo	75
Figura 19: Dragão	75
Figura 20: Um dragão de quatro garras	77
Figura 21: Meteoro-Chinês	77
Figura 23: Basilisco	80
Figura 22: O Basilisco	80

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A INTERTEXTUALIDADE E O PANTEÃO FANTÁSTICO: PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE MITOS E LENDAS NA OBRA DE J.K. ROWLING	12
2.1	A INTERTEXTUALIDADE NA LITERATURA FANTÁSTICA: CONCEITOS E IMPORTÂNCIA	12
2.2	A TEORIA DOS ESQUEMAS: UMA ABORDAGEM PARA A RECEPÇÃO E COMPREENSÃO INTERTEXTUAL	14
2.3	A CONSTRUÇÃO INTERTEXTUAL NO UNIVERSO DE HARRY POTTER: DO MITO À RECRIAÇÃO NARRATIVA	16
2.4	A TEORIA DOS ESQUEMAS COMO METODOLOGIA DE ANÁLISE	19
3	ANÁLISE DE ANIMAIS FANTÁSTICOS E ONDE HABITAM DE J. K. ROWLING COMO UM BESTIÁRIO MODERNO	21
3.1	SEMELHANÇAS COM OS BESTIÁRIOS MEDIEVAIS	21
3.2	A INFLUÊNCIA DO <i>PHYSIOLOGUS</i>	24
3.3	MIMESE E TRADIÇÃO: A CONFIGURAÇÃO VISUAL E CATALOGRÁFICA DE ANIMAIS FANTÁSTICOS E ONDE HABITAM	25
3.4	PROPÓSITOS DISTINTOS, FORMAS SEMELHANTES	29
4	HARRY POTTER NO HORIZONTE DA LITERATURA FANTÁSTICA	30
5	BESTIÁRIO MÁGICO: INTERTEXTUALIDADE ENTRE CRIATURAS DE ROWLING E MITOLOGIAS	34
5.1	DO OLIMPO A HOGWARTS: A REATIVAÇÃO DO IMAGINÁRIO GREGO NA OBRA DE ROWLING	34
5.2	A ESFINGE: HIBRIDISMO E A PERSISTÊNCIA DO ENIGMA COMO FUNÇÃO LIMINAR	47
5.3	ENTRE A TRADIÇÃO E A TAXONOMIA: CONVERGÊNCIAS E SUBVERSÕES DAS CRIATURAS DE MATRIZ INSULAR	51
5.4	DO BENU A FAWKES: UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL DA FÊNIX NA OBRA DE ROWLING	63
5.5	A EXPANSÃO DIEGÉTICA E O PÁSSARO-TROVÃO: TRANSNACIONALISMO MITOLÓGICO	66
5.6	A TRANSPOSIÇÃO DO FOLCLORE ORIENTAL: O KAPPA E A SOBREVIVÊNCIA DO MITO JAPONÊS	68
5.7	O DRAGÃO COMO ESPÉCIME: DA LENDA UNIVERSAL À TAXONOMIA MAGIZOOLÓGICA	70
5.8	O BASILISCO: DA SOBERANIA CLÁSSICA À ESPETACULARIZAÇÃO DO PERIGO	78
5.9	DE LICAÃO A LUPIN: A RESSIGNIFICAÇÃO DO LOBISOMEM E A CONSTRUÇÃO DA MARGINALIDADE NA OBRA DE J.K. ROWLING	81
5.10	A ESTABILIDADE DO MITO: O UNICÓRNIO COMO SÍMBOLO DA PUREZA INVOLÁVEL	88
6	TEORIA DOS ESQUEMAS NA RECEPÇÃO DA INTERTEXTUALIDADE: O PAPEL DO LEITOR	92
6.1	HERMENÊUTICA DOS ESQUEMAS: ESTRATÉGIAS DE ATIVAÇÃO, MODULAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO	92
6.2	O SUJEITO COMO COAUTOR: A INTERATIVIDADE DOS ESQUEMAS NA PRODUÇÃO DE SENTIDO	96
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
	REFERÊNCIAS	101

1 INTRODUÇÃO

A saga literária de J.K. Rowling transcendeu as fronteiras da literatura infantojuvenil para se consolidar como um dos fenômenos culturais globais mais significativos das últimas décadas. Com uma narrativa que cativou gerações, a série expandiu-se para diversas mídias — incluindo o cinema, os videogames e os espaços temáticos —, solidificando sua onipresença no imaginário coletivo. Esse êxito não decorre meramente da trama central, mas da riqueza e coerência do mundo secundário meticulosamente construído pela autora. Todavia, o ainda presente preconceito existente nos meios acadêmicos, universidades e centros de pesquisa, frente à importância e à qualidade das obras de Rowling, instiga a necessidade da realização da presente dissertação, visando conferir o devido rigor analítico a um objeto de tamanha relevância cultural.

A obra insere-se no gênero da literatura fantástica ao apresentar um universo que, embora regido por certas normas da razão e do mundo empírico, combina elementos cotidianos com o sobrenatural, personificado na existência de bruxos e criaturas mágicas. Longe de serem meros adornos, esses seres constituem pilares narrativos que conferem profundidade, perigo e vitalidade ao universo de Harry Potter. Para uma análise aprofundada desse bestiário, este estudo debruça-se sobre a obra *Animais Fantásticos e Onde Habitam*, compêndio que funciona como um guia de referência para o mundo bruxo.

Ao conceber este livro, Rowling não apenas catalogou criaturas, mas inseriu-se conscientemente na tradição milenar dos bestiários medievais. Tais textos, populares na Idade Média, catalogavam a fauna real e fantástica, atribuindo-lhes significados simbólicos e morais. Nesse sentido, a obra de Newt Scamander configura-se como uma releitura contemporânea e ficcional desse gênero, adaptando sua forma e propósito enquanto dialoga com os mitos que inspiraram os próprios bestiários antigos. Diante desse cenário, emerge a necessidade de investigar qual o papel da intertextualidade na construção do mundo mágico e na popularidade das criaturas. Para responder a essas indagações, de modo mais específico, a pesquisa busca identificar as criaturas que possuem claras referências mitológicas ou folclóricas, comparando as descrições presentes na obra de Rowling com suas fontes originais. Pretende-se, outrossim, discutir as estratégias de apropriação e reinterpretação

empregadas pela autora — contemplando processos de fidelidade, adaptação e recontextualização — para, enfim, refletir sobre como a intertextualidade contribui para a coerência, profundidade e apelo do universo de *Harry Potter*.

Para alcançar esses objetivos, a análise será sustentada pelo conceito de intertextualidade em diálogo com a Teoria dos Esquemas, conforme proposta por Robert de Beaugrande (1986) e Jessica Mason (2019). Essas teorias permitem compreender como a memória e o repertório cultural do leitor atuam ativamente na recepção literária. A metodologia adotada consiste em uma análise comparativa, na qual as descrições do bestiário de Newt Scamander são confrontadas com fontes mitológicas e, especificamente, com a tradição dos bestiários medievais.

A estrutura do trabalho organiza-se em cinco capítulos fundamentais, além da introdução e das considerações finais. O Capítulo 1 discute os fundamentos teóricos da intertextualidade e da Teoria dos Esquemas, estabelecendo as bases para a compreensão da leitura como processo cognitivo. O Capítulo 2 explora a tradição medieval, focando na influência do *Physiologus* na formação do gênero bestiário. No Capítulo 3, a saga *Harry Potter* é examinada sob a ótica da literatura fantástica, delimitando suas fronteiras genéricas e funcionais. O Capítulo 4 apresenta a análise comparativa detalhada das criaturas de Rowling, com enfoque nas referências mitológicas e nas estratégias de reinterpretação. Por fim, o Capítulo 5 investiga como a intertextualidade contribui para a construção da memória literária e para a coesão do universo mágico, precedendo as considerações finais que farão um balanço dos resultados e apontarão novas perspectivas de pesquisa. resultados e apontarão novas perspectivas de pesquisa.

2 A INTERTEXTUALIDADE E O PANTEÃO FANTÁSTICO: PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE MITOS E LENDAS NA OBRA DE J.K. ROWLING.

2.1 A INTERTEXTUALIDADE NA LITERATURA FANTÁSTICA: CONCEITOS E IMPORTÂNCIA.

Na série de livros *Harry Potter*, percebe-se claramente a riqueza do enredo criado por Rowling, que promove uma simbiose entre o novo e o ancestral. De um lado, a autora estabelece sistemas originais, como o ordenamento jurídico e político do mundo bruxo; de outro, recria tradições folclóricas e mitológicas ao conferir novas funções a arquétipos conhecidos, como criaturas das mitologias grega e nórdica. Essa reconstrução não é meramente uma colagem, mas constitui justamente a intertextualidade enriquecedora que ancora a fantasia em raízes culturais profundas, tornando o universo de Hogwarts, ao mesmo tempo, estranho e familiar. Tal recurso destaca-se por conferir densidade narrativa à obra, contribuindo diretamente para sua popularidade e longevidade. Assim, mesmo após mais de vinte anos de seu lançamento, a saga permanece como um fenômeno de vendas que continua a conquistar fãs ao redor do mundo.

Acerca da origem, dos conceitos e do funcionamento da intertextualidade, não há uma unanimidade entre os teóricos. Segundo Julia Kristeva, “todo texto é absorção e transformação de outro texto” (1969, p. 68). Kristeva foi uma das primeiras pesquisadoras a utilizar o termo intertextualidade em seus estudos no final da década de 1960 e também a afirmar, baseando-se na teoria do dialogismo de Bakhtin, que: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações [...] Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla” (1969, p. 68). Sendo assim, os intertextos possuem uma relação única e direta com os textos nos quais estão inseridos, podendo perder seus significados originais ou adquirir novos significados. Como afirma Kristeva:

[...] é necessário, primeiramente, as três dimensões do espaço textual, onde se realizarão as diferentes operações dos conjuntos sêmicos e das sequências poéticas. Essas três dimensões são: o sujeito da leitura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo). O estatuto da palavra define-se, então, a) horizontalmente: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b) verticalmente: a palavra no

texto está orientada para o corpus literário anterior ou sincrônico (1969, p. 68).

Roland Barthes, no capítulo “A teoria do texto”, da obra *Inéditos Vol. 1*, complementa essa perspectiva ao discutir como a citação é incorporada ao tecido textual:

[...] Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura ambiente; todo texto é um tecido novo de citações passadas [...] o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas, o conceito de intertexto é o que traz para a teoria do texto o volume da socialidade: é toda a linguagem, anterior e contemporânea, que vem para o texto, não pelo caminho de uma filiação detectável, de uma imitação voluntária, mas segundo o caminho da disseminação — imagem que garante ao texto o status de produtividade, não de reprodução. (2004, p. 275)

Além disso, “a interpretação do que é intertextual não é moldada apenas pelo 'texto' ou pelos textos que o constituem intertextualmente, mas, também, por todos os outros textos que os interpretantes trazem para o processo de interpretação” (Fairclough, 1991, p. 84-85). Da mesma forma, segundo Hattner (2017, p. 13), em seu artigo “Nos olhos de quem vê... (mais) algumas considerações sobre o conceito de intertextualidade”, as estratégias intertextuais contribuem para a manutenção de uma memória cultural que se expande em um universo textual crescente.

Sob essa ótica, percebe-se uma reciclagem de elementos mitológicos e folclóricos nas obras de Rowling. Aqueles que possuem conhecimento prévio sobre tais mitologias identificam estratégias de composição que resgatam e transformam arquétipos antigos, enquanto o público menos familiarizado é estimulado a despertar o interesse pelas criaturas descritas nos romances.

Dessa forma, observa-se que novas produções literárias não surgem no vácuo, mas são influenciadas por obras que as precederam. A intertextualidade manifesta-se, portanto, como a própria consciência da literatura: uma rede dialógica onde a “centelha criativa” do autor se une à memória literária coletiva, transformando o “roubo” de ideias em uma nova arquitetura de sentidos, conforme discutido por Michel Schneider (1985).

Na obra *Ladrões de palavras* (1985), Michel Schneider, traz essa noção de memória literária analisando como os escritores “roubam” palavras e ideias

para criar suas obras, refletindo sobre a originalidade, a autoria e o papel da linguagem na criação literária. Para Schneider:

a obra de arte, na época moderna, parece manter uma relação profundamente nostálgica com as do passado. Ela não está de acordo consigo mesma, com seu autor, com seu tempo, ela é sombra trazida das obras que, na idade clássica, brilhavam neste acordo. Por mais nova que seja, é uma lembrança. Ela acena para o passado. Nostalgia que experimenta o tardio para uma época, talvez mítica, em que a obra de arte existia sem discórdia, sem motivo. (1985, p. 328)

A intertextualidade não se restringe a obras ficcionais ou ao campo de estudo da literatura. Como mencionado anteriormente, ela está intrinsecamente ligada à memória do leitor e às suas experiências, sejam elas literárias ou não. Jessica Mason, em sua obra *Intertextuality in Practice* (2019), reforça que intertextualidade é vista por teóricos e pesquisadores como um fenômeno que revela laços entre textos, uma vez que suas naturezas (ficção ou não) não limitam essas relações.

2.2 A TEORIA DOS ESQUEMAS: UMA ABORDAGEM PARA A RECEPÇÃO E COMPREENSÃO INTERTEXTUAL.

Mason propõe que a teoria dos esquemas (*schemas*) é uma das metodologias que auxiliam o pesquisador a analisar as relações intertextuais presentes em uma obra, bem como as respostas dos leitores a essas relações. Segundo a autora, “[...] esquemas oferecem um caminho para descrever como conhecimentos preexistentes são organizados na mente das pessoas.” (2019, p. 65).¹ Dessa forma, a utilização dessa metodologia permite ao pesquisador compreender melhor como as intertextualidades presentes em um texto podem ou não ser reconhecidas pelo leitor e de que maneira este realiza as associações intertextuais.

Ao longo da obra, a autora esclarece que “[...] esquemas são únicos para cada indivíduo, mas é provável que haja altos graus de sobreposição com os outros, especialmente entre aqueles que compartilham cultura, histórico, experiências e assim por diante.”² (2019, p. 66). Essa afirmação revela que uma mesma obra, por exemplo, pode levar a diferentes graus de interpretações e

¹ “[...] schemas offer a way to describe how existing knowledge is organized in a person’s mind.

² Schemas are unique to individuals but are likely to have high degrees of overlap with others, especially those who share culture, background, experiences and so on.

reconhecimento das intertextualidades presentes, a depender do contexto em que o leitor está inserido.

De Beaugrande (1986), em sua obra *Schemas for Literary Communication*, no capítulo "Super-coherence as a Goal for Literary Schema Application", afirma que: " Os teóricos da teoria dos esquemas concordam que a aplicação de um esquema oferece uma estrutura necessária para impor coerência ao que é de fato dito na comunicação." (1986, p. 71).³ Ou seja, mesmo quando um texto está incompleto ou lhe falta coerência, o leitor se utiliza de esquemas para tentar dar sentido ao que está sendo lido. Beaugrande ainda complementa, afirmando que:

Quando o autor projetou o texto para oferecer uma resistência substancial [...] os leitores provavelmente não abandonarão sua intenção de impor coerência. Se sentirem que vale a pena, eles se esforçarão muito para encontrar meios de estabelecê-la; se sentirem o contrário, simplesmente não continuarão a ler. Eles não lerão indefinidamente desconsiderando a coerência. (1986, p. 71)⁴

Sendo assim, não importando o tipo de texto lido, o leitor sempre procurará estabelecer sentido ao que está sendo lido. Ele criará esquemas utilizando suas memórias, literárias ou não, para dar sentido ao texto. Caso não seja possível, provavelmente o leitor abandonará a leitura por não fazer sentido.

Beaugrande ainda acrescenta que o leitor tende **a buscar essa coerência e conexão com fatos e ideias já conhecidas** mais em textos literários do que em não literários. Ele explica essa busca por algo familiar afirmando que:

Minha explicação seria que ler um texto não apenas para eventos e situações específicas, mas para verdades gerais sobre a condição humana, exige que nos concentremos em uma ordem superior de coerência [...]. Em outras palavras, tornamos o texto supercoerente ao encontrar verdades gerais que englobam e motivam seus conteúdos detalhados, mesmo quando estes parecem se opor à coerência. (1986, p. 71).⁵

³ Schema theorists concur that the application of a schema provides a necessary framework for imposing coherence on what is actually said in communication.

⁴ When the author has designed the text to offer substantial resistance[...] readers probably won't just abandon their intention to impose coherence. If they feel the trouble is worthwhile, they will look very hard for means of establishing it; if they feel otherwise, they just won't read any further. They will not merely read on and on without any regard for coherence.

⁵ My explanation would be that to read a text not just for specific events and situations, but for general truths about the human condition, requires us to concentrate on a higher order of coherence [...]. In other words, we make the text super-coherent by finding general truths that subsume and motivate its detailed contents, even when the latter seem to oppose coherence.

Beaugrande, em seu texto, também levanta questionamentos relevantes acerca do planejamento que o autor faz em relação à recepção de sua obra pelos leitores. Para ele, os autores antecipam como os leitores receberão determinadas escolhas feitas para a obra, seja na seleção de vocabulário ou nos deslocamentos sintáticos. Outro fator que auxilia os autores a preverem a recepção de suas escolhas seria o gênero literário selecionado. Beaugrande reforça essas afirmações ao dizer que: “Ainda assim, o autor pode tentar conceber cada texto de modo a aumentar a probabilidade de uma resposta particular, ou seja, fazendo com que essa resposta seja uma das maneiras mais satisfatórias de interpretar a experiência do texto.” (1986, p. 74-75).⁶

Em síntese, a perspectiva de Beaugrande reitera que o fazer textual não é um processo aleatório, mas um ato de planejamento orientado à figura do potencial leitor. Dessa forma, embora a intenção subjetiva do autor possa ser, por vezes, inalcançável, a intencionalidade se materializa no texto através de escolhas pensadas para guiar a compreensão. Consequentemente, a interpretação não depende da descoberta de uma vontade oculta, mas sim do rastreamento de indícios e provas que conferem um direcionamento claro à leitura. Em última análise, é essa estrutura planejada que viabiliza uma relação de sentido consistente, consolidando a experiência estética e cognitiva no encontro entre o texto e quem o lê.

2.3 A CONSTRUÇÃO INTERTEXTUAL NO UNIVERSO DE HARRY POTTER: DO MITO À RECRIAÇÃO NARRATIVA.

Ao refletir sobre os aspectos da teoria de esquemas apresentados por Masone e Beaugrande, e relacionando-os com a recepção das obras de J. K. Rowling pelos leitores, percebe-se que a complexidade das histórias e dos elementos fantásticos evolui conforme Harry Potter cresce. No primeiro livro, *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997), não há tantas referências a mitos e lendas. As que estão inseridas são mais comuns ao universo infantil, como fadas,

⁶ Still, the author can try to design each text so as to increase the probability of a particular response, namely by making that response be one Of the most satisfying ways to account for the experience of the text.

duendes, bruxos e bruxas, dragões e unicórnios – criaturas que, em sua maioria, fazem parte desse universo.

Conforme Harry cresce, a narrativa complexifica-se: elementos e mitologias menos frequentes a obras destinadas ao público infantil, como contos de fadas, são gradualmente integrados à trama. É o caso dos hipogrifos da mitologia grega ou da esfinge egípcia, que exigem do leitor uma expansão de seus esquemas mentais prévios para a plena compreensão da obra. Além disso, a própria história se torna mais madura; Harry começa a vivenciar mais intensamente a morte de pessoas próximas, como a de Cedrico, um colega de escola, no quarto livro da série. Esses detalhes podem indicar uma preocupação da autora com seus leitores, o que reforçaria a afirmação de Beaugrande sobre como os autores podem tentar antecipar a reação do público.

Neste contexto, é plausível que o leitor procure estabelecer relações e encontrar coerência no que está lendo, mesmo que o texto se desvie do que ele considera real. Na narrativa construída por Rowling, um exemplo, seriam as conexões que os leitores podem criar entre as criaturas e lendas fantásticas apresentadas e o repertório de mitos e lendas já ouvidos ou lidos anteriormente. Tal como pode ocorrer ao relacionarem a existência da fênix, Fawkes (animal de estimação de Dumbledore), com histórias e mitos já conhecidos sobre essa criatura, o que diminuiria o estranhamento para com sua existência e também para o fato de que, ao morrer em combustão espontânea, ela retorna à vida de suas próprias cinzas.

Beaugrande também explica que:

[...] os próprios esquemas são suficientemente PODEROSOS e GERAIS para que possam, em princípio, aplicar-se à compreensão independentemente do que é julgado 'factual' versus 'ficcional' ou 'antigo' versus 'novo'. Se os esquemas devem ser flexíveis o suficiente para lidar com experiências novas, eles não devem igualar as experiências anteriores de alguém com todas as possibilidades disponíveis. [...] As experiências literárias teriam que ser sistematicamente relacionadas (ou passíveis de serem relacionadas) às nossas experiências do mundo real, ou seja, no grau de abstração que torna os esquemas funcionais. Consequentemente, o ficcional, por mais fantástico que seja, é necessariamente processado em analogia ao factual. [...] (1986, p. 76 -77).⁷

⁷ [...] schemas themselves are sufficiently POWERFUL and GENERAL that they can in principle apply to comprehension independently of what is judged 'factual' versus 'fictional' or 'old' versus 'new'. If schemas are to be flexible enough to handle novel experiences, they must not equate one's prior experiences with the total range of the possible. [...] literary experiences would have to be systematically related (or relatable) to one's real-world experiences, namely at the degree

A teoria de esquemas constitui uma ferramenta eficaz para a análise comparativa entre obras, pois permite refletir sobre os conhecimentos prévios do leitor — elementos essenciais para a assimilação do texto. Além disso, essa abordagem ajuda a estruturar a relevância de tais saberes para que se alcance uma compreensão mais profunda.

Adicionalmente, a teoria de esquemas auxilia na análise da intertextualidade ao demonstrar como a ficção dialoga com a realidade. Essa capacidade de integrar o texto às experiências concretas do público é o que viabiliza uma compreensão mais profunda da obra.

Beaugrande exemplifica como a teoria de esquemas pode ser utilizada em obras que ele afirma serem “fortemente fantásticas” (*strongly fantastic*) como *Alice no país das Maravilhas*, de Lewis Carroll, afirmando que:

[...] E para a literatura fortemente fantástica, como *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, devemos criar animais falantes e autossuficientes que são construídos a partir de partes de diferentes animais reais, como o Grifo (meio águia, meio leão) — compare com a lendária Esfinge e o Minotauro. A cada passo nessa progressão, somos impelidos a decompor nossos esquemas do mundo real para animais em graus cada vez maiores, e a injetar elementos de outros esquemas, por exemplo, a linguagem e as ações de seres humanos. Mas permanecemos em um contínuo; não cruzamos abruptamente uma fronteira para um reino totalmente desconhecido e não relacionado aos nossos esquemas do mundo real. (1987, p. 77).⁸

Considerando o universo fantástico criado por Rowling, e com especial atenção às criaturas fantásticas presentes nas obras, as afirmações de Beaugrande são de grande valia para a análise da criação e inserção de criaturas fantásticas nas obras de Harry Potter e para entender como essas são recebidas e reconhecidas pelos leitores. Com a teoria de esquemas, é possível realizar comparações e analogias sobre como mitos e lendas de diversas partes do mundo contribuíram para a criação dos animais e criaturas fantásticas no universo mágico de Harry Potter. Da mesma forma, o conhecimento dessas lendas e mitos pode auxiliar os leitores a imergirem mais profundamente (ou não)

of abstraction that makes schemas functional at all. It follows that the fictional, however fantastic, is necessarily processed in analogy to the factual [...]

⁸ [...] And for strongly fantastic literature, such as Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*, we must create talking, self-sufficient animals that are built from parts of different real animals, such as the Gryphon (half eagle, half lion) — compare the legendary Sphinx and Minotaur. At each Step in this progression, we are impelled to decompose our real-world schemas for animals to steadily greater degrees, and to inject elements from other schemas, e. g. the language and actions of human beings. But we remain in a continuum; we do not abruptly cross some borderline into a totally unknown realm unrelated to our real-world schemas.

nesse universo. Essa perspectiva também pode explicar por que essas obras, lançadas há mais de vinte anos, ainda são relevantes e habitam a imaginação de diferentes gerações.

2.4 A TEORIA DOS ESQUEMAS COMO METODOLOGIA DE ANÁLISE

Por meio da Teoria dos Esquemas, é possível observar como a bagagem cultural de cada leitor molda a interpretação das intertextualidades operadas por J.K. Rowling. Essa percepção não é uniforme; ela depende diretamente da familiaridade que o receptor possui com os mitos que alicerçam a narrativa. Um exemplo emblemático dessa dinâmica está na figura do lobisomem. Nas obras da autora, a criatura reflete o arquétipo consolidado pela cultura euro-americana: um humano que, após ser mordido, transmuta-se em noites de lua cheia.

Essa construção, todavia, estabelece um contraste marcante com o imaginário tradicional brasileiro, amplamente documentado por Luís da Câmara Cascudo. Em nossa tradição, a licantropia frequentemente não advém de um contágio externo, mas de um determinismo místico: a maldição recai sobre o sétimo filho homem que sucede uma sequência de seis irmãs. Apesar dessa raiz local, nota-se que o leitor brasileiro contemporâneo demonstra, por vezes, maior afinidade com a versão de Rowling do que com a própria lenda nacional. Esse fenômeno é tributário da hegemonia do cinema e das produções audiovisuais, que consolidaram um modelo global de licantropia no imaginário coletivo. Depreende-se, assim, que o repertório do leitor — esse amálgama entre heranças ancestrais e influxos da cultura de massa — opera como uma lente sensível, capaz de filtrar e ressignificar as conexões intertextuais presentes na obra.

Essa pluralidade de recepção encontra respaldo na própria gênese dos textos. As narrativas de Rowling revelam uma rica **memória literária**, na qual o cânone clássico greco-romano e as tradições de matriz oral se entrelaçam de forma orgânica à trama. Essa construção não é meramente fortuita; a formação acadêmica da autora em Letras Clássicas pela Universidade de Exeter fundamentou uma ampla pesquisa mitológica e folclórica. Tal investigação não se restringiu ao legado ocidental, mas abrangeu tradições de outras culturas,

incluindo as mitologias nórdicas, africanas, asiáticas, da Oceania e das Américas, consolidando um vasto repertório cultural global em sua escrita.

3 ANÁLISE DE *ANIMAIS FANTÁSTICOS E ONDE HABITAM* DE J. K. ROWLING COMO UM BESTIÁRIO MODERNO

A materialização dessa vasta pesquisa mitológica e folclórica de Rowling manifesta-se de forma exemplar em *Animais Fantásticos e Onde Habitam*. A primeira menção à obra ocorre ainda em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, figurando na lista de materiais escolares de Hogwarts como o livro-texto obrigatório para o estudo da fauna mágica. Caracterizada inicialmente como um manual didático, a obra transcende a ficção para se tornar um objeto real de consumo, cuja edição definitiva (2017) configura-se como um **bestiário moderno**. Nele, descrevem-se minuciosamente as características, hábitos e *habitats* de criaturas que povoam o imaginário da série.

Publicado originalmente em 2001 sob o pseudônimo de Newt Scamander (autor fictício e protagonista da expansão cinematográfica), o livro foi revisado em 2017 para incluir um novo prefácio e seis criaturas inéditas. Do ponto de vista editorial e narrativo, a obra integra a chamada "Biblioteca de Hogwarts", uma coleção de textos metaficcionais — que inclui *Quadribol Através dos Séculos* e *Os Contos de Beedle, o Bardo* — destinados a expandir o universo diegético de Harry Potter, oferecendo ao leitor uma imersão profunda nas tradições e no conhecimento técnico desse mundo ficcional.

3.1 SEMELHANÇAS COM OS BESTIÁRIOS MEDIEVAIS

A análise minuciosa da organização das informações sobre criaturas mágicas em *Animais Fantásticos e Onde Habitam* — observando desde a composição das ilustrações até o detalhamento técnico das descrições — evidencia paralelos significativos com os **bestiários medievais**. A estrutura da obra de Rowling não se limita a uma lista aleatória; ela emula a sistemática de catalogação que definia o conhecimento da fauna na Idade Média.

Para compreender essa estrutura, é preciso recorrer à definição de Willene B. Clark e Meradith T. McMunn (1989), que em *Beasts and Birds of the Middle Ages*, caracterizam o bestiário como um "livro das bestas". Segundo as autoras, trata-se de uma coletânea de descrições e lendas de animais reais e fantásticos que, interpretadas sob uma ótica espiritual ou ética, são

frequentemente acompanhadas de ilustrações que reforçam seu caráter instrutivo.

Essa função transcende a mera catalogação. Ao investigar tal relação em *Bestiary: Being an English Version of the Bodleian Library*, Richard Barber (1992) ressalta que o gênero oferece um retrato singular dos costumes e da mentalidade medieval. Barber observa que, embora esses manuscritos compartilhem certas visões da natureza com a filosofia grega, eles se distinguem por fundamentar sua credibilidade na autoridade de autores consagrados e na tradição, em vez de recorrerem à comprovação empírica.

Nesse sentido, a obra de Rowling apropria-se dessa lógica pré-iluminista. A validade das informações apresentadas pelo autor fictício Newt Scamander não advém do método científico moderno, mas sim de uma "autoridade" construída pela tradição mágica e pelo peso institucional que o livro carrega dentro do universo de Hogwarts. Assim, o leitor é convidado a aceitar o fantástico não pela evidência física, mas pela legitimação literária que o formato do bestiário proporciona.

Essa conexão entre o humano e o animal é aprofundada por Niall Mac Coitir (2010) em *Ireland's Animals: Myths, Legends & Folklore*. No capítulo "Aspects of the Folklore of Animals", Coitir explora a onipresença de mitos animais em diversas civilizações. O autor argumenta que os animais sempre mantiveram uma relação de proximidade utilitária e simbólica com os humanos — seja provendo subsistência (carne e pelagem), servindo como força de trabalho (transporte de bens e pessoas) ou atuando como animais de estimação.

Contudo, para Coitir, essa relação é, acima de tudo, pedagógica e arquetípica: "Os animais, desde os tempos mais remotos, têm sido apresentados como modelos para os seres humanos, tanto em um sentido positivo quanto negativo. Assim, eles se entrelaçaram em nossos mitos, lendas e costumes populares." (Coitir, 2010, p. 4).⁹ Essa perspectiva reforça que a inclusão de criaturas em um bestiário moderno, como o de Rowling, não serve apenas à expansão do universo ficcional (*worldbuilding*). Em vez disso, a obra ecoa uma necessidade ancestral de utilizar o animal como espelho para a condição

⁹ Animals, therefore, have been presented as role models for humans, in both positive and negative senses, from the earliest times. So it is that they have been bound up in our myths, legends and folk customs. [...]

humana, consolidando tais seres como figuras indissociáveis dos nossos mitos e construções identitárias. Ao emular o formato do bestiário, Rowling não apenas cataloga o fantástico, mas resgata a função primordial dessas criaturas: a de representar, por meio da metáfora animal, as virtudes e os vícios da própria humanidade.

A organização das informações em *Animais Fantásticos e Onde Habitam* — desde o estilo das ilustrações até o detalhamento das fichas técnicas — revela uma afinidade estrutural profunda com os bestiários medievais. Ao investigar as raízes desse gênero em *Bestiary: Being an English Version of the Bodleian Library*, Richard Barber (1992) destaca características essenciais que definem essas obras não apenas como catálogos biológicos, mas como espelhos da mentalidade e dos costumes da Idade Média. Barber observa que, embora esses manuscritos compartilhem certos conceitos da natureza com a filosofia grega, eles se distinguem por se apoiarem na autoridade de autores consagrados e na tradição moralizante, preterindo o rigor empírico em favor da carga simbólica.

No que tange à circulação e ao impacto social dessas obras, Niall Mac Coitir (2010) sublinha a notável recepção dos bestiários entre os séculos XI e XIV. Sua popularidade não era meramente estética; as ricas ilustrações desempenhavam uma função social crucial, servindo como uma espécie de pedagogia visual. Em uma sociedade majoritariamente iletrada, as imagens permitiam que o público compreendesse e internalizasse os ensinamentos morais associados a cada animal, tornando o conhecimento acessível para além dos círculos eruditos.

Contudo, esse modelo de representação perdeu hegemonia a partir do século XV, com a ascensão do racionalismo e das enciclopédias modernas, que tornaram a configuração do saber mais pragmática e fundamentada em dados científicos. Esse movimento relegou o caráter fabuloso dos bestiários ao domínio do folclore e da ficção — um espaço que Rowling reativa e ressignifica em sua obra ao fundir o rigor visual da enciclopédia contemporânea ao simbolismo místico da tradição medieval.

Sob essa ótica, o autor destaca como a atribuição de características animais serviu, ao longo dos séculos, como ferramenta para a construção de modelos morais, tanto positivos quanto negativos. Essa prática, transversal a contos, fábulas e bestiários, encontra no *Physiologus* um de seus marcos

fundamentais. A obra é citada como exemplo central de como as descrições zoológicas medievais estavam intrinsecamente vinculadas a ensinamentos éticos e religiosos.

3.2 A INFLUÊNCIA DO *PHYSIOLOGUS*

Uma característica comum aos bestiários medievais é sua relação direta com a obra *Physiologus*. Embora versões latinas tenham circulado amplamente em períodos posteriores (como a edição de 1492), trata-se originalmente de um texto grego compilado em Alexandria entre os séculos II e V d.C.. Richard Barber (1992) afirma que o *Physiologus* representa uma interpretação cristã do conhecimento acumulado pelos naturalistas do mundo antigo, funcionando como um ponto de convergência entre o saber pagão e a teologia. Para o autor, a obra foi uma tentativa deliberada de redefinir o mundo natural sob preceitos cristãos.

Willene B. Clark e Meradith T. McMunn (1989) corroboram que os bestiários derivam do *Physiologus*, descrevendo a obra como composta por aproximadamente vinte a cinquenta capítulos. Cada seção é dedicada a uma criatura, detalhando suas características com base em observação direta, folclore tradicional, fábulas e mitos, aos quais eram acrescidas moralizações cristãs. Coitir (2010) reforça a importância dessa obra na era medieval como um instrumento destinado a relacionar princípios morais à descrição dos animais. O *Physiologus* tornou-se um fenômeno de circulação em sua época, traduzido para diversas línguas e com uma distribuição que, no mundo clássico, era superada apenas pela Bíblia.

Essa relevância biológica e moral permitiu que o *Physiologus* transcendesse os séculos. Sua importância não residia na precisão científica, mas na forma como organizava o conhecimento ao detalhar características físicas — mesmo que baseadas em mitos — para servir a um propósito maior: a instrução moral. Essa dimensão manifestava-se ao relacionar o comportamento animal a virtudes humanas; por exemplo, o leão era associado à figura de Cristo, enquanto a hiena — à qual a tradição atribuí a capacidade mística de alternar entre os sexos — servia como metáfora para a inconstância e a corrupção. Tal dualidade transformou o *Physiologus* em uma ferramenta didática e espiritual,

justificando sua influência duradoura e sua mimese na estrutura narrativa de Rowling.

3.3 MIMASE E TRADIÇÃO: A CONFIGURAÇÃO VISUAL E CATALOGRÁFICA DE *ANIMAIS FANTÁSTICOS E ONDE HABITAM*

Existe uma semelhança formal evidente entre *Animais Fantásticos e Onde Habitam* e os bestiários medievais, pois a obra de Rowling apropria-se da estrutura de catálogo para fundamentar seu universo ficcional. Assim como nos manuscritos da Idade Média, a narrativa apresenta descrições minuciosas de criaturas mágicas acompanhadas de imagens ilustrativas que demonstram os atributos físicos e comportamentais desses seres. Para Clark e McMunn (1989), a fênix é apresentada por meio de uma iluminura que transcende a biologia para servir como uma alegoria cristológica, conforme sustenta o texto em latim que a descreve como a "figura de nosso Senhor Jesus Cristo", citando o Evangelho ao afirmar: "Tenho o poder de entregar a minha vida e de a retomar". O manuscrito detalha ainda o ciclo biológico da ave que, ao completar quinhentos anos, dirige-se aos bosques do Líbano para seu processo de renovação. De forma análoga, a ficção moderna de J.K. Rowling em *Animais Fantásticos e Onde Habitam* mimetiza essa estrutura taxonômica ao descrever a criatura Doxy detalhando sobre seu comportamento e reprodução. Ambos os registros compartilham uma organização visual e textual que utiliza imagens centrais acompanhadas de nomenclaturas, habitats e ciclos vitais para organizar o conhecimento sobre o maravilhoso, transmutando a busca medieval pela verdade moral no rigor descritivo necessário para consolidar o *worldbuilding* ficcional contemporâneo.

Abaixo, as figuras ilustram essa continuidade formal entre o registro sagrado e a catalogação moderna:

Figura 1: Doxy (fada mordente)

DOXY (FADA MORDENTE), por vezes chamada de Biting Fairy.
Classificação M. M.: XXX



Muitas vezes a doxy (fada mordente) é confundida com uma fada verdadeira (ver "Fairy (fada)"), embora seja uma espécie bem diferente. Como a fada, ela tem uma forma humana minúscula, mas é coberta de pelos espessos e dotada de dois pares de pernas e braços. As asas da fada mordente são grossas, curvas e brilhantes, muito semelhantes às de um besouro. Elas são encontradas em todo o norte da Europa e América, preferindo climas frios. Põem até quinhentos ovos de cada vez e os enterram. Os filhotes nascem entre duas e três semanas depois.

As fadas mordentes possuem fileiras duplas de dentes afiados e venenosos. É preciso tomar um antídoto quando se é mordido.

Animais Fantásticos e Onde Habitam (Rowling, 1997. p. 16)

Figura 2: Representação da Fênix



Beasts and Birds of the Middle Ages: The Bestiary and Its Legacy (Clark; McMunn, 1989, p. 87)

Outro elemento de mimese estética é o uso de letras capitulares decoradas. As letras que iniciam os nomes das criaturas possuem um design artístico que remete às iluminuras medievais, onde a letra inicial era expandida e adornada com motivos figurativos, como é possível perceber nos exemplos abaixo:

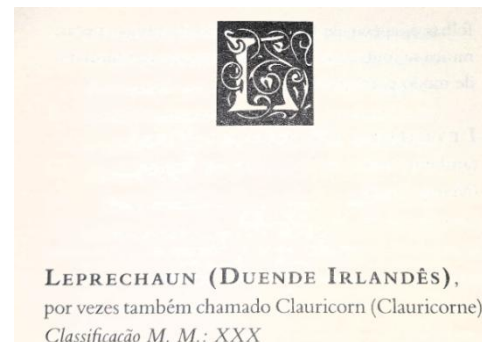
Figura 3: Início da descrição do leão



LEO the Lion, mightiest of beasts, will stand up to anybody.

The Bestiary: A Book of Beasts (White, 1960, p. 7)

Figura 4: Letra que inicia o capítulo



LEPRECHAUN (DUENDE IRLANDÊS),
por vezes também chamado Clauricorn (Clauricorne)
Classificação M. M.: XXX

Animais Fantásticos e Onde Habitam
(Rowling, 1997. p. 49)

Na introdução de sua obra, o próprio personagem Newt Scamander confirma essa influência ao afirmar:

Um relance pela arte e a literatura trouxas da Idade Média revela que eles sabiam serem reais muitas das criaturas que hoje consideram imaginárias. O dragão, o grifo, o unicórnio, a fênix, o centauro – estes e muitos outros estão representados nas obras de arte daquele

período, embora com uma inexatidão quase cômica. (Rowling, 2017, p. 24)

Ao reconhecer que esses manuscritos continham registros de seres reais, o universo ficcional estabelece uma conexão explícita com a tradição literária, solidificando a ideia de que o bestiário moderno é uma homenagem e uma recriação técnica desse formato ancestral.

No plano diegético, o próprio Newt Scamander reitera essa filiação histórica ao afirmar que "[...] um exame mais atento dos bestiários trouxas daquele período comprova que a maioria dos animais mágicos ou passou inteiramente despercebida dos trouxas ou foi confundida com outra coisa qualquer [...]" (2017, p. 24). Tal asserção opera como um mecanismo de legitimação intertextual, sancionando a influência direta dos bestiários medievais sobre a cosmologia de Rowling. Ao sugerir que os registros medievais de fato catalogavam criaturas reais — embora sob o prisma do equívoco interpretativo —, o universo ficcional estabelece uma ponte explícita com a tradição literária preexistente. Assim, *Animais Fantásticos e Onde Habitam* transcende a mera homenagem, configurando-se como uma mimese contemporânea que reativa um formato ancestral para conferir verossimilhança e profundidade ao imaginário moderno.

Essa reativação do gênero exige, contudo, uma compreensão precisa do que constituía o cerne desses catálogos: a própria definição de "besta". Para elucidar essa ontologia do fantástico, torna-se imprescindível recorrer a T. H. White. Em sua obra seminal, *The Bestiary: A Book of Beasts*, White investiga os critérios que delimitam a categoria do animal, conforme se observa na passagem a seguir:

A palavra 'bestas' deveria ser usada apropriadamente para leões, leopardos, tigres, lobos, raposas, cães, macacos e outros que atacam com dentes e garras — com exceção das serpentes. Eles são chamados de Bestas devido à violência com que atacam, e são conhecidos como 'selvagens' (*ferus*) porque são acostumados à liberdade por natureza e são governados (*ferantur*) por seus próprios desejos. Eles vagam para cá e para lá, livres para fazer o que quiserem, e vão para onde querem ir. (White, 1954, p. 7).¹⁰

¹⁰ The word 'beasts' should properly be used about lions, leopards, tigers, wolves, foxes, dogs, monkeys and others which rage about with tooth and claw—with the exception of snakes. They are called Beasts because of the violence with which they rage, and are known as 'wild' (*ferus*) because they are accustomed to freedom by nature and are governed (*ferantur*) by their own wishes. They wander hither and thither, fancy free, and they go wherever they want to go.

A perspectiva de White sobre a ontologia da "besta" encontra eco na taxonomia proposta por Scamander. Em sua obra, o magizoologista aborda a complexa questão "O que é um animal?", detalhando os critérios utilizados pelo Ministério da Magia para distinguir entre um "ser" — entidade detentora de direitos legais e voz política — e um "animal" (Rowling, 2017, p. 19). Scamander elucida as intensas controvérsias históricas que permearam essa distinção, uma vez que a falta de consenso sobre os critérios técnicos gerava impasses: enquanto criaturas como fadas e trasgos exibiam aparência humanoide, mas comportamento selvagem e incapacidade comunicativa, outras, como centauros e sereianos, possuíam traços animais, mas detinham inteligência e linguagem equivalentes às dos bruxos.

Segundo o autor, essa indefinição perdurou até 1811, quando Grogan Stump, então Ministro da Magia, estabeleceu os parâmetros aceitos pela maior parte da comunidade mágica. Segundo o qual, um "ser" seria "[...] qualquer criatura que possuísse inteligência suficiente para compreender as leis da comunidade mágica e para compartilhar a responsabilidade na preparação de tais leis [...]" (2017, p. 22). Sob esse prisma jurídico, os indivíduos que não atendessem a tais requisitos foram reclassificados como "animais" — destino de fadas, gnomos e trasgos que, apesar da forma humanoide, careciam da consciência civil exigida. Em contrapartida, seres como centauros e sereianos, embora plenamente elegíveis para o status de "seres", optaram pela classificação de "animais" por se recusarem a compartilhar o mesmo espaço político com outras espécies.

Ao confrontar as definições de White e Rowling, evidencia-se uma convergência na caracterização do que constitui o "animal" ou a "besta". Em ambas as perspectivas, o núcleo da animalidade reside na natureza selvagem e na predominância dos instintos sobre a racionalidade. Para ambos os autores, a "besta" é delimitada não apenas pela sua morfologia, mas pela ausência de um ordenamento lógico-social que governe suas ações, mantendo-as em um estado de existência guiado pelo desejo imediato e pela autonomia em relação às convenções humanas ou bruxas.

3.4 PROPÓSITOS DISTINTOS, FORMAS SEMELHANTES

A premissa de que intenções divergentes podem compartilhar contornos estéticos similares orienta o exame de como a sobrevivência de uma estrutura formal coexiste com uma ruptura profunda em seus objetivos originais. Observa-se como o modelo do bestiário — outrora um repositório de lições morais onde o animal servia como espelho da virtude divina — ganha nova vida na contemporaneidade sob uma perspectiva distinta. Em Rowling, a semelhança formal não serve ao fortalecimento do dogma cristão, mas à construção de um senso de realidade técnica e ética ambiental.

Embora compartilhem a organização em catálogo, as finalidades de ambas as obras divergem em sua aplicação social. Enquanto os bestiários medievais eram instrumentos destinados a transmitir princípios de conduta e fortalecer o imaginário cristão utilizando o animal como alegoria, o *Physiologus* (1928, p. 53) explicita que sua utilidade reside em "[...] devemos aprender a amar as virtudes e a evitar os vícios [...]"¹¹. Aqui, a criatura é um veículo para o sagrado, um símbolo a ser decifrado pelo fiel.

Por outro lado, o catálogo de Newt Scamander volta-se para a técnica e a proteção. O foco não é a moralidade, mas a segurança e o ocultamento de animais fantásticos, visando educar uma nova geração de bruxos no amor e na salvaguarda dessas espécies (Rowling, 2017). Percebe-se, portanto, que a herança dos bestiários na obra de Rowling é, sobretudo, estrutural. Enquanto a tradição medieval utilizava a fauna para a instrução moral, a narrativa contemporânea a utiliza para expandir os limites do real, unindo forma e conteúdo para cumprir objetivos pedagógicos distintos de seu tempo.

¹¹ [...] We may learn to love the virtues, and to avoid the vices [...]

4 HARRY POTTER NO HORIZONTE DA LITERATURA FANTÁSTICA

A análise da saga *Harry Potter* sob a ótica da literatura fantástica demanda um recuo analítico para além da superfície de seu sucesso comercial, voltando-se às engrenagens que sustentam sua arquitetura narrativa. Este capítulo dedica-se a perscrutar os fundamentos teóricos que permitem investigar como a dialética entre o verossímil e o sobrenatural opera para validar a imersão do leitor em uma realidade intrinsecamente fantástica.

Historicamente, diversas definições foram propostas para o fantástico, destacando-se a de Tzvetan Todorov em sua obra fundamental, *Introdução à Literatura Fantástica* (1981). Para o autor, o gênero define-se primordialmente pela:

[...] a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação ao real e imaginário, e estes últimos merecem algo mais que uma simples menção. (Todorov, 1981. p. 22)

Por esse prisma, a classificação de uma obra como fantástica exige a presença de elementos sobrenaturais que desafiem as leis naturais reconhecidas tanto pelos personagens quanto pelo leitor. A presença de um lobisomem, por exemplo, configura um evento fantástico por tratar-se de um ser cuja existência é inexplicável à luz da biologia convencional, distinguindo-se de seres reais como cães ou lobos. Todavia, para Todorov, o fantástico é um gênero essencialmente efêmero, delimitado pelo tempo da hesitação. Segundo o teórico:

[...] as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (Todorov, 1981. p. 35)

Essa categorização pode tornar a classificação de certas narrativas um desafio acadêmico, uma vez que o fantástico dependeria inteiramente da manutenção dessa dúvida. Em contrapartida, autores contemporâneos como David Roas propõem uma perspectiva distinta. O autor firma que

[...] a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade. Em última

instância, a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar. (Roas, 2014. p. 24)

Roas define as narrativas fantásticas como um gênero literário no qual o sobrenatural deve estar presente, mas em um espaço narrado que possua características similares ao que o leitor habita. Sendo assim, a narrativa fantástica '[...] põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real [...]' (Roas, 2014, p. 23). Diferentemente de Todorov, Roas não classifica o fantástico apenas como uma vacilação experimentada pelo leitor frente a um acontecimento sem explicação segundo as leis naturais; para Roas, o sobrenatural é intrínseco ao fantástico e o que torna uma narrativa fantástica é a existência concomitante entre o sobrenatural e o real, sem que um anule o outro.

Ao contrário de Todorov, que compreende o maravilhoso como a agregação de novas leis, Roas afirma que:

[...] quando o sobrenatural não entra em conflito com o contexto em que os fatos acontecem (a "realidade"), não se produz o fantástico: nem os seres divinos (sejam eles da religião que forem), nem os gênios, as fadas e as demais criaturas extraordinárias que aparecem nos contos populares podem ser considerados fantásticos, na medida em que tais narrativas não fazem intervir nossa ideia de realidade nas histórias contadas. Em consequência, não se produz ruptura alguma dos esquemas da realidade. Esta situação define o que se deu por chamar literatura maravilhosa [...] (Roas, 2014. p. 24)

Desse modo, muitas narrativas que seriam consideradas maravilhosas à luz da teoria de Todorov poderiam, para Roas, ser interpretadas como fantásticas. Considerando essa diferenciação, a série *Harry Potter*, de J. K. Rowling, poderia ser considerada uma obra fantástica, visto que o mundo mágico transgride constantemente a realidade racional e estável dos 'trouxas' (pessoas não mágicas).

O universo criado por Rowling está inserido dentro das leis naturais conhecidas pelo leitor. Ele diferencia-se, por exemplo, do espaço narrativo criado por Tolkien em *O Senhor dos Anéis*, que possui leis próprias e características que o distanciam do nosso mundo habitável. Na Terra-Média, homens, elfos, duendes e magos coexistem sem que haja uma ruptura da noção de realidade naquele universo; lá, o sobrenatural é a norma, configurando o que Roas chama de maravilhoso.

A arquitetura do universo de Rowling não isola o fantástico em um mundo à parte; ao contrário, ela o insere nas brechas da realidade cotidiana. O espaço narrativo é construído pela sobreposição de leis: as leis físicas conhecidas pelo leitor permanecem vigentes, mas são expandidas pela introdução de uma lógica mágica que viabiliza o maravilhoso. Essa estrutura cria uma dinâmica de ocultamento e revelação, evidenciada pela dualidade na percepção dos personagens. Há um hiato de conhecimento que separa as duas sociedades: o mundo não-mágico ignora a existência da magia, ao passo que o mundo bruxo é constituído pela plena consciência de ambos os planos de existência.

O imperativo do segredo que rege o universo de *Harry Potter* ganha profundidade histórica através da intertextualidade com obras de apoio à série principal. Em *Animais Fantásticos e Onde Habitam*, o discurso acadêmico de Newt Scamander corrobora a tese de que a divisão entre mundos é um fenômeno sociopolítico e não puramente ontológico. Scamander argumenta que 'um relance pela arte e a literatura trouxas da Idade Média revela que eles sabiam ser reais muitas das criaturas que hoje consideram imaginárias' (Rowling, 2017, p. 24). Nesse sentido, o autor estabelece que a clandestinidade bruxa foi uma resposta direta à 'perseguição dos trouxas [...] [que] estava atingindo uma intensidade até então desconhecida' (Rowling, 2017, p. 25). Essa fundamentação histórica confere à obra uma camada de realismo que convida o leitor a reinterpretar a própria história do mundo primário sob uma nova ótica fantástica.

Essa clivagem entre as esferas bruxa e trouxa não se restringe aos textos complementares, manifestando-se de forma basilar desde o primeiro capítulo de *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997). Em 'O Menino que Sobreviveu', a narrativa adota a perspectiva de Válter Dursley, tio de Harry — personagem que personifica a resistência ao extraordinário — para descrever a intrusão do fantástico na monotonia do cotidiano. Ao longo do dia, Dursley depara-se com índices de uma ruptura no sistema de ocultamento mágico, como o fluxo atípico de corujas e a presença de figuras em vestes extravagantes. O estranhamento culmina em um inventário de anomalias que o personagem, confrontado pelo noticiário, tenta processar: '[...] Estrelas cadentes em todo o país? Corujas voando durante o dia? Gente misteriosa usando capas por todo lado? E um cochicho a respeito dos Potter [...]' (Rowling, 2017, p. 11). Tais fenômenos

sinalizam que, embora segregados, os dois mundos ocupam o mesmo espaço geográfico, separados apenas pela fragilidade de um véu de segredos.

Em última análise, o estranhamento de Válder Dursley exemplifica a essência do fantástico em Roas: a irrupção do impossível que fratura a estabilidade do real. Embora a narrativa avance para a consolidação do maravilhoso à medida que o leitor aceita as leis de Hogwarts, os eventos iniciais em *Little Whinging* operam como uma violação da ordem vigente. É significativo que essa desestabilização ocorra primordialmente por meio de uma **fauna insólita**. Assim, as criaturas e os seres mágicos não são meros adornos, mas funcionam como os principais signos de ruptura da normalidade e evidências materiais de que a realidade trouxa é permeada por uma ecologia fantástica que lhe é, por ora, invisível fantástico: a hesitação diante do inexplicável. Assim, as criaturas e os seres mágicos não são apenas adornos narrativos, mas funcionam como os principais **signos de ruptura** da normalidade, servindo como evidências materiais de que a realidade trouxa é constantemente permeada e observada por uma ecologia fantástica que lhe é invisível.

5 BESTIÁRIO MÁGICO: INTERTEXTUALIDADE ENTRE CRIATURAS DE ROWLING E MITOLOGIAS

5.1 DO OLIMPO A HOGWARTS: A REATIVAÇÃO DO IMAGINÁRIO GREGO NA OBRA DE ROWLING

O exame das convergências entre o imaginário de Rowling e o legado da antiguidade revela uma profunda filiação aos mitos da Grécia clássica. Os centauros figuram como um exemplo emblemático dessa herança, sendo caracterizados por Newt Scamander como entes que possuem "cabeça, tronco e braços humanos ligados a um corpo de cavalo cujo colorido varia", além de serem "inteligentes e dotados de fala humana" (Rowling, 2017, p. 11). Essa conexão é reiterada pela própria gênese geográfica da espécie, uma vez que se "[...] acredita-se que ele teve origem na Grécia, embora haja atualmente comunidades desses animais em várias partes da Europa" (p. 11).

Tal descrição evidencia que a configuração de tais entes no universo ficcional contemporâneo é intrinsecamente tributária da tradição mitológica grega. Para além da mera semelhança morfológica, a autora utiliza a voz de Scamander para delinear um modo de vida marcado pelo isolamento e por uma sabedoria ancestral, estabelecendo uma ponte entre o simbolismo antigo e as novas funções pedagógicas da obra.

A concepção dos centauros por Rowling distancia-se das características geralmente atribuídas a eles na mitologia grega. Mike Dixon-Kennedy (1998) descreve essas figuras híbridas como criaturas marcadas por uma natureza essencialmente selvagem e marginal à lei. Essa percepção é corroborada por Pierre Grimal, que caracteriza os centauros como seres de costumes brutais que habitam regiões montanhosas e florestas isoladas.

Contudo, a representação de Rowling aproxima-se das qualidades de um centauro em particular: Quíron. Dixon-Kennedy o descreve como o mais sábio de sua espécie, distinguindo-se pela erudição e pelo papel fundamental como tutor de heróis. De forma similar, em seu dicionário, Grimal destaca Quíron como um médico afamado e educador de figuras centrais como Aquiles e Jasão, ressaltando sua natureza benevolente em contraste com o desregramento de seus semelhantes.

É relevante observar que Quíron tornou-se o estereótipo de centauro mais difundido no imaginário popular contemporâneo, superando a imagem clássica da maioria selvagem. Essa cristalização ocorre, em grande medida, pela presença marcante da figura em produções cinematográficas, como a animação *Hércules* (1997), e em séries literárias de grande alcance, a exemplo de *Percy Jackson e os Olimpianos*, de Rick Riordan. Nessas obras, a sabedoria e a função de mentor são apresentadas como traços intrínsecos à espécie, o que facilita a recepção do leitor moderno às comunidades de centauros em Rowling, cujas virtudes intelectuais e contemplativas agora sobrepõem-se à brutalidade outrora característica da tradição grega.

Ao integrar a obra de T. H. White a este exame, nota-se que o autor também menciona os centauros, embora de forma breve e dispersa. White sugere uma possível gênese para o mito, ligando-o à percepção de cavaleiros por povos que desconheciam a montaria, além de atribuir-lhes uma sensibilidade emocional singular, como a capacidade de chorar ao perderem seus mestres.

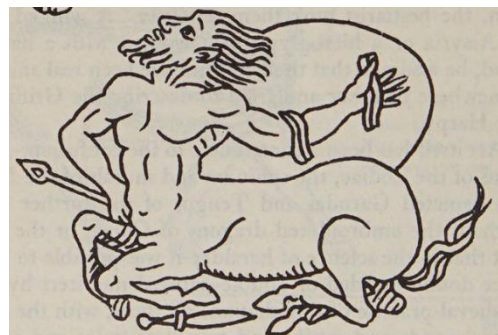
Além das descrições textuais, a representação visual de White permite uma análise comparativa com o imaginário de Rowling. Ao confrontar essas imagens, percebem-se semelhanças na combinação anatômica básica, mas diferenças notáveis na fisionomia. Enquanto os centauros de Rowling possuem feições humanas e orelhas pontiagudas que remetem a elfos, as figuras em White apresentam proporções menos realistas e traços faciais que se assemelham a leões ou outras feras, conferindo-lhes um aspecto mais animalesca.

Figura 6: Centauro



WIZARDING WORLD. l.], [s.d.]. 1 imagem.
Disponível em:
<https://www.harrypotter.com/pt/fact-file/creatures/centaur>. Acesso em: 08 fev.. 2026.

Figura 5: Centaur (Etruscan gem, c. 450 B.C.)



Centaur (Etruscan gem, c. 450 B.C.)

White, Terence Hanbury. *The Book of Beasts*.
Londres: Jonathan Cape, 1954. p. 25.

Embora a descrição física dos centauros como seres com "cabeça, tronco e braços humanos ligados a um corpo de cavalo" e sua origem geográfica permaneçam tributárias do mito (Rowling, 2017, p. 11), o modo de vida estabelecido pela autora promove uma ruptura com a visão clássica da selvajaria indômita.

Em última análise, a configuração dos centauros no universo de Rowling evidencia que a preservação da forma clássica atua como alicerce para uma profunda reestruturação ética da narrativa. Embora a anatomia híbrida e a filiação geográfica à Grécia permaneçam em conformidade com o legado mitológico, a obra promove uma ruptura com a tradição de brutalidade que definia a maioria da espécie. Em vez de espelhar o comportamento "selvagem e sem leis" descrito por Dixon-Kennedy como a norma mitológica, os centauros de Rowling aproximam-se da excepcionalidade de Quíron.

Ao conferir a todos os membros da espécie a autonomia intelectual, o conhecimento astronômico e a dignidade que Grimal atribui especificamente a Quíron — o educador e médico benevolente —, a autora transforma o que era uma exceção mitológica na regra de seu universo ficcional. O centauro deixa de ser um ícone do desregramento instintivo para consolidar-se como um guardião da sabedoria contemplativa.

A introdução dos centauros no universo de Rowling ocorre de forma estratégica no primeiro volume da saga, *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, especificamente no capítulo "A Floresta Proibida". Durante o cumprimento de uma detenção, os protagonistas adentram um espaço liminar onde o contato com o primeiro centauro, Ronan, estabelece as bases para a construção dessa criatura na obra. Esse encontro inicial é fundamental para que o leitor processe uma reconfiguração do arquétipo clássico, uma vez que a narrativa enfatiza imediatamente a inclinação desses seres para a contemplação astronômica. A observação recorrente de Ronan sobre o brilho de Marte funciona como um sinalizador de sua natureza intelectualizada, corroborando a descrição presente em *Animais Fantásticos e Onde Habitam*, que define os centauros como detentores de um saber profundo sobre os movimentos celestes.

A interação entre Ronan e o grupo de estudantes revela uma característica essencial da construção de Rowling: o distanciamento ontológico e a comunicação enigmática. Ao ser questionado sobre o unicórnio ferido, o

centauro oferece respostas vagas e de cunho filosófico, afirmando que "os inocentes são sempre as primeiras vítimas" (Rowling, 2017, p. 218). Essa postura demonstra que, no universo bruxo, o centauro não se comunica de forma direta ou utilitária, mas sim através de uma perspectiva macroscópica e profética. O reforço contínuo sobre o estado de Marte e os segredos da floresta sugere que a percepção dessas criaturas está ancorada em um tempo e espaço distintos dos humanos, elevando-os a um status de observadores distantes da realidade imediata.

As observações posteriores de Hagrid servem como um guia de recepção para o leitor, consolidando o esquema mental pretendido pela autora. Ao alertar os estudantes sobre a dificuldade de obter respostas diretas de seres que "não estão interessados em nada que esteja mais perto do que a lua", o guarda-caça valida a inteligência e o isolamento dos centauros. Essa caracterização promove uma **modulação do esquema clássico**: enquanto na mitologia grega os centauros (com exceção de Quíron) eram frequentemente associados à barbárie e ao descontrole, a versão de Rowling prioriza a erudição astrológica e a sobriedade. Assim, o diálogo estabelecido entre Hagrid e os alunos reforça a intenção narrativa de conferir aos centauros uma aura intelectual e uma dignidade tribal, apresentando-os como seres que, embora partilhem a floresta, habitam um plano de compreensão inacessível ao senso comum.

Se Ronan estabelece a base do esquema do centauro como um observador distante, a introdução de Firenze em *A Pedra Filosofal* instaura uma tensão dialética dentro dessa mesma estrutura. Ao intervir diretamente para salvar Harry Potter do ataque de Voldemort na Floresta Proibida, Firenze viola o pilar fundamental do isolamento tribal: a crença de que os centauros não devem interferir no curso do que foi "escrito nas estrelas".

O conflito entre Firenze e os demais centauros, como Bane, evidencia o choque entre duas interpretações do papel da criatura mágica. Para Bane, a intertextualidade com a astronomia exige uma neutralidade absoluta e quase fatalista, como se a intervenção humana fosse uma trivialidade diante do cosmos. Ao permitir que Harry monte em suas costas para levá-lo à segurança, Firenze é acusado por seus pares de se comportar como uma "montaria" ou um "animal doméstico", o que revela o profundo orgulho e a percepção de superioridade ontológica que a tribo possui em relação aos bruxos.

— O que é que você está fazendo? — gritou Bane. — Você tem um humano nas costas! Você não tem vergonha? Você é um cavalo comum, afinal? — Você percebe quem é este? — perguntou Firenze. — Este é o menino Potter. Quanto mais depressa ele sair da floresta, melhor. — O que foi que você andou dizendo a ele? — rosnou Bane. — Lembre-se, Firenze, nós juramos não combater o que as estrelas dizem. Não lemos o que vai acontecer no movimento dos planetas? (Rowling, 1997, p. 221).

Pela ótica da Teoria dos Esquemas, esse embate é revelador. Rowling utiliza a figura de Firenze para demonstrar que a inteligência e o conhecimento astronômico não levam necessariamente à passividade. Firenze propõe uma reinterpretção do esquema: ele acredita que, se o conhecimento das estrelas indica um perigo iminente, a ação ética se torna um dever, mesmo que isso signifique confrontar a tradição de sua espécie.

O papel de Firenze é fundamental para a sua tese, pois ele representa a **subversão interna do esquema** que a própria autora construiu para a tribo. Enquanto Ronan e Bane personificam a regra (isolamento e passividade), Firenze é a exceção que gera o conflito dramático.

Se Ronan estabelece a base do esquema do centauro como um observador distante, a introdução de Firenze em *A Pedra Filosofal* instaura uma tensão dialética dentro dessa mesma estrutura. Ao intervir diretamente para salvar Harry Potter do ataque de Voldemort na Floresta Proibida, Firenze viola o pilar fundamental do isolamento tribal: a crença de que os centauros não devem interferir no curso do que foi "escrito nas estrelas".

Essa dissidência atinge seu ápice em livros posteriores, como em *Ordem da Fênix*, quando Firenze aceita o convite de Dumbledore para lecionar "Adivinhação" em Hogwarts, resultando em sua expulsão definitiva e agressiva da tribo. Essa trajetória reforça que o "isolamento" e a "neutralidade" são esquemas tão rígidos para os centauros que qualquer tentativa de integração ou auxílio aos humanos é vista como uma degradação de sua natureza superior. Assim, a autora utiliza o centauro não apenas como uma referência mitológica, mas como uma ferramenta para discutir identidade, pertencimento e o peso ético do conhecimento.

Outra criatura de influência grega que compõe o cenário de *Animais Fantásticos e Onde Habitam* é a manticora. No universo de Rowling, o ser é apresentado com um elevado grau de periculosidade, sendo descrito como:

A manticore (manticora) é um perigosíssimo animal grego com cabeça humana, corpo de leão e rabo de escorpião. Tão feroz quanto a quimera e igualmente rara, a manticora tem fama de cantar baixinho enquanto devora a presa. Sua pele repele quase todos os feitiços conhecidos e sua mordida pode causar morte instantânea. (Rowling, 2017, p. 56)

Essa caracterização guarda simetrias notáveis com o registro presente no besteiário de T. H. White, embora apresente nuances distintas. White detalha a fera sob uma ótica que reforça sua natureza indômita:

Nas índias nasce uma fera chamada de MANTÍCORA. Ela possui uma tripla fileira de dentes que se encaixam alternadamente; o rosto de um homem, com olhos cintilantes e cor de sangue; corpo de leão; uma cauda como o ferrão de um escorpião e uma voz aguda, tão sibilante que se assemelha ao som de flautas. Ela anseia pela carne humana com a mais extrema voracidade. É tão forte nas patas e tão poderosa em seus saltos que nem o mais vasto espaço, nem o mais elevado obstáculo podem contê-la. (White, 1954, p. 52).¹²

A fundamentação teórica de White ainda resgata a etimologia da criatura, esclarecendo que o nome deriva de uma antiga palavra persa cujo significado remete a "comedora de homens". Ao confrontar ambos os textos, as convergências morfológicas tornam-se evidentes: em ambas as perspectivas, a manticora é consolidada como um híbrido de corpo leonino e apêndice de escorpião, definida pela invencibilidade no combate e por um apetite voraz voltado ao consumo de vítimas humanas.

Um ponto de contato particularmente intrigante reside na sonoridade atribuída ao animal. Enquanto Rowling menciona o hábito de a criatura "cantar baixinho" durante a predação, White descreve uma voz sibilante comparável ao som de flautas, sugerindo que, em ambas as tradições, a manticora possui uma assinatura vocal melódica que contrasta com sua ferocidade.

Entretanto, nota-se uma discrepância quanto à gênese geográfica do ser. Enquanto Rowling opta por reforçar a ascendência grega da criatura para integrá-la à coesão de seu mundo mágico, o modelo de White preserva a tradição clássica de que sua origem seria indiana. Essa adaptação demonstra como a mimese contemporânea se utiliza de formas ancestrais, mas as ajusta para fundamentar a lógica interna de sua própria narrativa.

¹² A beast is born in the Indies called MANTICORA. It has a threefold row of teeth meeting alternately; the face of a man, with gleaming, blood-red eyes: a lion's body: a tail like the sting of a scorpion, and a shrill voice which is so sibilant that it resembles the notes of flutes. It hankers after human flesh most ravenously. It is so strong in the foot, so powerful with its leaps, that not the most extensive space nor the most lofty obstacle can contain it.

Mais um exemplo da influência da mitologia grega na obra *Animais Fantásticos e Onde Habitam*, de Rowling, é a Quimera, descrita como

[...] um monstro grego raro com cabeça de leão, corpo de bode e rabo de dragão. Feroz e sanguinária, ela é extremamente perigosa. Só se conhece um exemplo de alguém que tenha abatido uma quimera, mas o azarado bruxo em questão caiu do seu cavalo alado e morreu pouco depois, sem forças. [...] (Rowling, 2017. p. 12).

A descrição de Rowling assemelha-se à de Dixon-Kennedy, que a define como

Um monstro fabuloso que cospe fogo, com a cabeça de um leão, o corpo de uma cabra e a cauda de uma serpente ou dragão. Filho de Tifão (Tifeu) e Equidna; irmão de Cérbero, da Hidra e da Esfinge. [...] A Quimera foi morta por Belerofonte enquanto devastava a região da Lícia. Voando sobre a besta monstruosa nas costas de Pégaso, Belerofonte atirou uma flecha com ponta de chumbo em sua boca. O chumbo derreteu e queimou suas entranhas. (Dixon-Kennedy, 1998, p. 85).¹³

Essa descrição é também similar à feita por Grimal, que descreve a Quimera como:

A Quimera é um animal fabuloso, um misto de cabra e de leão. [...] Deita chamas pela boca. É o produto da união de Tífon e da víbora Equidna. [...] Belerofonte conseguiu matá-la com a ajuda do cavalo alado Pégaso. Conta-se que tinha guarnecido a ponta da lança com um pedaço de chumbo. O calor das chamas lançadas pela Quimera fundiu o chumbo e foi assim que o animal morreu. (Grimal, 2005, p. 402)

Percebe-se que, ao inserir a Quimera em seu universo, Rowling manteve as características presentes tanto em Dixon-Kennedy quanto em Grimal. A autora adiciona apenas uma variação sobre o modo como a criatura foi abatida. No entanto, mesmo com essa variação é bastante próxima à descrita por ambos os autores, pois em todas as narrativas a Quimera é mencionada como tendo sido morta por alguém montado em um cavalo alado (no caso de Rowling, por um bruxo, e nas demais descrições, por Belerofonte). Sendo assim, fica evidente que Rowling optou por se manter fiel às descrições clássicas dessa criatura, apenas inserindo sua morte no contexto mágico do universo de Harry Potter.

Essa mesma diretriz de ancoragem na tradição clássica estende-se a outras figuras do catálogo. De modo análogo, o Grifo (*Griffin*) surge como mais

¹³ A fabulous fire-breathing monster that had the head of a lion, the body of a goat, and the tail of a serpent or dragon. The son of Typhon (Typhoeus) and Echidne; brother of Cerberus, the Hydra, and the Sphinx. [...] The Chimaera was killed by Bellerophon while it was ravaging the countryside of Lycia. Riding above the monstrous beast on the back of Pegasus, Bellerophon shot a lead-tipped arrow into his mouth. The lead melted and burned away his insides.

um expoente da mitologia grega revitalizado pela autora, mantendo a morfologia híbrida e a função ancestral de vigilância que o consagraram na Antiguidade. No besteiário de Newt Scamander, a criatura é assim caracterizada:

[...] originário da Grécia e que tem as pernas dianteiras e uma grande cabeça de águia, mas o corpo e as pernas traseiras de leão. [...] os grifos são frequentemente empregados pelos bruxos para guardar tesouros. E embora ele seja feroz, sabe-se de bruxos que têm feito amizade com esse animal. Os grifos se alimentam de carne crua. (Rowling, 2017, p. 33)

Essa descrição guarda simetrias notáveis com as perspectivas de Dixon-Kennedy e Grimal. Dixon-Kennedy define o Grifo (*Griffin* ou *Gryphon*) como: “Uma besta mítica com corpo de leão e asas de águia. [...] Escritores posteriores, como Aristeu, os incorporaram em suas versões de histórias anteriores; tais escritores frequentemente os transformavam em cães de guarda de Apolo e Dionísio.” (Dixon-Kennedy, 1998, p. 141).¹⁴

Por outro lado, Grimal (2005) descreve os grifos como:

[...] pássaros fabulosos, cuja cabeça está provida de um bico de águia, têm asas poderosas e corpo de leão. São consagrados a Apolo e defendem os seus tesouros dos assaltos dos Arimaspes, no deserto da Cítia, no país dos Hiperbóreos. (p. 188)

Em contrapartida, a descrição que menos se assemelha à de Rowling é a de White. Em seu besteiário, os grifos são apresentados como

[...] Um animal selvagem nascido nas partes Hiperbóreas, ou nas montanhas. Todos os seus membros corporais são como os de um leão, mas suas asas e máscara (cara) são como as de uma águia. É violentamente hostil a cavalos. Mas também despedaçará quaisquer seres humanos que por acaso encontrar. (White, 1954, p. 23-24).¹⁵

Diferentemente das outras fontes, White é o único que não menciona a característica de guardiões de tesouros. Além disso, sua descrição aponta para uma hostilidade peculiar em relação a cavalos e seres humanos, a quem a criatura atacaria com violência.

Diante do exposto, percebe-se, pois, uma similaridade fundamental entre as características do Grifo no besteiário de Rowling e na mitologia grega (conforme Dixon-Kennedy e Grimal). Tais pontos de contato sugerem que a

¹⁴ Amythical beast having a lion's body and the wings of an eagle. [...] Later writers, such as Aristeas, incorporated them into their rendition of earlier stories, such writers often making them the watchdogs of Apollo and Dionysos.

¹⁵ [...] wild animal is born in Hyperborean parts, or in mountains. All its bodily members are like a lion's, but its wings and mask are like an eagle's. It is vehemently hostile to horses. But it will also tear to pieces any human beings which it happens to come across.

autora realizou uma releitura que se mantém fiel à tradição clássica, especialmente no que tange ao papel de sentinela. A abordagem de White, contudo, apresenta nuances distintas que expandem a compreensão sobre a natureza indômita da criatura, destacando sua agressividade nata em detrimento de sua função social no mundo mágico.

Essa convergência com a Antiguidade, que define a caracterização do Grifo, serve de base para a introdução de um ser correlato e de morfologia igualmente híbrida: o hipogrifo. No universo de Harry Potter, essa criatura não apenas compartilha traços estéticos com o Grifo, mas herda sua linhagem mitológica, sendo descrita por Rowling como:

O hipogrifo é nativo da Europa, embora seja atualmente encontrado no mundo inteiro. Tem a cabeça de uma enorme águia e o corpo de cavalo. Pode ser domesticado, embora isso só deva ser tentado por peritos. Deve-se manter contato visual ao se avizinhar de um hipogrifo. Fazer uma reverência demonstra boas intenções. Se o hipogrifo retribuir a reverência, será seguro se aproximar. O hipogrifo escava o chão à procura de insetos, mas come igualmente aves e pequenos mamíferos. [...]” (Rowling, 2017, p. 36).

Contudo, a descrição de Rowling para essa criatura difere da presente na obra de Dixon-Kennedy, que apresenta o hipogrifo como “Uma besta fabulosa e mítica — metade cavalo, metade grifo — que parece ter conexões solares com os cavalos alados que puxavam a carruagem de Apolo.” (Dixon-Kennedy, 1998, p. 165)¹⁶

Dentre os seres fantásticos discutidos até o momento, o hipogrifo destaca-se como o que mais expressivamente diverge da matriz mitológica que o originou. A autora expande o constructo da criatura ao introduzir elementos inéditos, como protocolos específicos de domesticação e hábitos alimentares detalhados. Tais pormenores conferem uma verossimilhança interna à criatura, tornando-a essencial para a economia narrativa da série. No terceiro volume da saga, *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*, essa presença materializa-se na figura de Bicudo (Buckbeak), cuja trajetória é fundamental para o desenvolvimento da trama. Salvo por Harry e Hermione de uma execução injusta — após ferir Draco Malfoy em uma resposta instintiva à provocação —, o hipogrifo torna-se o veículo da liberdade de Sirius Black e seu posterior

¹⁶ A fabulous, mythical beast—half-horse, half gryphon—that appears to have solar connections with the winged horses that pulled Apollo’s chariot.

companheiro de exílio. Depreende-se, portanto, que Rowling opera uma releitura funcional das propriedades do hipogrifo, adaptando-as às exigências de seu universo ficcional para que o animal transcenda o papel de mero adereço e assume uma função estrutural na narrativa.

No bestiário de Rowling, poucas criaturas apresentam uma conexão intertextual tão explícita e direta com a mitologia clássica quanto o cão de três cabeças, ironicamente batizado como Fofo. Apesar de sua ausência no compêndio *Animais Fantásticos e Onde Habitam*, a criatura desempenha um papel fundamental na arquitetura narrativa de *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, atuando como a primeira e mais imponente barreira física no percurso heroico dos protagonistas.

Sua função liminar — a de guardião de um portal ou segredo — estabelece um paralelismo funcional com o papel mitológico de Cérbero, o cão tricéfalo que, na tradição grega, vigiava a entrada do Hades. A construção textual presente no capítulo nove, "O Duelo à Meia-Noite", fornece indícios que podem favorecer a ativação do esquema mental do monstro clássico, a depender do conhecimento prévio do receptor. A descrição física atua como um estímulo para essa conexão intertextual:

[...] um cachorro monstruoso, um cachorro que ocupava todo o espaço entre o teto e o piso. Tinha três cabeças. Três pares de olhos que giravam enlouquecidos; três narizes, que franziam e estremeciam farejando-os; três bocas babosas, a saliva escorrendo em cordões viscosos das presas amarelas. (Rowling, 1997, p. 141)

Essa caracterização de Fofo guarda estreita simetria com a descrição apresentada por Brandão (1986), que detalha a natureza e a iconografia do guardião infernal:

Cérbero é o cão do Hades, um dos monstros que guardavam o império dos mortos e lhe interditava a entrada aos vivos, mas, acima de tudo, se entrassem, impedia-lhes a saída. Segundo Hesíodo, o guardião infernal tinha cinquenta cabeças e voz de bronze. A imagem clássica, porém, o apresenta como dotado de três cabeças, cauda de dragão, pescoço e dorso erizados de serpentes. Um dos trabalhos impostos por Euristeu a Hércules foi o de descer ao Hades e de lá trazer o monstro. [...] Plutão permitiu-lhe cumprir a tarefa, desde que dominasse a Cérbero sem usar de armas. Numa luta corpo a corpo, o filho de Alcmena o venceu e o trouxe meio sufocado até o palácio de Euristeu [...] É de se observar que Hércules o levou de vencida, usando tão-somente a força de seus braços e que Orfeu, "por uma ação espiritual", com os sons irresistíveis de sua lira mágica o adormeceu por instantes. (Brandão, 1986, p. 243)

A descrição apresentada por Brandão aproxima-se diretamente da representação que Rowling faz de Fofo em *A Pedra Filosofal*, consolidando um isomorfismo físico e funcional.

A eficácia dessa criatura reside na estabilidade do esquema. Rowling não busca redefinir o monstro, mas sim ancorar sua narrativa em uma autoridade mitológica pré-existente. Essa conexão é reforçada de maneira quase metalinguística no capítulo onze, quando Hagrid revela a origem do animal ao afirmar que o comprou "de um grego no ano passado". Esse detalhe não é apenas fortuito; ele serve como um sinalizador intertextual que válida a competência cultural do leitor, confirmando que a criatura em Hogwarts é, de fato, o Cérbero da linhagem helênica.

Entretanto, a aplicação mais refinada da intertextualidade ocorre na transposição da fraqueza da criatura. No mito clássico, Orfeu consegue ultrapassar Cérbero ao adormecê-lo com os acordes de sua lira. Rowling mantém a lógica do esquema original, mas adapta os meios: “– Bom... pareceu... quantos cachorros de três cabeças a pessoa encontra por aí, mesmo em Hogwarts? Então contei a ele que Fofo é uma doçura se a pessoa sabe como acalmá-lo, é só tocar um pouco de música e ele cai no sono...” (Rowling, 1997, p. 228)

Essa manutenção do ponto vulnerável — a música como sedativo para o horror — demonstra que a autora utiliza a intertextualidade não apenas como adorno estético, mas como ferramenta de resolução de conflito. Ao preservar o esquema do "monstro adormecido pela arte", Rowling premia o leitor que possui o repertório clássico, permitindo-lhe antecipar, ainda que de forma inconsciente, a estratégia que será necessária para avançar pelo alçapão.

Por fim, o nome "Fofo", por sua vez, opera uma subversão irônica do esquema. Ao atribuir um epíteto carinhoso e doméstico a uma besta de natureza infernal, a autora cria um contraste humorístico que é característico de sua escrita, humanizando o perigo através da perspectiva excêntrica de Hagrid, sem, contudo, diminuir a ameaça que o animal representa para o intruso.

Sob o prisma dessa reconfiguração funcional e do hibridismo característico da obra, Rowling introduz os sereianos (*Merpeople*). Diferente do hipogrifo, cuja inovação é predominantemente biológica e narrativa, os sereianos exemplificam como a autora funde diversas matrizes culturais para criar uma

comunidade subaquática complexa. Embora guardem raízes na tradição clássica das sereias gregas, essas figuras são apresentadas sob uma perspectiva multicultural, como se observa na descrição de Scamander:

Os merpeople (sereianos) existem em todo o mundo, embora variem na aparência como os humanos. Seus hábitos e costumes permanecem tão misteriosos quanto os do centauro, embora os bruxos que aprenderam o serêiaco nos falem de comunidades excepcionalmente organizadas, cujo tamanho varia conforme a localização, havendo algumas com habitações muito bem construídas. (Rowling, 2017, p. 56).

A autora esclarece que, a depender da região, esses seres podem ser conhecidos por seus nomes regionais, como "*Sirens, Selkies e Merrows*" (ROWLING, 2017, p. 56). Essa pluralidade reforça a tese de que Rowling utiliza o formato do bestiário para organizar não apenas o fantástico, mas uma complexa geografia cultural. Rowling completa a descrição destacando as nuances estéticas e geográficas:

Os sereianos mais antigos de que se tem registro são conhecidos pelo nome de sereias (Grécia) e é nas águas mais tépidas que encontramos as belas sereias descritas na literatura trouxa e representadas em suas pinturas. Os selkies da Escócia e os merrows da Irlanda são menos belos, mas revelam o mesmo amor à música comum a todos os sereianos. (Rowling, 2017, p. 56).

A menção a seres que têm aparência humana e residem embaixo d'água também foram registradas nas obras de Theobald, Dixon-Kennedy, Grimal e White. De acordo com o *Physiologus*, as sereias (sereianos) são:

monstros do mar que produzem canções doces, das quais, devido à sua doçura, os marinheiros se aproximam e, em consequência, sofrem naufrágio ou perigo de morte, como relatam aqueles que, em algum momento, escaparam de tal perigo. [...] a forma e a constituição delas, pois do umbigo para cima, isto é, na parte superior do corpo, possuem a aparência de uma bela virgem, mas do umbigo para baixo, ou seja, na parte inferior do corpo, têm a aparência de um pássaro ou de um peixe. Por essa razão, são chamadas de monstros. (Rendell, 1928, p. 88).¹⁷

Por outro lado, Dixon-Kennedy descreve as sereias (siren) como seres originários da mitologia grega e que são retratadas como:

[...] As Sirenas eram retratadas como um pássaro com cabeça de mulher, por vezes chamadas de ninfas marinhas, mas que se

¹⁷ monsters of the sea producing sweet songs, to which songs on account of their sweetness the sailors approach closely, and in consequence incur either ship-wreck, or danger of death, as they tell, who, at some time or other, have escaped from such danger. [...] the form and disposition of them, because from the navel upwards, namely in the higher part of their body, they have the appearance of a beautiful virgin, but from the navel downwards, namely the lower part of the body, they have the appearance of a bird or a fish. Wherefore they are called monsters.

assemelhavam mais a uma Harpia. No entanto, ao contrário dessa criatura horrenda, as Sirenas eram abençoadas com o dom de um canto docemente encantador. Elas viviam em uma ilha rochosa perto do Estreito de Messina, próximo às casas dos monstros Cila e Caríbdis. Acreditava-se que seu belo canto atraía os marinheiros para a morte nas rochas e, em mitos posteriores, elas foram identificadas com sereias e tritões. (Dixon-Kennedy, 1998, p. 281)¹⁸

Grimal (2005, p. 82) corrobora essa descrição:

As Sirenes são génios marinhos, metade mulheres, metade pássaros. [...] Na lenda mais antiga, as Sirenes viviam numa ilha do Mediterrâneo e, com a sua música, atraíam os marinheiros que passavam nas redondezas. Os barcos aproximavam-se perigosamente da costa rochosa da ilha, despedaçavam-se e as Sirenes devoravam os imprudentes. (Grimal, 1954, p. 421).

Por sua vez, White, em seu bestiário, afirma que “Era uma crença comum que tudo na Terra tinha sua contraparte no mar. [...]” (White, 1954, p. 250).

¹⁹Partindo desse princípio, do mesmo modo que existiam cavalos-marinhos e peixes-cachorros, também deveria existir um ser humano marinho. White ainda completa seu raciocínio com a seguinte afirmação: “A questão era que, com a crença no paralelismo que havia obscuremente persistido desde Platão, e com a real estranheza de animais como o peixe-boi, não havia, e não há, nada intrinsecamente impossível na sereia.” (White, 1954, p. 251). ²⁰

Além dos autores já citados, que trazem definições presentes, em sua maioria, na mitologia grega, a cultura celta também tinha referências a seres marinhos classificados como sereias (*mermaids*).

Na obra *Celtic Mythology* (1999), de Geddes e Grosset, há também uma referência a seres mitológicos chamados de “mermaids and mermen”, que assim são descritos:

[...] Sereias e tritões, criaturas que são metade humanas e metade peixe, têm uma presença significativa na cultura celta. As sereias são representadas como seres belos e sedutores, embora nem sempre benevolentes. Já os tritões são geralmente muito mais feios, com

¹⁸ who were portrayed as a bird with a woman's head, sometimes called a sea nymph but more closely resembling a Harpy. Yet unlike that horrendous creature, the Sirens were blessed with the gift of enchantingly sweet song. The Sirens lived on a rocky island near the Strait of Messina near the homes of the monsters Scylla and Charybdis. Their beautiful singing was believed to lure sailors to their death on the rocks, and in later myths they were identified with mermaids and mermen.

¹⁹ It used to be a common belief that everything on the earth had its counterpart in the sea.

²⁰ The point was that, what with the belief in parallelism which had obscurely persisted since Plato, and the real oddity of animals like the manatee, there was, and is, nothing intrinsically impossible about the mermaid.

pequenos olhos de porco, narizes vermelhos e cabelos verdes.
(Geddes; Grosset, 1999, p. 427-428). ²¹

A concepção de entidades marinhas com morfologia semelhante à humana constitui um arquétipo presente em diversas culturas. Nesse contexto, a conexão dessas criaturas com a musicalidade sobressai como um elemento transversal e recorrente na maioria das descrições analisadas.

Diante do panorama descritivo apresentado, a releitura operada por Rowling acerca dos sereianos evidencia uma transição funcional análoga à observada no hipogrifo. Embora a autora preserve a essência híbrida — o hibridismo entre o humano e o peixe — e a conexão intrínseca com a música, traços consolidados nas matrizes gregas e celtas, ela subverte o tropo da malevolência letal que satura o imaginário tradicional. Essa desconstrução permite que, na diegese de *Animais Fantásticos*, os sereianos sejam reconfigurados como uma sociedade senciente, o que desmistifica a figura da sereia como mero agente de sedução fatal e predatória.

A partir dessa desmistificação, a obra propõe uma civilização subaquática estruturada, dotada de complexidade sociocultural, organização política e ordenamento habitacional próprio. Rowling expande o universo ficcional ao dotar esses seres de um sistema linguístico específico — o sereíaco —, consolidando-os como uma espécie culturalmente autônoma em vez de simples monstros marinhos. Tal deslocamento reflete uma estratégia de integração orgânica da mitologia, na qual a autora transcende a mera reprodução de esquemas clássicos para estabelecer uma verossimilhança interna condizente com o seu repertório enciclopédico.

5.2 A ESFINGE: HIBRIDISMO E A PERSISTÊNCIA DO ENIGMA COMO FUNÇÃO LIMINAR

A esfinge constitui uma das figuras mais resilientes do imaginário global, transcendendo barreiras culturais e temporais. Sua gênese remonta ao Antigo Egito, onde a imagem monumental da Esfinge de Gizé consolidou a

²¹ [...] Sereias e tritões, criaturas que são metade humanas e metade peixe, têm uma presença significativa na cultura celta. As sereias são representadas como seres belos e sedutores, embora nem sempre benevolentes. Já os tritões são geralmente muito mais feios, com pequenos olhos de porco, narizes vermelhos e cabelos verdes.

representação icônica do hibridismo entre a força leonina e a sapiência humana. Contudo, é na tradição helênica que a criatura adquire sua faceta mais difundida na literatura ocidental: o mito de Édipo Rei. Nesta narrativa, a esfinge deixa de ser apenas uma guardiã estática para se tornar um desafio intelectual, cujo enigma decifrado por Édipo precipita a ascensão e a subsequente tragédia do herói em Tebas.

No universo de J.K. Rowling, a esfinge é integrada à trama narrativa com uma função que reverbera ambos os esquemas clássicos. Sua aparição de maior notoriedade ocorre em *Harry Potter e o Cálice de Fogo*, durante a terceira tarefa do Torneio Tribruxo. Nesta competição — que congrega as instituições de Hogwarts, Beauxbatons e Durmstrang —, a criatura é posicionada como o obstáculo final, protegendo a passagem que conduz à Taça do Torneio no centro do labirinto. A descrição contida em *Animais Fantásticos e Onde Habitam* ratifica essa dualidade histórica e funcional:

A esfinge egípcia tem cabeça humana e corpo de leão. Há mais de mil anos ela é usada pelos bruxos e bruxas para guardar tesouros e seus esconderijos secretos. Inteligentíssimo, esse animal tem prazer em inventar charadas e quebra-cabeças. Em geral, a esfinge só se torna perigosa quando aquilo que está guardando é ameaçado. (Rowling, 2017, p. 76)

A caracterização proposta por Rowling aproxima-se significativamente das descrições presentes na mitologia grega. Cotterell (2006), em sua enciclopédia, apresenta uma definição que ressoa com a construção da autora:

De acordo com a mitologia grega, a Esfinge era filha de Equidna, fosse com Tifão ou com Ortro (*Onhus* no original). Um monstro com o rosto e seios de mulher, corpo de leão e asas de pássaro, ela foi enviada como uma maldição sobre a cidade de Tebas pela deusa Hera. A Esfinge guardava a passagem para a cidade e propunha um enigma a todos que desejassem passar. Aqueles que falhavam em dar a resposta correta eram devorados. O enigma era: 'Que coisa caminha sobre quatro patas de manhã, sobre duas ao meio-dia, sobre três à noite, e é mais fraca quando caminha sobre quatro?' A resposta correta era o Homem. [...] Quando ÉDIPO deu a resposta correta, a Esfinge se lançou de um precipício e morreu. Como recompensa por destruir o monstro, ele foi nomeado rei de Tebas e casou-se com a rainha viúva, Jocasta, cumprindo assim seu destino trágico, pois a rainha era sua própria mãe. (Cotterell, 2006, p. 81).²²

²² [...] according to Greek mythology, was the daughter of Echidna, either by Typhon or by Orthus. A monster with the face and breasts of a woman, the body of a lion and the wings of a bird, she was sent as a curse on the city of Thebes by the goddess HERA. The Sphinx guarded a pass to the city and asked all who wished to pass a riddle. Those who failed to give the correct answer were eaten. The riddle was: "What thing walks on four legs in the morning, on three in the evening, and is weak est when ir walks on four?" The correct answer was Man [...] When OEDIPUS gave the correct answer, the Sphinx hurled herself over a cliff and died. As a reward for destroying the

Grimal (2005) reforça essa perspectiva ao detalhar a genealogia e o papel da criatura no ciclo tebano:

Monstro feminino a quem se atribuía cabeça de mulher, peito, patas e cauda de leão, mas que estava provido de asas como uma ave de rapina. A esfinge está ligada sobretudo à lenda de Édipo e ao ciclo tebano. [...] Passa por vezes por filho de Equidna e Ortro, o cão de Gérion. Nesse caso, é irmão do leão de Nêmea. Mas dizia-se também que seu pai era o monstro Tífon. Mais curiosa é a tradição que fazia da Esfinge uma filha natural de Laio, rei de Tebas, ou então do beócio Ucalegonte. Este monstro foi enviado por Hera contra Tebas para castigar a cidade pelo crime de Laio, que amara o filho de Pélops, Crisipo [...]. Estabeleceu-se numa montanha situada a oeste de Tebas, nas proximidades da cidade. Daí, assolava a região devorando os seres humanos que lhe passavam ao alcance. Sobretudo, apresentava enigmas aos viajantes, que não os conseguiam decifrar. Então, matava-os. Somente Édipo conseguiu responder-lhe. Desesperado, o monstro atirou-se de um rochedo e matou-se. Dizia-se também que Édipo o trespassara com a sua lança. (p. 149)

Em contrapartida, Pinch (2002) apresenta uma descrição que diverge das tradições helênicas consagradas, focando na gênese egípcia do mito. Para o autor, a esfinge assume múltiplas formas e funções:

[...] uma fera mítica com o corpo de um leão ou leoa e a cabeça de uma criatura diferente. A combinação mais comum era o corpo de um leão e uma cabeça humana com o rosto de um rei ou rainha reinante. Essas esfinges personificavam o poder e o dever do governante de defender o Egito. Outras esfinges tinham cabeças de carneiros, falcões ou até mesmo do animal de Seth. Estas serviam como guardiões animados aterrorizantes para templos ou tumbas. [...] Esfinges fêmeas às vezes possuíam asas, e pode ter sido essa forma que influenciou o desenvolvimento da esfinge feminina da mitologia grega. (Pinch, 2002, p. 206).²³

Assim como a Esfinge de Tebas guardava a entrada da cidade, certas entidades egípcias exerciam funções liminares similares. É o caso do Aker, descrito como uma "esfinge dupla [que] era o guardião dos dois horizontes, a entrada e a saída para o Duat, o submundo egípcio" (Pinch, 2002, p. 206). Pinch detalha, ainda, que essas figuras podiam atuar como protetoras pessoais, a exemplo de Tutu, que era "geralmente representado como uma esfinge em pé,

monster, he was made king of Thebes and married the widowed queen Jocasta, and so fulfilled his tragic destiny because the queen was his mother.

²³ a mythical beast with the body of a lion or lioness and the head of a different creature. The most common combination was the body of a lion and a human head with the face of a reigning king or queen. These sphinxes embodied the power and duty of the ruler to defend Egypt. Other sphinxes had the heads of rams, hawks, or even the Seth monster. These served as terrifying animated guardians for temples or tombs. [...] Female sphinxes sometimes had wings, and it may be this form that influenced the development of the female sphinx of Greek mythology.

com asas e uma cauda em forma de serpente [...] invocado para manter os inimigos a uma distância segura" (Pinch, 2002, p. 206).

Por fim, o autor explora a monumentalidade da Esfinge de Gizé, destacando sua ressignificação religiosa ao longo do tempo:

[...] esculpida a partir de um afloramento rochoso extremamente irregular durante o século XXVI a.C. para atuar como uma guardiã gigantesca dos cemitérios reais de Mênfis. Tanto na antiguidade quanto nos tempos modernos, a Grande Esfinge gerou uma mitologia própria. A partir do Reino Novo, ela foi identificada com um deus do deserto cananeu chamado Hauron ou Hwl e adorada como uma divindade solar. As duas grandes pirâmides construídas para Quéops e Quéfren passaram a ser vistas como as montanhas do horizonte, com a esfinge como o sol nascendo entre elas. [...] (Pinch, 2002, p. 206).²⁴

Tais descrições demonstram a perenidade da esfinge como um símbolo que preservou sua relevância através dos séculos. Observa-se que Rowling operou uma **síntese intertextual**: embora a criatura seja nominalmente descrita como egípcia e sua representação estética ostente traços fisionômicos dessa cultura (Figura 7), suas características comportamentais — a alta inteligência e o pendor por enigmas — fundamentam-se predominantemente na tradição helênica (Figura 8).

Figura 8: Sphinx



WIZARDING WORLD. [S. l.], [s.d.]. 1 imagem.

Disponível em:

<https://www.harrypotter.com/pt/fact-file/creatures/sphinx>. Acesso em: 08 fev.. 2026.

Figura 7: The Triumphant Sphinx



The Triumphant Sphinx de Gustave Moreau, aquarela, 1888.

Essa convergência manifesta-se no capítulo trinta e um de *O Cálice de Fogo*, "A Terceira Tarefa". O labirinto final exige do campeão não apenas coragem física, mas agudeza intelectual. Ao confrontar a criatura, a anatomia

²⁴ [...] carved out of an extremely faulty piece of an outcrop of rock during the twenty-sixth century BCE to act as a gigantic guardian for the royal cemeteries of Memphis. Both in ancient and modern times the Great Sphinx has generated a mythology of its own. From the New Kingdom onward, it was identified with a Caananite desert god called Hauron or Hwl and worshipped as a solar deity. The two great pyramids built for Khufu and Khephren came to be thought of as the mountains of the horizon with the sphinx as the sun rising between them.

descrita — corpo de leão, cabeça de mulher e olhos amendoados — ancora o leitor em um esquema visual familiar, enquanto o comportamento da criatura estabelece a tensão narrativa:

Era uma esfinge. Tinha o corpo de um enorme leão; grandes patas com garras e um longo rabo amarelado que terminava em um tufo de pelos castanhos. A cabeça, porém, era de mulher. Ela virou os olhos amendoados para Harry quando ele se aproximou. O garoto ergueu a varinha hesitante. A esfinge não estava agachada como se fosse saltar, mas andava de um lado para outro da trilha, bloqueando seu avanço. (Rowling, 2000. p. 500)

A interpelação da esfinge, condicionando a passagem à resolução de uma charada sob pena de ataque imediato, evidencia que a figura mitológica funciona como um suporte narrativo fundamental. A autora utiliza as características canônicas da esfinge — o mistério aliado à ameaça — para estruturar um desafio que demanda **hermenêutica e calma sob pressão**, alinhando as necessidades estruturais da trama aos arquétipos milenares da sabedoria que pune a ignorância.

5.3 ENTRE A TRADIÇÃO E A TAXONOMIA: CONVERGÊNCIAS E SUBVERSÕES DAS CRIATURAS DE MATRIZ INSULAR

As criaturas catalogadas em *Animais Fantásticos e Onde Habitam* não se restringem ao repertório da mitologia greco-romana, abarcando também figuras proeminentes de outras tradições, com destaque para a mitologia celta. Um dos exemplares mais populares desse estrato folclórico é o Leprechaun, duende irlandês cujas propriedades são descritas por Rowling da seguinte forma:

Mais inteligente do que uma fada [...] o leprechaun, que é um duende irlandês, é travesso. Encontrável somente na Irlanda, atinge até um metro e meio de altura e sua cor é verde. Sabe-se que é capaz de criar roupas rústicas com folhas. É a única das “pequenas criaturas” dotada de fala [...]. Ele gosta de atrair a atenção dos trouxas e, em consequência, aparece com tanta frequência quanto a fada na literatura infantil de língua inglesa. O duende irlandês produz uma substância que parece ouro mas desaparece após algumas horas para seu grande divertimento. Alimenta-se de folhas e, apesar de ter a reputação de pregar peças, nunca se soube que tivesse prejudicado um humano de modo permanente. (Rowling, 2017, p. 49)

Para aferir o grau de fidelidade dessa representação, é necessário confrontá-la com a historiografia do folclore irlandês. Em sua obra *Ireland: Legends & Folklore* (2017), Curran detalha a morfologia e o comportamento

desses seres, ressaltando elementos que fundamentam a descrição ficcional contemporânea:

Esses homenzinhos aparentemente idosos são frequentemente encontrados em estado de embriaguez, resultado de beber "poteen" de fabricação caseira. [...] Os leprechauns parecem ter se tornado os guardiões autoproclamados de um antigo tesouro (deixado pelos dinamarqueses em suas pilhagens pela Irlanda), enterrando-o em potes ou jarras. Esta pode ser a razão pela qual os leprechauns tendem a evitar o contato com humanos, os quais eles consideram criaturas tolas, volúveis e gananciosas. Se pego por um mortal, o leprechaun prometerá grande riqueza se for permitido ir embora. Ele carrega duas bolsas de couro, em uma das quais há um xelim de prata, uma moeda mágica que retorna à bolsa cada vez que é usada para pagar algo. [...] Na outra, há uma moeda de ouro que o leprechaun usa para subornar seu caminho para sair de situações difíceis, e que geralmente se transforma em folhas ou cinzas assim que o leprechaun se separa dela. [...] (Curran, 2017, p. 119). ²⁵

Curran complementa a caracterização ao definir o Leprechaun como um "[...] tipo de fada que geralmente aparece como um homenzinho idoso e diminuto, vestido com um casaco vermelho ou verde, que gosta de fazer sapatos e também de realizar travessuras" (Curran, 2017, p. 119).

Sob uma perspectiva evolutiva da mitologia, Geddes e Grosset (1999) argumenta que essas figuras representam o declínio dos antigos deuses frente à hegemonia cristã, observando que " Com a chegada do Cristianismo, a mitologia celta foi gradualmente se transformando em um sistema de fadas, elfos, etc. [...] O leprechaun [...] elfos travessos, muitas vezes com um tesouro escondido." (Geddes; Grosset, 1999, p. 415). ²⁶

A análise comparativa revela, portanto, uma convergência absoluta entre as características delineadas no bestiário de Rowling e as descrições consagradas na tradição celta. Diferente de outras criaturas que sofreram releituras funcionais para atender à economia narrativa da série, o Leprechaun foi transposto de forma integral. A manutenção de atributos como a origem geográfica exclusiva, a inclinação para travessuras e o caráter efêmero de suas

²⁵ These apparently aged little men, are frequently to be found in an, intoxicated state, the result of drinking home-brewed poteen. [...] Leprechauns seem to have made themselves the self-appointed guardians of ancient treasure (left by the Danes in their maraudings through Ireland), burying it in crocks or pots. This may be why leprechauns tend to avoid contact with humans, whom they regard as foolish, flighty and greedy creatures. If caught by a mortal, the leprechaun will promise great wealth if allowed to go free. He carries two leather pouches, in one of which there is a Silver shilling, a magical coin that returns to the purse each time it is paid out. [...] In the other is a gold coin which the leprechaun uses to bribe his way out of difficult situations, and which usually turns to leaves or ashes once the leprechaun has parted with it.

²⁶ With the coming of Christianity, Celtic mythology gradually dwindled into a system of fairies, elves, etc. "[...] Leprechaun [...] mischievous elves, often with a hoard of treasure.

moedas de ouro sugere que a autora optou pela preservação do arquétipo folclórico, consolidando a verossimilhança da obra através da fidelidade às fontes primárias da mitologia insular.

Contudo, se a representação do Leprechaun é pautada pelo rigor à especificidade de uma matriz única, a composição do catálogo de seres mágicos também se abre para entidades de caráter transcultural e amplamente difundidas na cultura de massa. Nesse espectro de universalidade, destaca-se a fada, criatura lendária que, ao contrário do duende irlandês, não se restringe a uma única mitologia ou delimitação geográfica. Popularizada mundialmente por meio de contos clássicos — em especial pelos trabalhos de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen, além das famosas adaptações cinematográficas de Walt Disney —, sua presença torna-se incontornável no universo de Rowling, funcionando como um ponto de intersecção entre o mito ancestral e o conto de fadas globalizado.

Diferente da transposição conservadora observada no Leprechaun, em *Animais Fantásticos e Onde Habitam*, as fadas são descritas de uma forma peculiar que rompe drasticamente com o imaginário coletivo tradicional. Rowling remove o caráter místico-sentiente da criatura, reduzindo-a a uma categoria de "animal decorativo", conforme se observa na caracterização de Scamander:

A fada é um animal pequeno e decorativo, mas de pouca inteligência. É usada ou conjurada com frequência pelos bruxos para servir de enfeite na decoração e, em geral, habita as matas e os alagadiços. A fada varia de dois centímetros e meio a doze centímetros e meio de altura, tem corpo, cabeça e ombros minúsculos e humanóides, mas também grandes asas como as de um inseto que podem ser transparentes ou multicoloridas conforme sua espécie. A fada é dotada de fraco poder mágico que ela usa para deter predadores tais como o agoureiro. Tem uma natureza rixenta mas, sendo excessivamente vaidosa, torna-se dócil sempre que é chamada a servir de ornamento. Apesar de sua aparência humana, a fada não fala. Usa um zumbido agudo para se comunicar com suas companheiras. [...] (Rowling, 2017, p. 27)

Essa representação de Rowling contrasta de forma acentuada com a visão clássica e abrangente da mitologia, que posiciona as fadas como herdeiras de um poder ancestral e moralmente ambíguo. Como destaca Nancy Hoffman (2004), esses seres não são meros ornamentos, mas partes integrantes da herança sobrenatural das Ilhas Britânicas, possuindo uma complexidade que oscila entre a benevolência e a malevolência:

Fadas e seres semelhantes a fadas são encontrados em culturas ao redor do mundo, particularmente nas Ilhas Britânicas, onde a crença em fadas está há muito tempo associada a antigas crenças celtas. As fadas fazem parte da herança sobrenatural da Grã-Bretanha há pelo menos mil e quinhentos anos. Às vezes, as fadas eram consideradas resquícios de antigas crenças pagãs e uma fonte do mal. Em outras ocasiões, esses seres místicos eram tidos como bons e gentis, ajudando e inspirando secretamente indivíduos merecedores. A maioria dos que creem pensa que as fadas possuem tanto traços bons quanto maus, lidando com o mundo humano de acordo com seus caprichos. (Hoffman, 2004, p. 8).²⁷

Hoffman ainda completa sua descrição ressaltando a natureza mutável e a resistência desses seres a definições estáticas, o que dificulta sua identificação sob categorias puramente biológicas

As pessoas encontram fadas e seres semelhantes a fadas de maneiras sutis, mas fantásticas. As fadas alteram constantemente sua aparência, o que as torna difíceis de identificar. Em um momento estão felizes e prestativas, no próximo zangadas e vingativas, as emoções das fadas estão sempre mudando, tornando-as ainda mais difíceis de entender. O que as pessoas acreditam sobre elas vem de lendas, histórias transmitidas por muitas gerações, e relatos pessoais de experiências místicas e misteriosas. Essas são as fadas, e elas não são fáceis de definir. [...] No entanto, independentemente de como se manifestem, todas as fadas compartilham as quatro características a seguir: a habilidade de fazer magia, a capacidade de se materializar a partir de seu estado natural de invisibilidade, uma forte conexão com a natureza e a posse de características sociais humanas. (p. 11) ²⁸

No que tange à morfologia, Hoffman afirma que não há um consenso sobre as dimensões físicas dessas criaturas, uma vez que o tamanho, na tradição folclórica, é frequentemente uma manifestação de poder e vontade, e não um traço biológico fixo:

As fadas são frequentemente consideradas seres minúsculos. Com roupas esvoaçantes em tons pastel, expressões endiabradas e asas

²⁷ Fairies and fairylike beings are found in cultures around the world, particularly in the British Isles where fairy faith has long been associated with ancient Celtic beliefs. Fairies have been part of Britain's supernatural heritage for at least fifteen hundred years. At times, fairies were considered remnants of ancient pagan faiths and a source of evil. At other times, these mystical beings were thought of as good and gentle, secretly helping and inspiring deserving individuals. Most believers think fairies possess both good and bad traits, dealing with the human world at the fairies' whims.

Connected to the human world through the mysteries of nature and creativity, fairies are believed to thrive in rural countrysides.

Conectadas ao mundo humano através dos mistérios da natureza e da criatividade, acredita-se que as fadas prosperam em áreas rurais.

²⁸ People meet fairies and fairylike beings in subtle yet fantastic ways. Fairies constantly alter their appearance, making them difficult to identify. One moment happy and helpful, the next angry and vengeful, fairies' emotions are always changing, making them even more difficult to understand. What people believe about them comes from legends, stories passed down through many generations, and personal accounts of mystical and mysterious experiences. These are the fairies, and they are not easy to define. [...] however they appear, all fairies share the following four traits: the ability to do magic, the ability to materialize from their natural state of invisibility, a strong connection to nature, and possession of human social characteristics.

translúcidas, as fadas das flores poderiam facilmente ser confundidas com borboletas em um jardim. Alguns folcloristas acreditam que as fadas são pensadas como pequenas em tamanho porque são frequentemente associadas a antigas moradias pré-históricas da Grã-Bretanha, como cavernas apertadas. Nem todos os que acreditam em fadas concordam sobre o tamanho desses seres misteriosos. O tamanho das fadas, assim como outros elementos de sua aparência, é uma escolha delas. A altura de uma fada muitas vezes tem a ver com a quantidade de orgulho e poder que ela possui ou quer retratar para os mortais. Tamanho, forma e todas as outras qualidades de aparência são questionáveis quando se lida com as fadas. Mas, assim como as pessoas, a maioria das fadas vive em grupos semelhantes às sociedades humanas. (p. 12-13)²⁹

Ao analisar as sistematizações de Nancy Hoffman, percebe-se a inexistência de um consenso sobre as características físicas e comportamentais das fadas, cuja representação mitológica é marcada pela diversidade e pela autonomia social. Analogamente ao que ocorre com o hipogrifo e os sereianos, a descrição de Rowling distancia-se drasticamente dessa imagem plural. A autora opera uma descontinuidade ontológica, removendo da fada a condição de ser mágico poderoso e mutável para transformá-la em uma criatura que mimetiza a forma humana apenas na aparência, mantendo um poder mágico residual e inexpressivo.

Depreende-se, portanto, que essa interpretação sugere uma intenção deliberada de Rowling em se afastar do senso comum fabular. Ao minimizar a agência e a força mística das fadas, a autora reforça o **antropocentrismo bruxo** de seu universo: o esvaziamento do poder das outras criaturas serve para consolidar o protagonismo de bruxos e bruxas. Essa estratégia não apenas diferencia o mundo de Harry Potter dos contos de fadas tradicionais, como também estabelece uma nova hierarquia, na qual o fantástico é subjugado e funcionalizado pela sociedade bruxa.

Para consolidar a análise sobre a desconstrução do mito da fada, é fundamental observar como a autora utiliza a metalinguagem — através da voz narrativa de Newt Scamander — para ironizar o imaginário popular. Essa

²⁹ Fairies are often thought of as tiny beings. With flowing pastel clothing, impish expressions, and translucent wings, flower fairies could easily be confused with butterflies in a garden. [...] Some folklorists believe fairies are thought of as little in size because they are often associated with Britain's prehistoric earth dwellings like cramped caves. Not all Who believe in fairies agree on the size of these mysterious beings. Fairy size, as with other elements of fairy appearance, is the choice of the fairies. How tall a fairy stands often has to do with the amount of pride and power it possesses or wants to portray to mortals. [...] Size, shape, and all other qualities of appearance are questionable when dealing with the fairies. But like people, most fairies live in groups similar to human societies.

subversão é reafirmada em uma nota de rodapé que explicita o distanciamento entre a "fada zoológica" do mundo bruxo e a "fada sentimental" dos contos de fadas:

Os trouxas têm uma grande fraqueza por fadas que aparecem em uma variedade de contos escritos para suas crianças. Esses "contos de fadas" falam de seres alados com personalidades distintas e com a capacidade de conversar como humanos (embora na maioria das vezes de forma tão sentimental que dá náuseas). As fadas, conforme são imaginadas pelos trouxas, habitam casinhas minúsculas em corolas de flores, cogumelos ocos e coisas semelhantes. Na maioria das vezes são desenhadas com uma varinha na mão. De todos os animais mágicos pode-se dizer que as fadas têm recebido a melhor cobertura da imprensa trouxa. (Rowling, 2017, p. 27)

Essa afirmação corrobora a tese de que Rowling opera um **contingenciamento do fantástico**. Ao ridicularizar a "cobertura da imprensa trouxa", a autora desarticula o prestígio mítico da fada, reduzindo-a a uma curiosidade biológica desprovida de agência ou sabedoria. Tal estratégia é essencial para a manutenção da **verossimilhança interna** da obra: se as fadas fossem entidades poderosas e sábias, como sugere a tradição celta analisada por Hoffman, elas poderiam rivalizar com a supremacia dos bruxos na narrativa.

A marginalização dessas entidades no universo de Rowling é tão acentuada que a taxonomia do mundo bruxo as fragmenta em categorias utilitárias ou nocivas, eliminando qualquer resquício de divindade. Nesse sentido, a autora estabelece uma distinção técnica entre a fada comum (*fairy*) e a Doxy, também conhecida como "fada mordente". Enquanto a primeira é reduzida a um adereço estético, a segunda é categorizada como uma praga doméstica, reforçando a transição do ente místico para a condição de espécime animal submetido ao controle humano.

A marginalização das entidades místicas no universo de Rowling é acentuada pela introdução da Doxy (*Biting Fairy*). Embora a Doxy se assemelhe morfológicamente às fadas descritas no catálogo, ela se diferencia por ser dotada de pelos, possuir um par extra de braços e pernas, além de apresentar fileiras duplas de dentes afiados e venenosos. A imagem ilustrativa da Doxy na obra de Rowling (Figura 9) evidencia a ruptura estética em relação às fadas comuns retratadas em contos tradicionais, como as ilustradas na obra de Hoffman (Figura 10).

Figura 10: Doxy (fada mordente)

DOXY (FADA MORDENTE), por vezes chamada de Biting Fairy.
Classificação M. M.: XXX



Muitas vezes a doxy (fada mordente) é confundida com uma fada verdadeira (ver "Fairy (fada)"), embora seja uma espécie bem diferente. Como a fada, ela tem uma forma humana minúscula, mas é coberta de pelos espessos e dotada de dois pares de pernas e braços. As asas da fada mordente são grossas, curvas e brilhantes, muito semelhantes às de um besouro. Elas são encontradas em todo o norte da Europa e América, preferindo climas frios. Põem até quinhentos ovos de cada vez e os enterram. Os filhotes nascem entre duas e três semanas depois.

As fadas mordentes possuem fileiras duplas de dentes afiados e venenosos. É preciso tomar um antídoto quando se é mordido.

Animais fantásticos e onde habitam (Rowling, 2017, p. 16).

Figura 9: Fadas



Faries (Hoffman, 2004, p. 12)

Ao confrontar essas imagens, evidencia-se que a estratégia de Rowling consiste em desvincular o maravilhoso de sua carga ética ou mística tradicional. A transformação das fadas em criaturas de pouca inteligência e a caracterização da Doxy como uma praga doméstica reforçam a intenção da autora de marginalizar esses seres em seu mundo mágico. Tal manobra de **animalização** é fundamental para consolidar a hierarquia do universo de Harry Potter: ao reduzir o poder intrínseco de seres milenares, a obra exalta a soberania dos bruxos e bruxas, transformando o "sobrenatural" em um objeto de estudo, controle ou simples ornamentação.

Essa hegemonia sobre o fantástico, contudo, não se manifesta apenas na desconstrução de arquétipos universais, mas também na apropriação e reclassificação de lendas de profunda ancoragem regional e massivo apelo global. Sob essa ótica, a transição da marginalização estética para a gestão taxonômica encontra no Kelpie um exemplar proeminente. Figura central do folclore escocês que permeia a imaginação de diversas gerações, o Kelpie é também amplamente conhecido como "cavalo-do-lago". A narrativa mais célebre em torno dessa criatura — a do monstro no Lago Ness — ultrapassa fronteiras culturais, consolidando-se como um fenômeno de reconhecimento mundial que suscita, ainda hoje, inúmeros relatos de avistamentos.

No inventário de Scamander, a morfologia e o *ethos* predatório do Kelpie são delineados de modo a preservar o caráter sombrio do folclore original. Rowling descreve o "demônio aquático" enfatizando sua natureza mímica e sua periculosidade:

Esse demônio aquático da Grã-Bretanha e da Irlanda pode assumir várias formas, embora na maioria das vezes apareça como um cavalo com crineira de folhas de tabua. Depois de atrair os incautos para montá-lo, ele mergulha direto ao fundo do rio ou lago e devora o cavaleiro deixando suas tripas boiando à superfície. [...] O maior cavalo-do-lago do mundo encontra-se no lago Ness, Escócia. Assume, de preferência, a forma de uma serpente marinha. Os observadores enviados pela Confederação Internacional dos Bruxos perceberam que não estavam lidando com uma serpente verdadeira quando a viram transformar-se em uma lontra à aproximação de uma equipe de investigadores trouxas e, em seguida, voltar à forma anterior quando eles partiram. (Rowling, 2017, p. 45 - 46)

Essa caracterização estabelece uma correlação direta com a historiografia do folclore escocês, que há séculos cataloga o "cavalo-d'água" como uma entidade metamórfica e letal. Raymond Lamont-Brown (1996) corrobora essa visão ao descrever a criatura sob uma ótica regionalista:

O cavalo-d'água — um *kelpie* ou um *boobrie* no folclore escocês — é atestado na lenda escocesa. Em contos das Terras Baixas em particular, o *kelpie* era uma criatura semelhante a um cavalo, preta ou cinza, com cascos apontando para trás, que podia mudar de forma por capricho. Seu objetivo era atrair pessoas para a morte em poços profundos e águas solitárias. [...] O *kelpie* (e o touro-d'água preto) eram ditos acasalar com cavalos e gado comuns; seus descendentes nunca podiam ser afogados e eram identificados por orelhas muito curtas.³⁰ (Lamont-Brown, 1996, p. 19)

Complementando essa perspectiva, Isobel E. Williams (1991) reforça a conexão entre a morfologia clássica e o imaginário moderno, destacando a variação dimensional entre as subespécies de cavalos-d'água:

Kelpies - cavalos-d'água que vivem em água salgada. Eles são muito grandes, têm barbas, bocas grandes e narizes achatados. Suas versões menores, os *glashans*, que são apenas do tamanho de pôneis de Shetland, vivem em rios e lagos de água doce. Sua principal fonte de alimento é o sangue de pessoas afogadas. Algumas pessoas pensam que o Monstro do Lago Ness é um kelpie. (Williams, 1991, p. 71).³¹

A análise comparativa entre Rowling, Lamont-Brown e Williams revela uma notável convergência na representação do Kelpie. Diferente da animalização operada com as fadas, a autora opta por uma transposição

³⁰The water-horse - a kelpie or a boobrie in Scots folklore — is attested in Scottish legend. In Lowland tales in particular, the kelpie was a black or grey horse-like creature, with hooves pointing to the rear, which could change its shape on a whim. Its was to lure people to their deaths in deep pools and lonely waters. [...] The kelpie (and the black water-bull) were said to mate with ordinary horses and cattle; their offspring could never be drowned and were identified by very short ears

³¹ Kelpies Water-horses which live in salt water. They are very big, have beards, big mouths and flat noses. Their maller relations, the glashans, which are only as big as Shetland ponies, live in freshwater rivers and lochs. Their main source of food is the blood of drowned people. Some people think that the Loch Ness Monster is a kelpie.

conservadora, mantendo-se fiel à tradição escocesa e à ambiguidade metamórfica do ser. A inclusão deliberada do Monstro do Lago Ness não é apenas um recurso para expandir o imaginário do leitor, mas uma estratégia de validação intertextual: ao oferecer uma explicação "magizoológica" para um mistério do mundo real, Rowling funde o mito à realidade contemporânea, consolidando o senso de verossimilhança de sua obra através da reinterpretação de fenômenos populares sob o sistema de sigilo bruxo.

Todavia, essa organização do fantástico por meio de categorias zoológicas encontra um limite metodológico na própria estrutura jurídica e social do Ministério da Magia. Enquanto o Kelpie é classificado como uma criatura de manejo estritamente animal, outras entidades de profunda raiz folclórica ocupam um estrato distinto na ontologia da série. Nesse cenário, destaca-se o **Elfo Doméstico**, figura cuja origem remete à mitologia irlandesa e que, apesar de sua centralidade na saga principal, não figura nas páginas de *Animais Fantásticos e Onde Habitam*. Tal ausência justifica-se pelo fato de o Elfo ser categorizado oficialmente como um **"Ser" (Being)**, e não como um animal ou criatura mágica, evidenciando que Rowling reserva a esse grupo um tratamento que transcende a mera catalogação biológica para adentrar o campo das relações sociais e políticas.

A incursão inaugural desse estrato ontológico na série ocorre no segundo volume, *Harry Potter e a Câmara Secreta* (2000), especificamente no capítulo intitulado "O aviso de Dobby". Nesta conjuntura, o elfo homônimo invade a esfera privada do protagonista para adverti-lo sobre as ameaças iminentes em Hogwarts, instando-o a renunciar ao retorno à instituição naquele ano letivo.

Dobby não invade o quarto de Harry apenas para entregar um alerta; ele se apresenta como um espelho de uma realidade social oculta no mundo bruxo. A descrição feita por Rowling foge da grandiosidade dos mitos gregos para abraçar uma estética do desamparo, fundamentada em traços que despertam uma mistura de estranhamento e compaixão:

A criaturinha em sua cama tinha orelhas grandes como as de um morcego e olhos esbugalhados e verdes do tamanho de bolas de tênis. [...] Harry reparou que ela vestia uma coisa parecida com uma fronha velha, com fendas para enfiar as pernas e os braços. (Rowling, 2000, p. 17)

Essa fragilidade física, no entanto, atua como o preâmbulo visual para uma realidade jurídica e existencial ainda mais pungente. A "fronha velha" que cobre a criatura não é um simples adereço de precariedade, mas o símbolo material de um vínculo de servidão ininterrupto, cujos termos o próprio elfo passa a detalhar ao esclarecer sua condição de objeto doméstico: "[...] Dobby é um elfo doméstico, obrigado a servir a uma casa e a uma família para sempre [...]" (Rowling, 2000, p. 19).

Durante o diálogo, Dobby revela que sua submissão transcende a mera obediência, manifestando-se em um sistema de autoaplicação de castigos sempre que ousa desafiar a autoridade de seus senhores. Essa dinâmica reforça a percepção de que, no universo de Rowling, a figura do elfo doméstico é construída sobre a negação da autonomia, onde a liberdade é um conceito que depende exclusivamente de um ato de despojamento — a entrega de uma peça de roupa — por parte da família bruxa.

Embora a vulnerabilidade física de Dobby pareça, à primeira vista, uma construção puramente diegética, suas propriedades morfológicas e comportamentais encontram um eco profundo na tradição insular. As descrições operadas por Rowling aproximam-se significativamente da figura do Grogoch, um ente da mitologia irlandesa que, Curran (2017), caracteriza como uma entidade de fronteira entre o humano e o fantástico:

Os Grogochs eram seres metade humanos, metade fadas, que vieram de Kintyre, na Escócia, para se estabelecer na Irlanda. Os Grogochs, bem conhecidos em todo o norte de Antrim, na Ilha de Rathlin e em partes de Donegal, também podem ser encontrados na Ilha de Man, onde são conhecidos como *phynnodderee*. Eles se parecem com homens idosos muito pequenos, embora cobertos por pelos ou uma pelagem avermelhada, áspera e densa. Eles não usam roupas, mas vários galhos e sujeira aderem a seus corpos como resultado de seu estilo de vida rústico. Os Grogochs não são notados por sua higiene pessoal e fêmeas da espécie nunca são vistas. [...] Sendo um ser sociável, ele pode até se apegar a certas pessoas e ajudá-las com o plantio e a colheita ou com tarefas domésticas, para as quais nenhuma recompensa é exigida além de uma jarra de creme. Ele gosta de se esgueirar pela cozinha, procurando pequenos trabalhos para fazer [...]. (Curran, 2017, p. 116 - 117).³²

³² Grogochs Were half-human, half-fairy beings who came from Kintyre in Scotland to settle in Ireland. Grogochs, well-known throughout northern Antrim, Rathlin Island and parts of Donegal, may also be found on the Isle of Man, where they are known as *phynnodderee*. Resembling very small, elderly men, though covered in coarse, dense reddish hair or fur, they wear no clothes but various twigs and dirt cling to their bodies as a result of their bucolic lifestyle. Grogochs are not noticed for their personal hygiene and female of the species are never to be seen. [...] Being a sociable being, he may even attach himself to certain human individuals and help them with

A análise comparativa entre as representações visuais e conceituais do Grogoch, conforme descrito por Curran, e os elfos domésticos de Rowling revela uma preservação deliberada do núcleo do arquétipo: o hibridismo humanoide, a estatura diminuta e a inclinação nata para o labor doméstico em núcleos familiares. Todavia, é no campo da autonomia que a autora realiza sua subversão mais contundente. Enquanto o Grogoch é apresentado na tradição folclórica como um ser sociável que oferece seu trabalho de forma voluntária — aceitando gestos de hospitalidade, como uma jarra de creme, em troca de seus serviços —, o elfo doméstico de Rowling é despidido dessa agência original.

Esta reconfiguração introduz uma servidão institucionalizada, na qual a criatura é juridicamente vinculada a uma linhagem bruxa. Esse vínculo, caracterizado por uma submissão compulsória, só é rompido por um ato de despojamento material: a entrega de uma peça de roupa por parte do senhor. Tal elemento funciona como um catalisador intertextual que transforma um antigo costume de hospitalidade folclórica em um contrato de posse rigoroso e, muitas vezes, coercitivo.

Observando as Figuras 11, 12 e 13, nota-se que Rowling utiliza a estética da fragilidade física para contrastar com a resistência mágica dessas criaturas, criando um conflito cognitivo no leitor. A manutenção das características físicas tradicionais serve para ancorar o "esquema" do ajudante doméstico, enquanto a privação de liberdade atua como a variável disruptiva que permite à autora explorar temas de **opressão e estratificação social** dentro de seu mundo secundário.

their planting and harvesting or with domestic chores, for which no payment is demanded other than a jug of cream. He like to scuttle about the kitchen, looking for odds jobs to do [...]

Figura 13: Dobby



WIZARDING WORLD. [S. I.], [s.d.]. 1 imagem. Disponível em: <https://www.harrypotter.com/pt/fact-file/creatures/house-elf>. Acesso em: 08 fev. 2026.

Figura 12: Monstro



WIZARDING WORLD. [S. I.], [s.d.]. 1 imagem. Disponível em: <https://www.harrypotter.com/pt/fact-file/creatures/house-elf>. Acesso em: 22 jan. 2026.

Figura 11: The grogoch



Irish Fairies [S. I.], [s.d.]. 1 imagem. Disponível em: <https://www.irelandseye.com/animation/explorer/grogoch.html>. Acesso em: 22 jan. 2026.

Essa reconfiguração adquire contornos dramáticos ao se analisar a recepção da liberdade entre os próprios indivíduos da espécie. Na economia narrativa da saga, a maioria dos elfos domésticos opera sob a **internalização da servidão**, percebendo o trabalho compulsório como um pilar de honra e a emancipação como uma mácula social irreparável. Nesse cenário de conformismo sistêmico, Dobby emerge como a **voz dissonante** que humaniza a busca pela autonomia. Ao desejar e celebrar sua libertação, o personagem rompe simultaneamente com a hegemonia bruxa e com o instinto de submissão de sua raça, demonstrando que a dignidade do labor reside na **agência da escolha** e não na imposição do vínculo.

Depreende-se, diante dessa análise, que Rowling não se limitou a uma transposição passiva da matriz folclórica original. Ao adicionar camadas de complexidade ética a um ser originalmente rústico e independente, a autora opera uma transição do "auxiliar doméstico" tradicional para um potente **veículo de crítica social**. O elfo doméstico deixa de ser apenas um elemento decorativo do cenário para tornar-se uma alegoria sobre a exploração de vulnerabilidades e a potência da resistência individual frente a sistemas de poder consolidados. Assim, a intertextualidade fiel ao arquétipo físico serve, paradoxalmente, para potencializar a subversão de sua função narrativa, transformando o mito em um espelho das tensões sociais humanas.

5.4 DO BENU A FAWKES: UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL DA FÊNIX NA OBRA DE ROWLING

Presente em diversas matrizes mitológicas — das tradições solares do Egito Antigo à sua consagração na Grécia Clássica —, a Fênix assume um papel de destaque na arquitetura narrativa de Rowling. Longe de figurar como um elemento secundário da fauna mágica, a criatura é elevada ao estatuto de companheira simbólica e "familiar" de Alvo Dumbledore, o mentor e diretor de Hogwarts. Através da figura de Fawkes, a autora não apenas reativa o mito milenar do renascimento cíclico, mas integra a ave ao tecido emocional da saga, conferindo-lhe uma função prática determinante em momentos de crise absoluta.

Essa importância materializa-se de forma pungente no clímax de *Harry Potter e a Câmara Secreta* (2000), momento em que a intervenção da criatura transcende a mera exibição do maravilhoso para atuar como o elo de salvação do protagonista. Ao verter suas lágrimas curativas sobre o ferimento letal infligido pelo Basilisco, Fawkes não apenas neutraliza o veneno, mas solidifica a presença da Fênix como um símbolo de resiliência e lealdade dentro da diegese, provando que, no universo de Rowling, a força mítica está intrinsecamente ligada à proteção da vida.

Em *Animais Fantásticos e Onde Habitam*, a autora fornece uma descrição detalhada que posiciona a fênix como uma criatura de rara nobreza e poder medicinal. Ao contrário de seres que sofreram animalização, a fênix mantém sua aura de mistério e sacralidade:

A fênix é um pássaro magnífico, de cor vermelha e porte de cisne, com um longo rabo, bico e garras dourados. Faz ninho no cume de montanhas no Egito, Índia e China, e tem uma vida longuíssima porque é capaz de se regenerar, irrompendo em chamas quando seu corpo entra em decadência e ressurgindo das cinzas novamente jovem. É um pássaro manso, a que não se atribuem mortes, e se alimenta apenas de ervas. [...] ela pode desaparecer e reaparecer quando quer. Seu canto é mágico: acredita-se que aumente a coragem dos puros de coração e atemorize os impuros de coração. Suas lágrimas possuem poderosas propriedades curativas. (Rowling, 2017, p. 63)

As características delineadas por Rowling estabelecem um diálogo intertextual profundo com as matrizes egípcia e grega, onde a ave surge como uma manifestação da energia solar e do tempo cíclico. Na obra *Handbook of Egyptian Mythology* (2002), Geraldine Pinch sugere que o protótipo dessa lenda

reside no pássaro sagrado Benu, a entidade primordial responsável pelo primeiro som da criação:

Em alguns mitos egípcios da criação, o pássaro Benu é a criatura viva mais antiga. Quando a primeira terra emergiu das águas escuras do caos, o pássaro Benu brilhante pousou sobre este monte primordial. Seu grito foi o primeiro som já ouvido. [...] A partir dos Textos das Pirâmides, o pássaro Benu foi associado de perto ao deus sol criador. [...] Quando os reis egípcios reinavam por trinta anos, eles pediam ao pássaro Benu para renovar sua força e vitalidade. (Pinch, 2002, p. 117).

³³

Esse arquétipo da renovação vital, originalmente vinculado à realeza e ao cosmos egípcio, foi transposto para o mundo clássico, onde a figura do Benu foi helenizada. Pinch relaciona essa evolução histórica ao registro de Heródoto, que introduz elementos de cor e longevidade que Rowling viria a conservar:

O pássaro Benu parece ter sido o protótipo para o mito clássico da fênix, uma criatura da qual nunca existia mais de uma por vez. No século V a.C., o escritor grego Heródoto afirmou ter visitado Heliópolis e ter sido informado sobre um pássaro maravilhoso, vermelho-dourado, conhecido como fênix. Dizia-se que este pássaro visitava o templo do sol em Heliópolis a cada 500 anos, carregando as cinzas de seu progenitor dentro de um ovo de mirra. Presumivelmente, era deste ovo que a próxima fênix eventualmente chocaria. (Pinch, 2002, p. 118).

³⁴

A permanência dessa imagem ao longo dos séculos é reafirmada por White (1954). Esse autor descreve a fênix mantendo a conexão etimológica com a cor púrpura e o ritual de autoimolação que define sua identidade mítica, assemelhando-se à estrutura adotada por Rowling:

A Fênix, o Pássaro da Arábia, é chamada assim por causa de sua cor roxo-avermelhada (*phoeniceus*). Ela é única: não tem paralelo em todo o mundo. Vive mais de quinhentos anos. Quando percebe que está envelhecendo, constrói sua própria pira funerária, após coletar alguns ramos de especiarias, e sobre ela, virando seu corpo em direção aos raios do sol e batendo as asas, incendeia-se por vontade própria até queimar-se completamente. Então, verdadeiramente, no nono dia, ela renasce de suas próprias cinzas! (White, 1954, p. 125). ³⁵

³³ In some Egyptian creation myths the benu bird is the oldest living creature. When the first land rose out of the dark waters of chaos, the shining benu bird alighted on this primeval mound. Its cry was the first sound ever heard. [...] From the Pyramid Texts onward, the benu bird was closely associated with the creator sun god. [...] When Egyptian kings had reigned for thirty years, they asked the benu bird to renew their strength and vitality.

³⁴ The benu bird seems to have been the prototype for the Classical myth of the phoenix, a creature of which there was never more than one at a time. In the fifth century BC, the Greek writer Herodotus claimed to have visited Heliopolis and been told about a marvelous red-gold bird known as a phoenix. This bird was said to visit the temple of the sun at Heliopolis every 500 years carrying the ashes of its parent inside an egg of myrrh. It was presumably from this egg that the next phoenix would eventually hatch.

³⁵ Fenix the Bird of Arabia is called this because of its reddish purple colour (*phoeniceus*). It is unique: it is unparalleled in the whole world. It lives beyond five hundred years. When it notices that it is growing old, it builds itself a funeral pyre, after collecting some spice branches, and on this, turning its body toward the rays of the sun and flapping its wings, it sets fire to itself of its

Em sua obra, White (1954) estabelece uma ponte entre a biologia fabulosa e a exegese religiosa, comparando a capacidade de ressurreição da fênix à de Jesus Cristo ao afirmar que: “Eu tenho o poder de dar a minha vida e de tomá-la novamente” (White, 1954, p. 126).³⁶ Essa associação demonstra uma característica comum dos bestiários medievais de ligar conceitos cristãos às criaturas descritas.

Essa associação evidencia a prática recorrente nos bestiários medievais de converter a natureza animal em um espelho de conceitos cristãos, onde cada atributo biológico torna-se uma lição moralizante. White detalha o processo metamórfico dessa ressurreição, descrevendo-o como um ciclo de renovação que nasce da própria essência física do ser:

A Fênix é um pássaro que, segundo se afirma, passa seu tempo nas regiões da Arábia e que, em longevidade, atinge até quinhentos anos. Quando percebe que sua vida está chegando ao fim, ela faz um caixão para si mesma com incenso, mirra e outras especiarias, no qual, terminada sua vida, ela entra e morre. Do líquido de seu corpo, emerge agora um verme, e este gradualmente cresce até a maturidade, até que, no ciclo de tempo determinado, a própria Fênix assume a remada de suas asas, e aí está ela novamente em sua espécie e forma anteriores! (White, 1954, p. 126).³⁷

Essa perspectiva, embora carregada de simbolismo medieval, guarda raízes profundas na tradição clássica sistematizada por autores como Grimal (2005). Para este autor, a criatura é uma “[...] ave fabulosa, oriunda da Etiópia, cuja lenda se encontra no Egito, ligada ao culto do Sol. Heródoto foi o primeiro autor a falar dela [...]” (Grimal, 2005, p. 168). Grimal destaca que a extraordinária longevidade do ser estimada entre quinhentos e mais de mil anos, é indissociável

own accord until it burns itself up. Then verily, on the ninth day afterward, it rises from its own ashes!

³⁶ [...] Our Lord Jesus Christ exhibits the character of this bird, who says: ‘I have the power to lay down my life and to take it up again’.[...]

³⁷ Phoenix is a bird which is stated to pass its time in the regions of Arabia, and that in length of age it reaches even unto five hundred years: also that when it observes its life to be coming to an end, it makes a coffin for itself of frankincense and myrrh and other spices, into which, its life being over, it enters and dies. From the liquid of its body a worm now emerges, and this gradually grows to maturity, until, in the appointed cycle of time, the Phoenix itself assumes the colour of its wings, and there it is again in its previous species and form! A Fênix é um pássaro que, segundo se afirma, passa seu tempo nas regiões da Arábia e que, em longevidade, atinge até quinhentos anos. Quando percebe que sua vida está chegando ao fim, ela faz um caixão para si mesma com incenso, mirra e outras especiarias, no qual, terminada sua vida, ela entra e morre. Do líquido de seu corpo, emerge agora um verme, e este gradualmente cresce até a maturidade, até que, no ciclo de tempo determinado, a própria Fênix assume a remada de suas asas, e aí está ela novamente em sua espécie e forma anteriores!

de sua morfologia majestosa: “[A Fênix possui] o aspecto geral [...] de uma águia, mas de dimensão considerável. A sua plumagem ostenta as mais belas cores: vermelho-fogo, azul-claro, púrpura e ouro. [...]” (p. 169).

A lenda, segundo Grimal, concentra-se no ritual de autoimolação, um ponto de convergência entre as diversas mitologias analisadas. Ele observa que a fênix, sendo única em sua espécie, prescinde da reprodução biológica convencional para perpetuar-se através de uma pira fúnebre:

A lenda desta ave está sobretudo relacionada com a sua morte e ressurreição. A fênix é a única da sua espécie e por conseguinte não pode reproduzir-se como todos os outros animais. Quando sente chegar o fim da sua existência, colhe algumas plantas aromáticas, reúne incenso e amomo e constrói uma espécie de ninho. [...] ave faz arder essa pira fúnebre odorífera e que das suas cinzas nasce uma nova fênix; segundo outros autores, o pássaro deita-se no ninho que construiu e morre [...] (p. 169)

Ao confrontarmos essas matrizes, percebe-se que, embora a fênix ocupe um papel central no enredo de Rowling, ela não sofreu uma releitura funcional profunda. A autora optou por preservar os pilares do mito — a cor solar, a raridade e o ciclo das cinzas —, mas introduziu uma inovação que humaniza a relação entre a criatura e o bruxo: a **capacidade curativa de suas lágrimas**.

Essa particularidade foi essencial para o desfecho do clímax em *Harry Potter e a Câmara Secreta*, materializando a ideia de que a fênix não é apenas um símbolo de renascimento para si mesma, mas uma fonte de vida e cura para aqueles que serve. Assim, Rowling funde a "forma" do mito clássico à "função" narrativa contemporânea, transformando o pássaro sagrado em um agente ativo de proteção e esperança.

5.5 A EXPANSÃO DIEGÉTICA E O PÁSSARO-TROVÃO: TRANSNACIONALISMO MITOLÓGICO

O bestiário de J.K. Rowling transcende a geografia das mitologias europeias, evidenciando uma expansão diegética que busca abarcar o imaginário de outros continentes. Um exemplo proeminente dessa ampliação é o Thunderbird (Pássaro-Trovão), criatura exclusiva da América do Norte. De acordo com a atualização do compêndio em 2017:

O Thunderbird (pássaro-trovão) é exclusivo da América do Norte, encontrado abundantemente no Arizona. Mais alto do que um homem adulto, tem o poder de criar tempestades durante seu voo. O pássaro-trovão é tão sensível ao perigo sobrenatural que no passado se dizia que as varinhas criadas com suas penas disparavam maldições preventivamente. Uma das casas da Escola Ilvermorny de Magia e Bruxaria é batizada com o nome de Thunderbird. (Rowling, 2017, p. 78).

É imperativo notar que esta descrição é inexistente na edição original de 2001, tendo sido incorporada apenas após o lançamento do filme *Animais Fantásticos e Onde Habitam* (2016). Esse fenômeno exemplifica a convergência midiática, na qual a necessidade narrativa do roteiro cinematográfico — centrado na jornada de Newt Scamander para devolver um Thunderbird traficado ao seu habitat no Arizona — retroalimenta o cânone literário. No roteiro original, a criatura é descrita com minúcias que auxiliam na construção de um novo esquema visual:

Newt está de pé no habitat mais próximo — um recorte do deserto do Arizona. Esta área contém um magnífico Pássaro-Trovão — uma criatura semelhante a um grande albatroz, com asas gloriosas que cintilam em padrões de nuvens e raios de sol. [...] Conforme o Pássaro-Trovão bate suas asas, seu habitat se enche com uma chuva torrencial, trovões e relâmpagos. (Rowling, 2016, p. 100).³⁸

A caracterização de Rowling estabelece um diálogo direto com as fontes etnográficas norte-americanas, conforme detalhado por Tom Lowenstein (1997). Na tradição nativa, o Thunderbird é frequentemente associado à figura da águia, possuindo uma estatura divina e funções cosmogônicas:

O Pássaro-Trovão é encontrado em muitas tradições nativas americanas. Esta imensa criatura mítica, cujas asas produzem o trovão e cujos olhos e bico geram relâmpagos, era associada principalmente à chuva que traz fertilidade. Venerado como um criador de vida nova, acreditava-se que o Pássaro-Trovão habitava picos de montanhas escarpadas, de onde vigiava seus vastos campos de caça. [...] Em muitas culturas das Planícies, o Pássaro-Trovão, que era conhecido pelos Lakota como *Wakinyan*, era considerado uma divindade superior, ocupando uma posição abaixo apenas do Grande Espírito. Imagens do Pássaro-Trovão eram frequentemente pintadas em escudos, armas, roupas e tendas com o objetivo de inspirar coragem. (Lowenstein, 1997, p. 65).

Percebe-se que a autora opera uma modulação do esquema iconográfico: enquanto a lenda indígena utiliza a águia como base biológica, Rowling opta pela

³⁸ Newt is standing in the nearest habitat - a slice of Arizona desert. This area contains a magnificent Thunderbird - a creature like a large albatross, its glorious wings shimmering with cloud - and sunlike patterns. [...] As the Thunderbird flaps its wings, its habitat fills with torrential downpour, thunder, and lightning. [...]

morfologia do albatroz. Contudo, a estabilidade do mito é preservada em seus atributos elementares — a capacidade de gerar tempestades e a conexão com picos montanhosos escarpados.

Pelo prisma da Teoria dos Esquemas, essa fidelidade funcional é o que garante a verossimilhança da criatura. No clímax narrativo do filme, essa propriedade "pluvial" deixa de ser meramente descritiva para se tornar um recurso de resolução de conflito. Ao utilizar a chuva torrencial do Thunderbird para dispersar o veneno do Malasgarra e "obliviar" a população de Nova York, Rowling converte o mito da "chuva que traz fertilidade" (renascimento) em uma ferramenta de reestruturação da ordem e do segredo mágico, provando que a intertextualidade atua como o motor que viabiliza a coerência interna da obra.

5.6 A TRANSPOSIÇÃO DO FOLCLORE ORIENTAL: O KAPPA E A SOBREVIVÊNCIA DO MITO JAPONÊS

A expansão do universo mágico de J.K. Rowling para além das fronteiras das mitologias ocidentais revela um esforço de integração de lendas globais, como se observa na inclusão do Kappa, demônio aquático da tradição japonesa. Em *Animais Fantásticos e Onde Habitam*, a criatura é apresentada com um rigor descritivo que mimetiza os relatos folclóricos ancestrais:

O kappa é um demônio aquático do Japão que habita lagos e rios rasos. Com fama de parecer um macaco com escamas de peixe em lugar de pelos, esse animal tem um oco no cocuruto da cabeça no qual ele carrega água. O kappa se alimenta de sangue humano, mas é possível convencê-lo a não fazer mal a alguém, atirando-lhe um pepino com o nome da pessoa gravado à faca. Ao enfrentar esse animal, o bruxo deve enganá-lo obrigando-o a se curvar porque, se ele fizer isso, a água guardada no oco de sua cabeça escorrerá, drenando-o de toda a força. (Rowling, 2017, p. 45)

Essa caracterização alinha-se de forma fidedigna à matriz original, conforme documentado pela historiografia mitológica. No clássico *Myths and Legends of Japan*, Frederick Hadland Davis (1912) descreve o Kappa enfatizando a singularidade de sua fonte de poder e o curioso protocolo de combate baseado na etiqueta:

[...] um goblin de rio, uma criatura peluda com o corpo de uma tartaruga e membros escamosos. Sua cabeça se assemelha um pouco à de um macaco, em cujo topo há uma cavidade contendo um fluido misterioso, que dizem ser a fonte do poder da criatura. O maior deleite do Kappa é desafiar seres humanos para um combate individual, e o infeliz que

recebe um convite desse tipo não pode recusar. Embora o Kappa seja feroz e briguento, ele é, no entanto, extremamente educado. O viajante que recebe sua intimação peremptória faz uma profunda reverência ao goblin. O cortês Kappa reconhece a reverência e, ao inclinar a cabeça, o líquido que lhe dá força escorre da cavidade em seu crânio; tornando-se fraco, suas características guerreiras desaparecem imediatamente. Derrotar o Kappa, no entanto, é tão desafortunado quanto ser derrotado por ele, pois a glória momentânea da conquista é rapidamente seguida pelo definimento do infeliz viajante. O Kappa possui as propensões de um vampiro, pois ataca as pessoas na água, enquanto se banham em lagos ou rios, e suga seu sangue. Em uma certa parte do Japão, dizem que o Kappa faz duas vítimas todos os anos. (Davis, 1912. p. 350).³⁹

Analogamente, Rachel Storm (2002) reforça o hibridismo da criatura e introduz o elemento da barganha alimentar, essencial para a compreensão da "segurança" bruxa no trato com tais seres. Storm destaca que a malevolência do Kappa pode ser mitigada através de ritos específicos envolvendo o pepino, vegetal pelo qual o demônio nutre especial apreço:

[...] De acordo com a mitologia japonesa, são uma raça de demônios semelhantes a macacos. Eles vivem em lagos e rios, e atraem seres humanos, bem como outras criaturas, para as profundezas da água, onde então se alimentam deles. Além de gostarem particularmente de sangue, os kappas gostam de pepinos. São criaturas maliciosas que, no entanto, às vezes podem ser apaziguadas ou com as quais se pode negociar. Por exemplo, se um pepino for inscrito com os nomes e as idades de uma determinada família e jogado na água onde um kappa vive, a criatura não fará mal àquela família. Os kappas também demonstram uma certa vulnerabilidade. Eles sempre retribuem uma reverência e, ao fazer isso, derramam a água — que lhes dá poder — da depressão em formato de pires no topo de suas cabeças. [...] Os kappas têm rostos semelhantes aos de macacos, mãos e pés com membranas interdigitais e pele amarelo-esverdeada. Eles usam carapaças como as de tartarugas. (Storm, 2002, p. 40).⁴⁰

³⁹ [...] a river goblin, a hairy creature with the body of a tortoise and scaly limbs. His head somewhat resembles that of an ape, in the top of which there is a cavity containing a mysterious fluid, said to be the source of the creature's power. The chief delight of the Kappa is to challenge human beings to single combat, and the unfortunate man who receives an invitation of this kind cannot refuse. Though the Kappa is fierce and quarrelsome, he is, nevertheless, extremely polite. The wayfarer who receives his peremptory summons gives the goblin a profound bow. The courteous Kappa acknowledges the obeisance, and in inclining his head the strength giving liquid runs out from the hollow in his cranium, and becoming feeble, his warlike characteristics immediately disappear. To defeat the Kappa however, is just as unfortunate as to receive a beating at his hands, for the momentary glory of the conquest is rapidly followed by a wasting away of the unfortunate wayfarer. The Kappa possesses the propensities of a vampire, for he strikes people in the water, as they bathe in lake or river, and sucks their blood. In a certain part of Japan the Kappa is said to claim two victims every year.

⁴⁰ [...] according to Japanese mythology, are a race of monkey-like demons. They live in ponds and rivers, and lure human beings, as well as other creatures, down into the depths of the water where they then feed on them. As well as being particularly fond of blood, the kappa like cucumbers. They are malicious creatures who can, however, sometimes be appeased or bargained with. For example, if a cucumber is inscribed with the names and ages of a particular family and thrown into the water where a kappa lives, the creature will not harm that family. The kappa also display a certain vulnerability. They always return a low bow, and in doing so they spill the water, which empowers them, from the saucer-shaped depressions in the tops of their heads.

Depreende-se, portanto, que Rowling operou uma transposição integral da lenda japonesa, preservando tanto o hibridismo físico — a carapaça de tartaruga e a cabeça de primata — quanto a complexa dualidade comportamental que une a ferocidade vampírica a uma polidez inquebrável. Contudo, essa fidelidade não deve ser lida apenas como um exercício de mimetismo folclórico; ela exerce uma função vital na **legitimação da autoridade narrativa** de Newt Scamander. Ao resgatar fragmentos autênticos, como o ritual do pepino e a etiqueta da reverência, a autora utiliza o rigor etnográfico para validar o repertório de seu magizoologista fictício perante o leitor.

Essa estratégia demonstra que a força do bestiário contemporâneo não reside apenas na invenção, mas em sua capacidade de ancorar-se em elementos centrais de mitos "estrangeiros" para convertê-los em evidências de uma **geografia mágica globalizada**. A consequência imediata dessa escolha é o reforço da verossimilhança: ao tratar o Kappa com o mesmo rigor científico dedicado a criaturas europeias, Rowling anexa o folclore oriental a um sistema de saber bruxo universal. Assim, o "exótico" deixa de ser uma curiosidade isolada e torna-se parte de um projeto de *worldbuilding* que propõe que o mundo bruxo é uno, coerente e, acima de tudo, historicamente fundamentado, independentemente da fronteira geográfica em que se manifeste.

5.7 O DRAGÃO COMO ESPÉCIME: DA LENDA UNIVERSAL À TAXONOMIA MAGIZOOLÓGICA

Considerados figuras onipresentes no imaginário coletivo global, os dragões desempenham um papel de destaque na arquitetura narrativa de J.K. Rowling. Sua presença é estabelecida desde o volume inaugural, *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, mas é no quarto livro, *Harry Potter e o Cálice de Fogo*, que a criatura ganha complexidade ao ser integrada à dinâmica do Torneio Tribruxo. Nesta competição, que reúne as maiores instituições de ensino mágico da Europa — Hogwarts, Beauxbatons e Durmstrang —, o dragão deixa de ser

[...] The kappa have monkey-like faces, webbed hands and feet and yellow-green skin. They wear shells like tortoises.

apenas uma ameaça mítica para tornar-se um desafio técnico e regulamentado para os campeões selecionados pelo Cálice de Fogo.

Em *Animais Fantásticos e Onde Habitam*, a autora sistematiza essa criatura sob uma ótica que privilegia o perigo e a raridade, distanciando-a de qualquer romantização fabular:

O dragon (dragão), provavelmente o animal mágico mais famoso do mundo, encontra-se entre os mais difíceis de esconder. A fêmea é em geral maior e mais agressiva do que o macho, embora ninguém deva se aproximar de nenhum dos dois exceto os bruxos com aptidão e treinamento excepcionais. [...] (Rowling, 2017, p. 17).

Essa abordagem científica ganha contornos de verossimilhança geográfica quando Rowling especifica as dez espécies existentes, conferindo a cada uma delas um nicho ecológico próprio. O Antipodean Opaleye (Olho-de-Opala), nativo da Nova Zelândia, exemplifica essa tentativa de conferir realismo biológico ao fantástico:

O Antipodean opaleye (olho-de-opala) é nativo da Nova Zelândia [...] ele habita os vales e não as montanhas. [...] ele tem porte médio (entre duas e três toneladas), escamas nacaradas e olhos iridescentes sem pupilas, donde o seu nome. Produz uma chama vermelho-vivo, embora pelos padrões de comportamento de um dragão ele não seja muito agressivo e raramente mate a não ser que tenha fome. (Rowling, 2017, p. 18).

Curiosamente, a mitologia Maori, da Oceania, possui uma criatura que se assemelha formalmente ao conceito de dragão, embora suas raízes e significados divirjam do modelo europeu: o Taniwha. No livro *Maori Legends*, A. W. Reed descreve esse ser como uma entidade de profunda presença na paisagem e no temor supersticioso local:

[...] monstros assustadores conhecidos como taniwha em uma terra onde não havia nenhuma criatura nativa que pudesse dar origem a tal conceito. A forma de crocodilo do taniwha levou à especulação de que os monstros imaginários de Aotearoa podem ser uma memória racial de terras tropicais. Os taniwha frequentemente se assemelhavam a lagartos, dos quais os Maori tinham um medo supersticioso, acreditando que eles fossem a representação visível dos poderes que causavam doenças e morte. [...] Os Maori reconheceram a afinidade entre lagartos e taniwha ao lhes dar o mesmo nome, *moko*. Os monstros geralmente frequentavam poços profundos ou espreitavam em cavernas escuras, mas houve várias ocasiões notáveis em que taniwha monstruosos se engajaram na movimentação da terra, fazendo mudanças consideráveis na paisagem. (Reed, 1972, p. 34).⁴¹

⁴¹[...] frightening monsters known as taniwha in a land where there was no native creature that could give rise to such a concept. The crocodile-like shape of the taniwha has led to speculation that the imaginary monsters of Aotearoa may be a racial memory from tropical lands. The taniwha frequently resembled lizards, of which the Maori had a superstitious fear, believing them to be the visible representation of the powers that caused sickness and death. [...] The Maori recognised

Embora o Taniwha compartilhe o hibridismo reptiliano e a associação com o perigo, a descrição do Antipodean Opaleye (Figura 14) — caracterizado por suas escamas nacaradas, olhos iridescentes e sopro de fogo — distancia-se radicalmente desse "goblin" aquático e telúrico do folclore Maori (Figura 15). Essa discrepância sugere que a escolha da Nova Zelândia como habitat para o Olho-de-Opala não decorre de uma imersão na cultura mística local, mas sim de uma estratégia de **globalização taxonômica** operada pela autora.

Figura 15: Taniwha



Maori legends (REED, 1972, p. 36)

Figura 14: Meteoro-Chinês



WIZARDING WORLD. [S. l.], [s.d.]. 1 imagem.
Disponível em:
<https://www.harrypotter.com/pt/fact-file/creatures/antipodean-opaleye>. Acesso em:
08 fev. 2026.

No cerne do imaginário europeu, o dragão surge como a expressão máxima do perigo e da força bruta. J.K. Rowling apresenta duas espécies de origem europeia que consolidam essa percepção em seu universo: o Rabo-Córneo Húngaro (*Hungarian Horntail*) e o Dorso-Cristado Norueguês (*Norwegian Ridgeback*). Essas criaturas compartilham características que as situam em uma continuidade vibrante com a representação clássica de dragões no imaginário ocidental, servindo como pilares de um ecossistema literário onde o fantástico é tratado com rigor zoológico.

O Rabo-Córneo Húngaro é retratado como o ápice da agressividade, cuja morfologia é desenhada para o combate:

Com fama de ser a mais perigosa das raças de dragão, o rabo-córneo húngaro tem escamas pretas e uma aparência de lagarto. Seus olhos são amarelos, os chifres cor de bronze tal como os cornos que cobrem o seu longo rabo. O alcance (quinze metros) das labaredas do rabo

the affinity of lizards and taniwha by giving them the same name, moko. The monsters usually frequented deep pools or lurked in dark caves, but there were several notable occasions when monstrous taniwha engaged in the earth-moving business, making considerable changes in the landscape.

córneo é um dos maiores que há. Seus ovos são cor de cimento com uma casca particularmente dura; os filhotes quebram as cascas com os rabos cujos cornos já estão bem desenvolvidos quando eles nascem. O rabo-córneo se alimenta de cabras, carneiros e, sempre que possível, de humanos. (Rowling, 2017, p. 20 - 21)

Essa ferocidade é espelhada no Dorso-Cristado Norueguês, cujos hábitos alimentares e precocidade biológica reforçam a natureza predatória da espécie:

O Norwegian ridgeback (dorso-cristado norueguês) lembra o rabo-córneo na maioria de suas características, mas ao contrário de cornos no rabo, o dorso-cristado tem cristas bastante salientes e negras por todo o dorso. Excepcionalmente agressivo com os de sua espécie, o dorso-cristado é hoje em dia uma das raças mais raramente criadas. Sabe-se que ataca a maioria dos mamíferos terrestres de grande porte e, o que é incomum para um dragão, também se alimenta de criaturas marinhas. Um relato não confirmado conta que um dorso-cristado capturou um filhote de baleia nas costas da Noruega em 1802. Os ovos deste dragão são pretos e os filhotes desenvolvem a capacidade de expelir labaredas mais cedo do que os de outras raças (entre um e três meses). (Rowling, 2017, p. 21)

Para compreender a origem dessa "anatomia do terror", é necessário recorrer às matrizes dos bestiários medievais, como o de White (1954). White descreve o *Draco* como a maior de todas as serpentes, destacando que sua força reside em um local específico, detalhe que Rowling preserva em suas raças mais letais:

DRACO, o Dragão, é o maior de todas as serpentes, na verdade de todas as coisas vivas na Terra. [...] Quando este dragão sai de sua caverna, ele é frequentemente levado para o céu, e o ar próximo a ele se torna ardente. Ele tem uma crista, uma boca pequena e uma goela estreita pela qual respira ou põe a língua para fora. Além disso, sua força não está em seus dentes, mas em sua cauda, e ele inflige ferimentos por meio de golpes em vez de picadas. [...] O Diabo, que é o mais gigantesco de todos os répteis, é como este dragão. Ele é frequentemente levado ao ar de sua toca, e o ar ao seu redor flameja, pois o Diabo, ao se erguer das regiões inferiores, se transforma em um anjo de luz e engana os tolos com falsas esperanças de glória e felicidade mundana. (White, 1954, p. 167).⁴²

A transição operada por Rowling revela uma manobra de **desmitificação moral**. Enquanto White utiliza a criatura como uma alegoria cristã para o Diabo, Rowling retira o peso teológico para focar na fisiologia: a força da cauda, citada

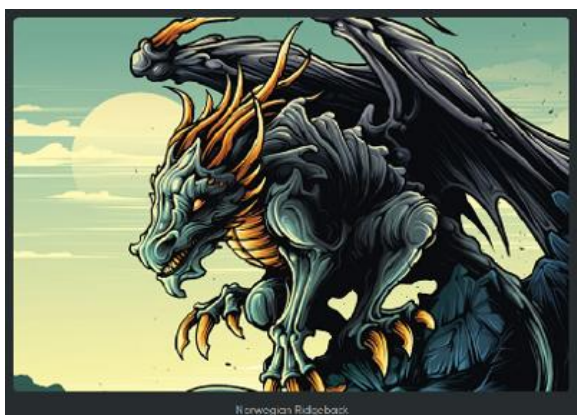
⁴² DRACO the Dragon is the biggest of all serpents, in fact of all living things on earth. [...] When this dragon has come out of its cave, it is often carried into the sky, and the air near it becomes ardent. It has a crest, a small mouth and a narrow gullet through which it draws breath or puts out its tongue. Moreover, its strength is not in its teeth but in its tail, and it inflicts injury by blows rather than by stinging. [...] ⁴² The Devil, who is the most enormous of all reptiles, is like this dragon. He is often borne into the air from his den, and the air round him blazes, for the Devil in raising himself from the lower regions translates himself into an angel of light and misleads the foolish with false hopes of glory and worldly bliss. [...]

por White, torna-se a característica central do Rabo-Córneo. Outra faceta dessa ferocidade encontra eco na mitologia germânica através de Níðhöggr, o dragão que, segundo Arthur Cotterrell (2001), habita o mundo das trevas e devora cadáveres de forma incessante:

Na mitologia germânica, **Níðhöggr** era o dragão que vivia em uma das três raízes da árvore cósmica YGGDRASIL. A névoa congelante e a escuridão de Niflheim, que era o mais baixo dos nove mundos, era onde o dragão vivia, despedaçando cadáveres e os devorando. [...] Nem o fogo nem a inundação podiam deter o dragão de seu banquete incessante com o vasto e inesgotável suprimento de mortos. (Cotterrell, 2001, p. 210)^{43]}

A descrição desses dragões — o Dorso-Cristado Norueguês (Figura 16) e o Rabo-Córneo Húngaro (Figura 17) — estabelece uma continuidade estética e funcional com as matrizes clássicas do imaginário ocidental. Ao dotá-los de escamas de lagarto, hálito de fogo e uma agressividade predatória incurável, a autora resgata as representações consagradas nos bestiários medievais (Figura 18) e na mitologia germânica, como se observa na figura de Fafnir — o homem cuja ganância o transmutou em uma serpente colossal (Figura 19).

Figura 16: Dorso-Cristado



WIZARDING WORLD. [S. l.], [s.d.]. 1 imagem.
Disponível em:
<https://www.harrypotter.com/pt/fact-file/creatures/norwegian-ridgeback>. Acesso em:
08 fev. 2026.

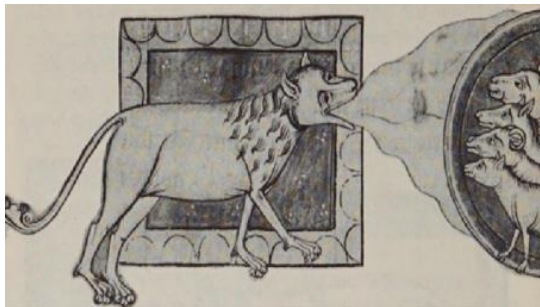
Figura 17: Rabo-Córneo Húngaro



WIZARDING WORLD. [S. l.], [s.d.]. 1 imagem.
Disponível em: <https://www.harrypotter.com/pt/fact-file/creatures/hungarian-horntail>. Acesso em: 08 fev. 2026.

⁴³ in Germanic mythology, was the dragon in Germanic mythology, was the dragon living at one of the three roots of the cosmic tree YGGDRASIL. The freezing mist and darkness of Niflheim, which was the lowest of the nine worlds, was where the dragon lived, ripping corpses apart and eating them. [...] Neither fire nor flood could deter the dragon from its ceaseless feasting on the vast and inexhaustible supply of dead.

Figura 19: Dragão



The Book of Beasts (White, 1954, p. 14)

Figura 18: Sigurd confronta o dragão que cospe fogo



The Encyclopedia of Mythology (Cotterell, 2001, p. 224).

Dando continuidade à expansão geográfica de seu bestiário, Rowling apresenta o Meteoro-Chinês (*Chinese Fireball*), o único representante oriental da espécie. Diferente das raças europeias, esta criatura possui uma estética singular, embora sua natureza permaneça vinculada ao perigo inerente aos grandes répteis da saga:

O único dragão oriental tem uma aparência particularmente vistosa. Vermelho, com escamas lisas, ele apresenta uma franja de cristas douradas em volta do focinho arredondado e olhos muito saltados. O meteoro-chinês recebeu este nome por causa das labaredas em forma de cogumelo que saem de suas narinas quando o irritam. Pesa entre duas e quatro toneladas, sendo a fêmea maior do que o macho. Os olhos são carmim-vivo com pintas douradas, e suas cascas são muito valiosas para a magia chinesa. O meteoro-chinês é agressivo, porém mais tolerante com a própria espécie do que a maioria dos dragões, consentindo por vezes em dividir seu território com outros dois dragões. Banqueteia-se com a maioria dos mamíferos, embora prefira porcos e humanos. (Rowling, 2017, p. 18 - 19)

Essa caracterização, contudo, revela uma ruptura profunda com a importância simbólica que o dragão detém na cosmologia oriental. Na mitologia chinesa, essas criaturas transcendem a categoria de "animais", sendo elevadas ao status de ancestrais imperiais e divindades naturais. Conforme detalha Sandra Giddens, em sua obra (2006), o dragão chinês (*Long*) possui uma composição quimérica e uma essência espiritual que o distancia radicalmente da visão ocidental: A figura do dragão é muito presente na mitologia chinesa. Na obra *Chinese Mythology*, Sandra Giddens descreve a importância simbólica dessas criaturas para a cultura chinesa, que chega a considerá-los ancestrais dos imperadores. No capítulo "The Dragons Myths", Giddens afirma: "O dragão é a besta mais impressionante na mitologia chinesa e aparece em muitos dos

mitos chineses. [...]”(Giddens, 2006, p. 46). ⁴⁴Essa afirmação reforça a importância dos dragões para o povo chinês. Giddens também explica a origem da criatura e suas principais características, que são muito diferentes da versão ocidental:

A origem dos dragões chineses é desconhecida, mas relatos de dragões são anteriores à história escrita. Como espíritos guardiões, os dragões pertenciam à raça dos imortais e se misturavam livremente com deuses e deusas que, por vezes, os usavam como montarias para cavalgar o céu. [...] O dragão chinês, chamado *Long*, era muito diferente dos dragões europeus. Em vez de fogo, nuvens saíam de sua boca. Ele tinha a cabeça de um camelo, os chifres de um veado, os olhos de um demônio, as orelhas de uma vaca, o pescoço de uma cobra, a barriga de um marisco, as escamas de uma carpa, as garras de uma águia e as patas de um tigre. Ele também podia aparecer em forma humana. [...] O elemento principal do dragão era a água, e ele podia controlar a chuva, assim como a água em lagos e rios. Cada corpo de água tinha seu próprio dragão guardião. Quanto maior a extensão de água, mais poderoso era o dragão. O dragão geralmente era bem-intencionado, embora tivesse ataques de fúria, causando caos e criando tempestades e inundações. [...] O dragão era um símbolo importante e poderoso. Os dragões eram usados para retratar todas as coisas masculinas, ou *yang*. [...] (Giddens, 2006, p. 48). ⁴⁵

Ao confrontarmos a descrição do Meteoro-Chinês (Figura 20) com as representações da mitologia original (Figuras 21), evidencia-se que Rowling operou uma **subversão ontológica**. A autora preserva a "pele" da criatura (cores e ornamentos), mas substitui sua "alma" aquática e divina por uma natureza agressiva e pirotécnica, típica do dragão europeu.

⁴⁴ The Dragons Myths", Giddens afirma: "The dragon is the most striking beast in Chinese mythology and appears in many of the Chinese myths. [...] O dragão é a besta mais impressionante na mitologia chinesa e aparece em muitos dos mitos chineses.

⁴⁵ The origin of Chinese dragons is unknown, but accounts of dragons pre-date written history. As guardian spirits, dragons belonged to the race of immortals and mixed freely with gods and goddesses who sometimes used them as mounts to ride the sky. [...] The Chinese dragon, called Long, was very different from European dragons. Instead of fire, clouds came from his mouth. He had the head of a camel, the horns of a stag, the eyes of a demon, the ears of a cow, the neck of a snake, the belly of a clam, the scales of a carp, the claws of an eagle, and the paws of a tiger. He could also appear in human form. [...] The dragon's main element was water, and it could control rainfall as well as the water in lakes and rivers. Each body of water had its own guardian dragon. The larger the expanse of water, the more powerful the dragon. The dragon was usually well meaning, although it did have fits of rage, causing havoc and creating storms and floods. [...] The dragon was an important and powerful symbol. Dragons were used to depict all things male, or yang. [...]

Figura 21: Meteoro-Chinês



WIZARDING WORLD. [S. l.], [s.d.]. 1 imagem.
Disponível em: <https://www.harrypotter.com/pt/fact-file/creatures/chinese-fireball>. Acesso em: 08 fev.. 2026.

Figura 20: Um dragão de quatro garras



Chinese mythology (Giddens, 2006, p. 50)

Essa manobra não é aleatória; ela é a ferramenta necessária para a **universalização do sistema mágico** de Rowling. Se o dragão chinês fosse mantido como uma divindade imaterial e benevolente, ele não poderia ser categorizado como uma "Besta" pelo Ministério da Magia, nem serviria como obstáculo físico em competições como o Torneio Tribruxo.

A consequência dessa escolha é a **europização do maravilhoso global**: Rowling adapta o mito oriental para que ele responda às leis biológicas de seu próprio universo, onde a magia deve ser passível de contenção e estudo zoológico. Assim, o dragão chinês é "animalizado" para que sua existência valide a autoridade da Magizoologia ocidental, transformando um deus antigo em um espécime fascinante, porém subjugável.

Em suma, a abordagem de Rowling para os dragões revela uma dualidade estratégica. Ao lidar com as raças europeias, a autora reafirma a tradição ocidental para ancorar o perigo na memória cultural do leitor. Já ao integrar figuras de outras culturas, como o dragão chinês ou o Taniwha, ela opera uma releitura funcional, adaptando-os para que se encaixem na estrutura de seu mundo mágico. Essa capacidade de interagir com o imaginário popular de forma seletiva demonstra que seu bestiário não é apenas uma coleção de seres, mas um projeto de **geografia mítica** que organiza o mundo sob uma ótica bruxa unificada.

5.8 O BASILISCO: DA SOBERANIA CLÁSSICA À ESPETACULARIZAÇÃO DO PERIGO

O Basilisco ocupa uma posição central na arquitetura do suspense em *Harry Potter e a Câmara Secreta* (2000), funcionando não apenas como um antagonista físico, mas como a manifestação viva de um legado de sangue e intolerância. Sob o controle da memória de Tom Riddle — identidade pregressa daquele que viria a ser conhecido como Lorde Voldemort — a criatura orchestra uma série de ataques que paralisam alguns membros da comunidade escolar, como servindo como o catalisador para a revelação da habilidade de Harry em se comunicar com as serpentes.

Em *Animais Fantásticos e Onde Habitam*, Rowling sistematiza a criatura sob uma ótica que mescla a biologia mágica com a história das artes das trevas:

[...] também chamado King of Serpents (Rei das Cobras) [...] O primeiro basilisco de que se tem notícia foi criado por Herpo, o Sujo, um bruxo das trevas de nacionalidade grega e ofidiglota, que descobriu, após muitas experiências, que um ovo de galinha chocado por um sapo produzia uma cobra gigantesca dotada de poderes extraordinariamente perigosos. O basilisco é uma cobra verde-vivo que pode alcançar quinze metros de comprimento. O macho tem uma pluma vermelha na cabeça. Suas presas são excepcionalmente venenosas, mas seu órgão de ataque mais poderoso são os grandes olhos amarelos. A pessoa que os encara sofre morte instantânea. Se a fonte de alimentos é suficiente (o basilisco come todos os mamíferos e aves e a maioria dos répteis), ele pode atingir uma idade avançada. Acredita-se que o espécime de Herpo, o Sujo, viveu quase novecentos anos. A criação do basilisco foi declarada ilegal desde a época medieval, embora a prática seja facilmente dissimulável, pois basta remover o ovo de galinha do choco do sapo quando o Departamento para Regulamentação e Controle das Criaturas Mágicas aparece à porta. Contudo, uma vez que os basiliscos não são controláveis, exceto por ofidiglotas, eles oferecem tanto perigo à maioria dos bruxos das trevas quanto a qualquer outra pessoa, e não há registros de basiliscos na Grã-Bretanha nos últimos quatrocentos anos. (Rowling, 2017, p. 7)

Essa representação moderna, contudo, opera uma subversão significativa em relação aos registros clássicos. Nos bestiários tradicionais, como o de T.H. White, o Basilisco — ou *Regulus* — é caracterizado por uma letalidade invisível e um porte consideravelmente menor:

[...] é traduzido em grego e latim como *Regulus* (um príncipe) por ser o rei das serpentes — tanto é que as pessoas que o veem correm para salvar suas vidas, pois ele pode matá-las apenas com seu cheiro. Mesmo que apenas olhe para um homem, ele o destrói. À mera vista de um Basilisco, qualquer pássaro que passa voando não consegue atravessar ileso, mas, embora possa estar longe da boca da criatura, fica congelado e é devorado.

No entanto, os Basiliscos são vencidos por doninhas. Os homens as colocam nos covis onde eles se escondem e, assim, ao ver a doninha, o Basilisco foge. A doninha o segue e o mata. Deus nunca faz nada sem um remédio.

Finalmente, um Basilisco é listrado longitudinalmente com marcas brancas de seis polegadas de tamanho. O Basilisco, além disso, como o escorpião, também frequenta lugares desérticos e, antes que as pessoas consigam chegar aos rios, ele lhes causa hidrofobia e as enlouquece. Seu silvo [...] pode matar com seu ruído e queimar as pessoas, por assim dizer, antes de mordê-las. (White, 1954, p. 168-169).⁴⁶

A ancestralidade desse mito remete à *História Natural* de Plínio, o Velho, onde a criatura é descrita como uma pequena serpente de doze polegadas, cujo poder reside na corrupção absoluta do ambiente ao seu redor:

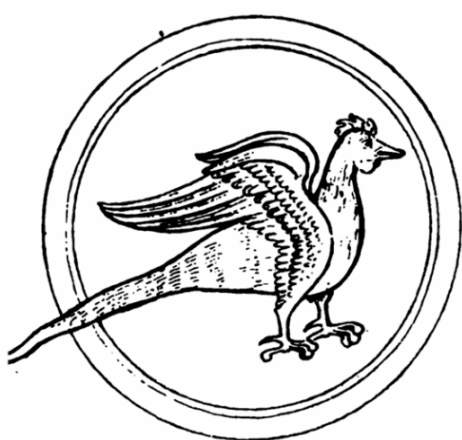
[...] É nativa da província de Cirenaica, não tem mais de 12 polegadas de comprimento e é adornada com uma marca branca e brilhante na cabeça, como uma espécie de diadema. Ela afugenta todas as serpentes com seu silvo e não move seu corpo para a frente em múltiplas espirais como as outras serpentes, mas avança com o meio de seu corpo erguido. Ela mata os arbustos não apenas com seu toque, mas também com seu hálito, queima a vegetação e racha as rochas. Seu efeito em outros animais é desastroso: acredita-se que uma vez um deles foi morto com uma lança por um homem a cavalo e a peçonha, subindo pela lança, matou não apenas o cavaleiro, mas também o cavalo. No entanto, para uma criatura tão maravilhosa como esta [...] a peçonha das doninhas é fatal: tão imutável é o decreto da natureza que nada existirá sem seu par. Eles jogam o basilisco nas tocas das doninhas, que são facilmente reconhecidas pela imundície do solo, e as doninhas os matam com seu fedor e morrem elas mesmas ao mesmo tempo, e a batalha da natureza se cumpre. (Rackham, 1940, p. 57 - 59).⁴⁷

⁴⁶ [...] is translated in Greek and Latin as 'Regulus' (a prince) because it is the king of serpents—so much so, that people who see it runs for their lives, because it can kill them merely by its smell. Even if it looks at a man, it destroys him. At the mere sight of a Basilisk, any bird which is flying past cannot get across unhurt, but, although it may be far from the creature's mouth, it gets frizzled up and is devoured. Nevertheless, Basilisks are conquered by weasels. Men put these into the lairs in which they lie hid, and thus, on seeing the weasel, the Basilisk runs away. The weasel follows and kills it. God never makes anything without a remedy. Finally, a Basilisk is striped length wise with white marks six inches in size. The Basilisk, moreover, like the scorpion, also frequents desert places, and before people can get to the rivers it gives them hydrophobia and sends them mad. Its hiss [...] for it can kill with its noise and burn people up, as it were, before it bites them.

⁴⁷ [...] It is a native of the province of Cyrenaica, not more than 12 inches long, and adorned with a bright white marking on the head like a sort of diadem. It routs all snakes with its hiss, and does not move its body forward in manifold coils like the other snakes but advancing with its middle raised high. It kills bushes not only by its touch but also by its breath, scorches up grass and bursts rocks. Its effect on other animals is disastrous: it is believed that once one was killed with a spear by a man on horseback and the infection rising through the spear killed not only the rider but also the horse. Yet to a creature so marvellous as this [...], the venom of weasels is fatal : so fixed is the decree of nature that nothing shall be without its match. They throw the basilisk into

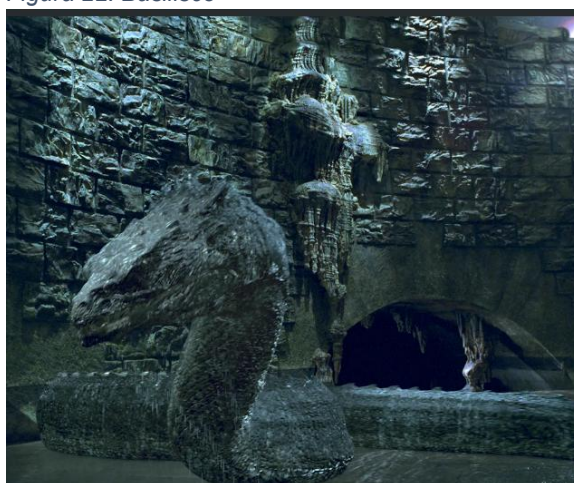
Ao confrontarmos essas matrizes, percebe-se que Rowling não apenas "colecciona" as descrições antigas, mas as reconfigura para atender a uma **lógica narrativa de espetacularização**. A primeira consequência dessa adaptação é a alteração radical de escala: a transição da pequena serpente de doze polegadas (Figura 22) para o monstro colossal de quinze metros (Figura 23) desloca a criatura do campo da praga invisível para o campo do "chefe de fase" clássico da jornada do herói.

Figura 23: O Basilisco (The Basilisk)



em The Book of Beasts (White, 1954, p. 168)

Figura 22: Basilisco



WIZARDING WORLD. [S. l.], [s.d.]. 1 imagem.
Disponível em:

<https://www.harrypotter.com/pt/fact-file/creatures/basilisk>. Acesso em: 08 fev. 2026.

Além disso, ao simplificar a vasta gama de poderes letais (hálito, cheiro e toque) e concentrá-los no olhar e no veneno, a autora cria a **mecânica do suspense** necessária para o mistério da petrificação. A regra do "olhar indireto" serve como um dispositivo narrativo fundamental: ela permite que as vítimas "sobrevivam" como testemunhas estáticas, mantendo o perigo iminente sem encerrar a trama prematuramente com mortes definitivas.

weasels' holes, which are easily known by the foulness of the ground, and the weasels kill them by their stench and die themselves at the same time, and nature's battle is accomplished.

Por fim, a substituição da doninha — o predador natural — pela Fênix Fawkes e pela Espada de Gryffindor desloca o confronto do plano biológico para o plano **simbólico-moral**. No universo de Rowling, a natureza não encontra seu "par" através de um decreto biológico, mas através da manifestação de virtudes como a coragem e a lealdade. Assim, o Basilisco deixa de ser apenas uma curiosidade dos bestiários para tornar-se uma peça fundamental na construção de mundo (*worldbuilding*), provando que Rowling utiliza a tradição clássica como um alicerce para erguer um sistema de magia onde a moralidade bruxa é a única força capaz de conter o caos da natureza primordial.

5.9 DE LICAÃO A LUPIN: A RESSIGNIFICAÇÃO DO LOBISOMEM E A CONSTRUÇÃO DA MARGINALIDADE NA OBRA DE J.K. ROWLING

O lobisOMEM figura como uma das entidades mais persistentes do imaginário coletivo. Presente desde a matriz greco-romana até as manifestações do folclore global, a figura do homem-lobo atravessou séculos de reinvenções constantes. Na saga *Harry Potter*, J.K. Rowling apropria-se desse vasto repertório para estruturar uma versão da criatura que dialoga com as inquietações contemporâneas, partindo de uma síntese seletiva de tradições globais.

Ao ressignificar a licantropia, deslocando-a do campo da punição divina ou do pacto demoníaco para o domínio da enfermidade contagiosa — uma abordagem distintamente moderna —, a condição assume o papel de uma poderosa alegoria sobre o preconceito e a marginalização. Essa perspectiva é fundamental para a profundidade dramática de personagens como Remo Lupin, cuja trajetória é marcada pelo estigma da exclusão. Em *Animais Fantásticos e Onde Habitam*, Rowling descreve o lobisOMEM sob uma ótica que reforça seu isolamento biológico e social:

[...] encontrado no mundo inteiro, embora se acredite que tenha se originado no norte europeu. Os humanos somente se transformam em lobisomens quando são mordidos. Não se conhece nenhuma cura para esse mal, embora o recente avanço no preparo de poções tenha, em certa medida, aliviado os sintomas mais graves. Uma vez por mês, durante a lua cheia, o bruxo ou trouxa afetado, que em outros períodos é normal, se transforma em uma fera assassina. Uma singularidade entre as demais criaturas fantásticas, o lobisOMEM dá preferência a presas humanas. (Rowling, 2017, p. 82)

Embora a perspectiva patológica de Rowling dialogue com a modernidade, as raízes do "homem-lobo" mergulham na Antiguidade Clássica, onde a licantropia não era um vírus, mas uma resposta ética e religiosa a transgressões humanas. Dixon-Kennedy (1958) apresenta a gênese desse conceito na mitologia grega, associando-o a ritos de canibalismo e à ira divina:

Embora o conceito de um homem-lobo — um lobisomem — possa ser considerado moderno, a ideia era corrente durante a antiguidade clássica. De fato, na festa de Zeus Lycaeus, um caldeirão com entranhas de animais diversos e as de um homem era misturado. Os participantes das celebrações comiam a mistura resultante, e qualquer um que comesse uma parte humana seria instantaneamente transformado em um lobo. (Dixon-Kennedy, 1958, p. 321).⁴⁸

O episódio central dessa tradição envolve o Rei Licaão, cuja tentativa de ludibriar os deuses resultou na ruptura definitiva entre a esfera humana e a divina. Conforme detalha Dixon-Kennedy, a punição de Zeus estabeleceu o primeiro precedente para a condição de exílio que define o lobisomem:

Lycaon [...] ofereceu um banquete aos deuses no qual a carne da criança sacrificada foi servida. No entanto, Zeus se recusou a comer, rejeitando assim o sacrifício de Lycaon, e em sua fúria transformou o rei em um lobo, juntamente com todos os seus outros filhos [...] A história marca o ultraje que encerrou a comunhão entre homens e deuses, separando finalmente as duas raças. [...] Após este primeiro sacrifício, em cada sacrifício subsequente a Licáon, um homem se transformaria em um lobo por um período de oito ou nove anos. Se durante esse período o lobo se abstivesse de comer carne humana, sua forma humana original seria restaurada. Dizia-se também que qualquer criatura que entrasse no santuário de Licáon perderia sua sombra. No caso de um homem, isso equivalia a tornar-se um lobisomem, e os infratores eram imediatamente apedrejados até a morte. [...] (Dixon-Kennedy, 1958, p. 194).⁴⁹

A transposição do mito para a Europa setentrional agregou novas camadas simbólicas, fundindo memórias de adorações tribais com o temor medieval à bruxaria. Lamont-Brown (1996) observa que a presença da criatura

⁴⁸ Though the concept of a man-wolf—a were wolf—might be considered modern, the idea was current during classical times. Indeed, at the feast of Zeus Lycaeus a cauldron of miscellaneous animal entrails and those of a man was stirred. Participants in the celebrations would eat the resulting mixture, and anyone who ate a human part would be instantly transformed into a wolf.

⁴⁹ Lycaon [...] threw a banquet for the gods at which the flesh of the sacrificed child was served. However, Zeus would not eat, thus refusing Lycaon's sacrifice, and in his anger turned the king into a wolf, along with all his other sons [...] The story marks the outrage that ended the community of men and gods, finally separating the two races. Following this first sacrifice, at every subsequent sacrifice to the Lycaean Zeus, a man would turn into a wolf for a period of eight or nine years. If during that period the wolf refrained from eating human flesh, the original human form would be restored. It was also said that any creature that entered the sanctuary of the Lycaean Zeus would lose its shadow. In the case of a man this was tantamount to becoming a werewolf, and offenders were immediately stoned to death.

no folclore escocês é um reflexo de heranças nórdicas e da subsequente demonização do animal pela Igreja:

O lobisomem — de 'were', a palavra do inglês antigo para homem — [...] Na história do folclore escocês, a história do lobisomem abrange tudo, desde a bruxaria até a adoração de espíritos animais, e é provável que seja uma memória da adoração tribal do lobo. [...] O lobisomem, sem dúvida, chegou à Escócia na bagagem cultural do mito escandinavo, pois existem contos tradicionais de que reis e chefes nórdicos podiam se transformar em animais; o processo é conhecido como licantrópia. [...] As lendas do lobisomem ganharam destaque nos séculos sombrios de superstição e caça às bruxas da era cristã. A associação do lobo com Satanás era inevitável na superstição sobre bruxaria, pois dizia-se que a licantrópia era uma das dádivas concedidas pelo Diabo aos seus lacaios. As ideias sobre lobisomens persistiram por mais tempo nas Terras Altas (Highlands), já que os lobos provavelmente foram extintos nas Terras Baixas (Lowlands) por volta do século XIII. Os contos folclóricos das Terras Altas estão repletos de histórias de lobos atacando veados. Os membros das tribos das Terras Altas também teriam a tradição do culto ao lobo, que foi transmitida aos clãs emergentes. A propósito, qualquer nome de lugar que contenha "Lorn" provavelmente tem uma associação com as antigas crenças sobre lobos. (Lamont-Brown, 1996, p. 21-22)⁵⁰

Ampliando esse panorama geográfico e taxonômico, Coitir (2010) descreve como diferentes culturas europeias lidavam com a mecânica da

⁵⁰ The werewolf— from 'were' the Old English word for man — [...] In Scottish folklore history the werewolf story covers everything from witchcraft to the worship of animal spirits, and it is likely to be a memory of the tribal worship of the wolf. [...] The werewolf undoubtedly came to Scotland in the baggage train of Scandinavian myth, as there are traditional tales that Norse kings and chieftains could turn themselves into animals; the process is known as lycanthropy. [...] The werewolf legends came into focus in the Christian era's dark centuries of superstition and witch-hunting. The association of the wolf with Satan was inevitable in witch superstition, as lycanthropy was said to be one of the gifts given by the Devil to his minions. Ideas about werewolves persisted longer in the Highlands, as wolves probably died out in the Lowlands by the thirteenth century. Highland folktale is full of stories of wolves attacking deer. The tribesmen of the Highlands, too, would have the tradition of the wolf-cult which was passed down to the emergent clans. Incidentally, any place name with Lorn in it is likely to have an association with the old wolf beliefs. [...] The old folklore tales are pretty uniform when they say what a werewolf looked like. They were part human, part wolf and people believed that they could spot anyone Who had werewolf potential. Identifying signs were supposed to be extreme hairiness, straight eyebrows meeting over the nose, strong and claw-like fingernails, small flat ears, and the third finger of each hand being at least as long as the second. People believed that as werewolves were not spirits that they could be killed and at the point of death they returned to human form. From this idea stemmed all the folk stories of hunters wounding a werewolf to later learn that some local person had suffered an injury in the same part of the anatomy. Only a Silver bullet was thought fatal. [...] Os antigos contos folclóricos são bastante uniformes quando descrevem a aparência de um lobisomem. Eles eram parte humanos, parte lobos, e as pessoas acreditavam que podiam identificar qualquer um que tivesse potencial para ser um lobisomem. Os supostos sinais de identificação eram: ser extremamente peludo, ter sobrancelhas retas que se encontram sobre o nariz, unhas fortes e semelhantes a garras, orelhas pequenas e achatadas, e o terceiro dedo de cada mão sendo pelo menos tão longo quanto o segundo. As pessoas acreditavam que, como os lobisomens não eram espíritos, eles podiam ser mortos e, no momento da morte, retornavam à forma humana. Dessa ideia surgiram todas as histórias folclóricas de caçadores que feriam um lobisomem para depois descobrirem que algum morador local havia sofrido um ferimento na mesma parte da anatomia. Apenas uma bala de prata era considerada fatal.

transformação e a motivação por trás da licantrópia. Enquanto na matriz grega a condição poderia estar ligada ao desprendimento da alma, em regiões como a França, o *loup-garou* dependia de elementos do cenário natural para manifestar sua natureza fera:

Um aspecto importante da mitologia do lobo é a ideia da licantrópia, especificamente a transformação de uma pessoa em lobo por meios mágicos, como punição por alguma grande ofensa, ou para permitir que satisfaçam um gosto por carne humana. Existem alguns exemplos na Irlanda, como descrito anteriormente, de santos transformando pessoas em lobos como castigo. Na tradição clássica, há o conto de Licáon, o Rei da Arcádia, que instituiu o sacrifício de uma criança para obter livramento dos lobos que atacavam os rebanhos. [...] A segunda forma de licantrópia é o mais conhecido "lobisomem" (do anglo-saxão 'werewolf', ou "homem-lobo"). Há pouca tradição sobre isso na Grã-Bretanha ou na Irlanda, mas muita vinda do continente, especialmente da Europa Oriental e dos Bálcãs. Na França, o *loup-garou* era um homem que podia se transformar em lobo na lua cheia ao mergulhar em uma fonte ou nascente específica, e saía em ataques pelo campo, atacando todos os homens ou feras que cruzassem seu caminho. Quando terminava, ele podia retornar à nascente e banhar-se nela para retomar sua forma humana. (Coitir, 2010, p. 50).⁵¹

A lenda do lobisomem, contudo, não é exclusividade das culturas europeias. Luís da Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, apresenta a versão nacional desse mito, revelando como a tradição foi

⁵¹ An important aspect of the mythology of the wolf is the idea of lycanthropy, namely the change of a person into a wolf through magical means, as punishment for some great offence, or to enable them to gratify a taste for human flesh. There are some examples in Ireland, as described above, of saints turning people into wolves as punishment. In Classical lore there is the tale of Lycaon, the King of Arcadia, Who instituted the sacrifice of a Child to obtain deliverance from wolves attacking flocks [...]. The second form of lycanthropy is the better known 'werewolf' (from Anglo-Saxon 'man-wolf'). There is little lore about this in either Britain or Ireland, but plenty from the continent, especially eastern Europe and the Balkans. In France the *loup-garou* was a man who could turn into a wolf at the full moon by plunging into a particular spring or fountain, and go raiding across the countryside, attacking all men or beasts that came his way. When he had finished, he could return to the spring and bathe in it to resume his human form. The werewolf was most fully developed as an idea, however, in Greece. In Greek lore a werewolf was someone who could fall into a trance, so that their soul left their body and entered the body of a wolf, which then went ravening for blood, frequenting battlefields to suck the breath from dying soldiers, and entering houses to steal infants. After death the werewolf became a vampire. In the twentieth century these various ideas found their way into books and films to develop into the modern image of the werewolf. It seems, for example, that the idea a werewolf can only be killed by a silver bullet is a modern invention, a werewolf can only be killed by a silver bullet is a modern invention, probably based on the traditional idea that silver is a good metal for repelling evil.

No entanto, a ideia do lobisomem foi mais plenamente desenvolvida na Grécia. Na tradição grega, um lobisomem era alguém que podia entrar em transe, de modo que sua alma deixava o corpo e entrava no corpo de um lobo, que então saía vorazmente em busca de sangue, frequentando campos de batalha para sugar o fôlego dos soldados moribundos e entrando em casas para roubar crianças. Após a morte, o lobisomem se tornava um vampiro. No século XX, essas várias ideias encontraram seu caminho para os livros e filmes, desenvolvendo-se na imagem moderna do lobisomem. Parece, por exemplo, que a ideia de que um lobisomem só pode ser morto por uma bala de prata é uma invenção moderna, provavelmente baseada na crença tradicional de que a prata é um bom metal para repelir o mal.

assimilada e ressignificada nos trópicos. O autor descreve a criatura enfatizando a predestinação e os ciclos rituais que a definem no Brasil:

[...] Mito universal. Na África existe a tradição sagrada das transformações animais, homens-lobos, homens-tigres, homens-hienas. Nasce-se lobisomem: em alguns lugares são os filhos do incesto, mas, em geral, a predestinação não vem senão do acaso e liga-se com o número que a astrologia acácia ou caldaica tornou fatídico — o número 7. O Lobisomem é o filho que nasceu depois de uma série de sete filhas. Aos 13 anos, numa terça ou quinta-feira, sai de noite e, topando com um lugar onde um jumento se espojou, começa o destino. Daí por diante, todas as terças e sextas-feiras, da meia-noite às duas horas, o Lobisomem tem de fazer a sua corrida, visitando sete adros (cemitérios) de igreja, sete vilas acasteladas, sete partidas do mundo, sete outeiros, sete encruzilhadas, até regressar ao mesmo espojadouro, onde readquire a forma humana. Sai também ao escurecer, atravessando na carreira as aldeias onde os lavradores recolhidos não adormeceram ainda. Apaga todas as luzes, passa como uma flecha, e as matilhas de cães, ladrando, perseguem-no no até longe das casas... Quem ferir o Lobisomem quebra-lhe o destino; mas que não se suje no sangue, de outro modo herdará a triste sorte. Esses elementos criaram o Lobisomem, o *lubisome*, no Brasil. (Cascudo, 2001, p. 335)

Apesar da força dessa lenda local, baseada na hereditariedade e no número fatídico, os leitores brasileiros contemporâneos reconhecem, com certa facilidade, os estereótipos do lobisomem europeu e as convenções estabelecidas pela literatura moderna e pelo cinema. Essa percepção híbrida deve-se, em grande parte, à influência das produções norte-americanas e europeias, que consolidaram a ideia de que a licantropia é uma condição transmitida via contato sanguíneo — especificamente através da mordida de um espécime já transformado.

Essa iconografia foi exaustivamente explorada e recontada em clássicos do gênero, como o filme *Um Lobisomem Americano em Londres* (1981), que revolucionou a representação visual da metamorfose. Outras produções, como *Grito de Horror* (*The Howling*, 1981) e o remake de *O Lobisomem* (*The Wolfman*, 2010), reforçaram no imaginário global as características da ferocidade incontrolável e da vulnerabilidade à prata. Assim, nota-se que Rowling, ao optar pelo modelo da "doença contagiosa" para compor personagens como Remo Lupin, alinha sua obra à vertente mais cinematográfica e patológica do mito, permitindo que o leitor brasileiro, embora herdeiro do "lubisome" de Cascudo, identifique prontamente a criatura através das lentes da cultura pop global.

Aprofundando a compreensão sobre a permanência dessa figura, Montague Summers, em sua obra *The Werewolf*, contextualiza a licantropia

como um fenômeno que atravessa milênios e fronteiras. No capítulo "The Werewolf: Lycanthropy", Summers investiga a possível gênese de uma lenda que resiste ao tempo e à civilização:

[...] a crença no lobisomem, por sua própria antiguidade e sua universalidade, fornece evidências acumuladas de que há pelo menos algum elemento de verdade extremamente significativo e vital nesta tradição atemporal, por mais disfarçada e distorcida que possa ter se tornado em dias posteriores pelas fantasias e poesias de sagas épicas, baladas e romances. As origens últimas do lobisomem são, de fato, obscuras e perdidas nas névoas da mitologia primordial, e quando nos esforçamos para seguir essa trilha longe demais, logo nos encontramos perplexos e maravilhados, levados ao acaso e a conjecturas infrutíferas, a menos que sejamos sensatos o suficiente para reconhecer e sinceros o suficiente para admitir os mistérios sombrios e terríveis, tanto psíquicos quanto físicos, que estão implicados e essencialmente permeiam uma cadeia de evidências indiscutíveis, e que, por si só, podem explicar ou justificar adequadamente a proeminência e a sobrevivência daquelas narrativas cruéis que chegaram até nós através dos séculos, e cujos fatos estão sendo repetidos hoje nas profundezas assombradas pelo mal das selvas africanas, e até mesmo nos vilarejos mais remotos da Europa, em bosques rurais e vales montanhosos, quase apartados do conhecimento do homem e da civilização. [...] Definir precisamente o lobisomem talvez não seja de todo fácil. Podemos, no entanto, dizer que um lobisomem é um ser humano, homem, mulher ou criança (mais frequentemente o primeiro), que, voluntária ou involuntariamente, muda ou é metamorfoseado na forma aparente de um lobo, e que então é possuído por todas as características, os apetites imundos, a ferocidade, a astúcia, a força bruta e a rapidez daquele animal. Na grande maioria dos casos, o lobisomem, tanto para si mesmo quanto para aqueles que o observam, parece ter assumido completamente a forma lupina e peluda. Essa mudança de forma é, na maior parte do tempo, temporária, de maior ou menor duração, mas às vezes supõe-se que seja permanente. A transformação, por sua vez, tal como é, se desejada, pode ser efetuada por certos ritos e cerimônias, que no caso de um lobisomem por natureza são frequentemente do tipo gótico e sombrio. A retomada da forma original também pode ser realizada à vontade. A licantropia é hereditária ou adquirida: um prazer horrível nascido da sede de beber o sangue humano quente, ou uma punição enfeitiçadora e vingança da sombria arte efésia [...] (Summers, 1966, p. 1 – 2).⁵²

⁵² [...] the belief in the werewolf by its very antiquity and its universality affords accumulated evidence that there is at least some extremely significant and vital element of truth in this dateless tradition, however disguised and distorted it may have become in later days by the fantasies and poetry of epic sagas, roundel, and romance. The ultimate origins of the werewolf are indeed obscure and lost in the mists of primeval mythology, and when we endeavour to track the slot too far we presently find ourselves mused and amazed, driven to hazard and profitless conjecture, unless we are sensible enough to recognize and candid enough to acknowledge the dark and terrible mysteries, both psychic and physical, which are implicated in and essentially permeate a catena of evidence past dispute, and which alone can adequately explain or account for the prominence and the survival of those cruel narratives which have come down to us throughout the centuries, and the facts of which are being repeated today in the evil-haunted depths of African jungles, and even in remoter hamlets of Europe, farmy woods and mountain vales, almost divorced from the ken of man and by civilization. [...] Precisely to define the werewolf is perhaps not altogether easy. We may, however, say that a werewolf is a human being, man, woman or child (more often the first), who either voluntarily or involuntarily changes or is metamorphosed into the apparent shape of a wolf, and who is then possessed of all the characteristics, the foul

A exegese de Summers corrobora a premissa de que a lenda do lobisomem é uma constante antropológica universal, capaz de permear o imaginário de culturas distintas em temporalidades variadas. Ao contrastar essas múltiplas facetas — desde a retribuição divina na Grécia Antiga e o hibridismo demoníaco do folclore europeu até a predestinação fatalista descrita por Câmara Cascudo —, depreende-se que J.K. Rowling opera uma síntese seletiva e eminentemente moderna do mito.

A autora despoja a licantropia de suas raízes estritamente morais ou teológicas, como a *hybris* de Licaão ou o pacto satânico medieval, para transmutá-la em uma patologia contagiosa e crônica. Essa transição do "sobrenatural" para o "biológico" é a chave para a funcionalidade do ser em sua narrativa: ela permite que o lobisomem assuma o papel de uma poderosa alegoria sobre a marginalização social e o preconceito sistêmico.

Tal abordagem encontra seu ápice dramático na figura de Remo Lupin. Antigo aliado de Tiago Potter (pai de Harry) e mentor fundamental para Harry em Hogwarts, Lupin personifica a dualidade entre o intelectual erudito e a fera irracional. A consequência analítica dessa escolha de Rowling é deslocar o peso da tragédia: a dor de Lupin não emana de uma culpa moral por seus atos, mas do estigma imposto por uma sociedade que o rotula como perigoso antes mesmo de sua transformação.

Portanto, a reinvenção operada por Rowling não se limita ao uso acessório de uma criatura folclórica; ela a instrumentaliza para debater o isolamento e a luta perene entre a identidade ética do "Ser" e a pulsão instintiva da "Besta". Ao fazer isso, a autora prova a vitalidade de um mito que, embora milenar, continua a ser reinventado para expor as feridas e contradições do mundo contemporâneo.

appetites, ferocity, cunning, the brute strength, and swiftness of that animal. In by far the greater majority of instances the werewolf to himself as well as to those who behold him seems completely to have assumed the furry lupine form. This shapeshifting is for the most part temporary, of longer or shorter duration, but it is sometimes supposed to be permanent. The transformation, again, such as it is, if desired, can be effected by certain rites and ceremonies, which in the case of a constitutional werewolf are often of the black goetic kind. The resumption of the original form may also then be wrought at will. Werewolfery is hereditary or acquired; a horrible pleasure born of the thirst to quaff warm human blood, or an ensorcelling punishment and revenge of the dark Ephesian art. [...]

5.10 A ESTABILIDADE DO MITO: O UNICÓRNIO COMO SÍMBOLO DA PUREZA INVOLÁVEL

No âmbito da ampla diversidade taxonômica que compõe o universo de J.K. Rowling, a figura do unicórnio sobressai como um exemplar de estabilidade mítica e iconográfica. Diferente de outras entidades que sofrem subversões profundas na obra — como as fadas —, o unicórnio preserva os atributos fundamentais que o consolidaram no imaginário popular ao longo dos séculos. Trata-se de uma representação que, em vez de desafiar, valida o esquema preexistente do leitor, oferecendo um ponto de **ancoragem tradicional** em meio às inovações narrativas da saga.

A caracterização proposta por Rowling em *Animais Fantásticos e Onde Habitam* apresenta um isomorfismo notável com os cânones clássicos, reforçando a perenidade do esquema mental associado à criatura:

[...] um belo animal encontrado nas florestas do norte europeu. Quando adulto é um cavalo branco-puro, dotado de um chifre, embora seus potrinhos nasçam dourados e se tornem prateados antes de atingir a maturidade. O chifre, o sangue e o pelo do unicórnio têm propriedades excepcionalmente mágicas. Em geral ele evita contato com os humanos, deixa mais facilmente uma bruxa do que um bruxo se aproximar dele e tem patas tão ágeis que torna difícil sua captura. (Rowling, 2017, p. 9)

Em consonância com a descrição contemporânea, White (1954) descreve a entidade enfatizando sua natureza indômita e a vulnerabilidade diante da pureza:

Ele é um animal muito pequeno, semelhante a um cabrito, excessivamente veloz, com um único chifre no meio da testa, e nenhum caçador é capaz de capturá-lo. No entanto, ele pode ser apanhado pelo seguinte estratagema: uma jovem virgem é levada até onde ele se esconde e ali é deixada sozinha na floresta. Ao vê-la, ele logo pula em seu colo e a abraça e, por este meio, acaba sendo capturado.⁵³ (White, 1954, p. 20-21).

A narrativa de White resgata a tradição dos bestiários medievais que percebiam na fauna uma extensão direta da doutrina religiosa. Sob essa ótica, o unicórnio transcendia a classificação de mero ser maravilhoso para se tornar uma figuração espiritual complexa. White estabelece um paralelo direto entre a

⁵³ He is a very small animal like a kid, excessively swift, with one horn in the middle of his forehead, and no hunter can catch him. But he can be trapped by the following stratagem. A virgin girl is led to where he lurks, and there she is sent off by herself into the wood. He soon leaps into her lap when he sees her, and embraces her, and hence he gets caught.

criatura e a cristologia, interpretando cada atributo físico como um signo teológico fundamental:

Nosso Senhor Jesus Cristo é também, espiritualmente, um Unicórnio [...] O fato de possuir apenas um único chifre em sua cabeça significa o que ele próprio disse: 'Eu e o Pai somos um' [...] Diz-se que ele é muito veloz porque nem os Principados, nem as Potestades, nem os Tronos, nem as Dominações puderam acompanhá-lo, nem o Inferno pôde contê-lo, nem o mais sutil Diabo prevaleceu para capturá-lo ou compreendê-lo; mas, pela vontade única do Pai, ele desceu ao ventre virginal para nossa salvação. É descrito como um animal minúsculo devido à humildade de sua encarnação [...] É como um cabrito ou bode expiatório porque o próprio Salvador foi feito à semelhança da carne do pecado, e pelo pecado ele condenou o pecado. (White, 1954, p. 21).

⁵⁴

Por outro lado, Isobel E. Williams (1991) apresenta uma descrição que, embora se distancie da morfologia equina adotada por Rowling, preserva o núcleo do mito no que tange ao comportamento e à captura. Williams destaca o caráter híbrido da criatura e suas capacidades místicas de purificação:

Um animal mítico com pernas de um gamo (macho do cervo), a cauda de um leão e a cabeça e o corpo de um cavalo. O unicórnio possui um chifre único no meio de sua cabeça. Muitas crenças populares cercam o unicórnio, entre elas a de que um unicórnio pode dizer se um líquido está envenenado ao mergulhar seu chifre nele. Outra é que um unicórnio só pode ser capturado por uma virgem. (Williams, 1991, p. 112)

As descrições apresentadas reforçam que Rowling optou por não realizar uma releitura disruptiva da lenda do unicórnio, preservando os atributos canônicos que consolidaram a criatura no imaginário coletivo. A preferência do animal por bruxas em detrimento de bruxos estabelece uma ponte direta com o estratagema medieval da "captura pela virgem", adaptando a mística da pureza feminina à estrutura social do mundo bruxo.

Essa manutenção do arquétipo é corroborada pela própria autora em nota de rodapé, ao afirmar que “o unicórnio, tal como a fada, sempre recebeu uma excelente cobertura da mídia – o que em seu caso se justifica” (Rowling, 2017, p. 79). Tal observação sugere uma distinção hierárquica fundamental: enquanto

⁵⁴ Our Lord Jesus Christ is also a Unicorn spiritually [...] The fact that it has just one horn on its head means what he himself said: 'I and the Father are One'. [...] It says that he is very swift because neither Principalities, nor Powers, nor Thrones, nor Dominations could keep up with him, nor could Hell contain him, nor could the most subtle Devil prevail to catch or comprehend him; but, by the sole will of the Father, he came down into the virgin womb for our salvation. It is escribed as a tiny animal on account of the lowliness of his incarnation [...] It is like a kid or scapegoat ecause the Saviour himself was made in the likeness of sinful flesh, and from sin he condemned sin.

a fada é reduzida a um adorno ou praga doméstica, o unicórnio é elevado ao status de ser detentor de propriedades “excepcionalmente mágicas”.

A relevância dessa estabilidade mítica é testada na narrativa de Harry Potter e a Pedra Filosofal. O contexto punitivo da trama — no qual Harry, Rony, Hermione, Neville e Draco Malfoy são castigados a adentrar a Floresta Proibida após violarem o toque de recolher — serve como o cenário ideal para a manifestação do sagrado e sua eventual profanação.

Ao serem incumbidos pelo guarda-caça Hagrid de rastrear um espécime ferido, o leitor é provocado a reavaliar a suposta invencibilidade da criatura. Esse conflito cognitivo é explicitado pelo próprio Harry que, ao tentar processar a existência de um predador capaz de subjugar tal ser, questiona se um lobisomem poderia ser o responsável pelo ferimento.

A resposta de Hagrid não apenas descarta a hipótese, mas opera uma validação do status elevado do unicórnio, reforçando o esquema de uma criatura dotada de superioridade física e mágica frente aos perigos comuns da floresta:

— Um lobisomem poderia estar matando os unicórnios? — perguntou Harry. — Não são tão rápidos — disse Hagrid. — Não é fácil matar um unicórnio, eles são criaturas mágicas poderosas. Nunca soube de nenhum ter sido ferido antes. (Rowling, 2017, p. 217).

O clímax dessa sequência ocorre quando Harry, separado do grupo principal e acompanhado apenas por Draco Malfoy e o cão Canino, depara-se com o corpo inerte da criatura e um ser encapuzado que se alimenta de seu sangue. A fuga de Draco deixa Harry isolado diante do crime, até a intervenção do centauro Firenze. É através da voz do centauro que a teoria dos esquemas se converte em análise ética. Firenze explica a gravidade do ato, ressignificando a pureza biológica em um dilema moral:

Porque é uma coisa monstruosa matar um unicórnio. Só alguém que não tem nada a perder e tudo a ganhar cometeria um crime desses. O sangue do unicórnio mantém a pessoa viva, mesmo quando ela está à beira da morte, mas a um preço terrível. Ela matou algo puro e indefeso para se salvar e só terá uma semivida, uma vida amaldiçoada, do momento que o sangue lhe tocar os lábios. (Rowling, 1997, p. 222)

Portanto, a manutenção das características fantásticas tradicionais do unicórnio não é uma ausência de criatividade, mas uma necessidade estrutural. Para que o leitor sinta o peso do "crime monstruoso" praticado por Voldemort, era imperativo que o esquema do unicórnio como símbolo de pureza absoluta permanecesse intacto. A "semivida" amaldiçoada só faz sentido se contrastada

com a vida plena e sagrada que o unicórnio representa, provando que a intertextualidade fiel é, neste caso, a ferramenta que viabiliza o impacto dramático da obra.

6 TEORIA DOS ESQUEMAS NA RECEPÇÃO DA INTERTEXTUALIDADE: O PAPEL DO LEITOR

A Teoria dos Esquemas, pilar fundamental da psicologia cognitiva, oferece uma lente valiosa para compreender a mecânica da interatividade entre o leitor e a intertextualidade nas obras de J.K. Rowling. Esquemas são definidos como estruturas mentais que organizam e estocam nosso conhecimento de mundo; funcionam como "atalhos" heurísticos que permitem o processamento célere de novas informações ao conectá-las a marcos conceituais preexistentes.

No âmbito da recepção literária, esse fenômeno implica que, ao deparar-se com entidades como centauros ou sereias, o leitor não inicia um processo de decodificação do zero. Pelo contrário, ocorre uma ativação imediata de seus **esquemas de conhecimento prévios** — um repertório construído através da mitologia clássica, do folclore e das diversas camadas da cultura de massa. Essa ancoragem cognitiva é o que permite a Rowling estabelecer um "contrato de leitura" eficaz: ela utiliza o esquema conhecido para dar segurança ao leitor e, em seguida, introduz variações específicas que conferem originalidade ao seu universo.

Esta operação cognitiva prescinde de passividade, uma vez que o leitor assume o papel de sujeito agente na constituição da significação textual. A recepção da intertextualidade, por conseguinte, está intrinsecamente condicionada ao **horizonte de expectativas** e ao **repertório enciclopédico** do receptor.

Nesse sentido, os esquemas mentais não funcionam apenas como repositórios estáticos, mas como filtros interpretativos dinâmicos. É a partir dessa bagagem prévia que o leitor estabelece conexões, preenche lacunas narrativas e valida as alusões míticas propostas por Rowling, transformando o texto em um espaço de **coautoria e ressignificação**.

6.1 HERMENÊUTICA DOS ESQUEMAS: ESTRATÉGIAS DE ATIVAÇÃO, MODULAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO

A configuração do bestiário na diegese de J.K. Rowling oferece um panorama privilegiado sobre como o conhecimento prévio do leitor é mobilizado e reestruturado no ato da leitura. Segundo a Teoria dos Esquemas, proposta por

Robert de Beaugrande (1986) e expandida por Jessica Mason (2019), o processamento de um texto fantástico não é uma recepção passiva, mas uma negociação ativa entre os "modelos mentais" do receptor e as "pistas" fornecidas pela autora. No universo bruxo, esse fenômeno atua como um eixo de equilíbrio entre a tradição mitológica e a inovação narrativa, onde o sucesso da imersão depende da capacidade do leitor de ancorar o novo no que já lhe é familiar.

Ao descrever entidades como a Quimera, o Grifo e os Dragões Europeus, Rowling opta pelo isomorfismo mitológico, mantendo-se fiel às fontes clássicas. Para o receptor que detém um repertório consolidado sobre essas feras, a experiência estética é de validação: os esquemas de conhecimento prévios são imediatamente ativados por marcadores descritivos canônicos. Essa estratégia permite que a narrativa avance sem a necessidade de longas exposições explicativas, utilizando a tradição como uma "âncora de segurança cognitiva".

Essa lógica de preservação é estendida ao Unicórnio, cuja "pureza absoluta" funciona como um pilar de verossimilhança tradicional. A eficácia dramática de sua profanação em *A Pedra Filosofal* depende inteiramente da estabilidade desse esquema; o horror gerado pelo consumo do sangue "amaldiçoado" nasce do conflito violento entre a informação textual e o modelo mental sagrado que o leitor traz consigo. Sem essa ancoragem prévia, a morte da criatura seria apenas um evento biológico, mas, sob a proteção do mito, torna-se um crime ontológico que define a natureza vil de Voldemort.

A transposição integral atinge um rigor quase etnográfico em criaturas como o Kappa japonês e o Leprechaun irlandês. Ao preservar detalhes minuciosos — como a reverência do Kappa que esvazia sua fonte de poder ou o caráter efêmero do ouro do Leprechaun —, Rowling anexa folclores estrangeiros a um sistema de saber bruxo globalizado. O mesmo princípio de estabilidade é aplicado ao Kelpie, onde a fusão do mito escocês com a realidade contemporânea, através da menção ao Monstro do Lago Ness, funciona como uma ferramenta de validação intertextual. Ao oferecer uma explicação magizoológica para um mistério do mundo real, a autora reduz a distância entre o cotidiano e o fantástico, fortalecendo o pacto de verossimilhança.

Em um segundo nível de complexidade, a narrativa promove a acomodação de esquemas. O leitor reconhece a base mitológica, mas é induzido a realizar uma atualização profunda em seu modelo mental para incluir novas

funções narrativas e simbólicas. O Basilisco exemplifica essa amplificação monumental: Rowling identifica um esquema "fraco" na modernidade — a pequena serpente medieval — e a substitui por uma "arquitetura do medo" colossal. Ao sintetizar múltiplos poderes mitológicos em apenas dois (o veneno e o olhar fatal), ela descarta a lógica rústica dos bestiários para criar um clímax literário que sustenta a tensão de uma obra inteira. A recontextualização de suas fraquezas, substituindo a doninha folclórica pela Fênix e pela Espada de Gryffindor, prova que o fantástico pode ser reformulado para servir à simbologia do herói sem perder sua essência.

A Fênix e o Thunderbird operam transições funcionais similares. Enquanto a fênix preserva o esquema do ciclo das cinzas, ela recebe a inovação das lágrimas curativas, o que a humaniza e a transforma de um símbolo solar distante em um agente ativo de proteção. Já o Thunderbird, exclusivo da América do Norte, utiliza a "fidelidade funcional" (a criação de tempestades) como um recurso estratégico de resolução de conflito no cinema. Rowling converte o mito da "chuva que traz fertilidade" em uma ferramenta de "obliviação" coletiva, demonstrando que um esquema funcional estável pode ser redirecionado para novas utilidades narrativas sem perder sua autoridade mítica original.

A modulação transcultural manifesta-se no Meteoro-Chinês (Dragão-Leão). Rowling preserva a estética do *Lóng* oriental para garantir o exotismo, mas submete a criatura ao esquema ocidental do dragão perigoso. Entretanto, a autora introduz uma variável disruptiva de sociabilidade: o Meteoro-Chinês tolera companhia, subvertendo o esquema de solidão absoluta dos dragões europeus. A literalização da "Pérola Flamejante" como uma arma biológica (as bolas de fogo) demonstra como a intertextualidade pode converter ícones espirituais em dados práticos de *worldbuilding*, facilitando a imersão do leitor em uma geografia mágica globalizada.

Nesta zona de modulação, a Esfinge e o Centauro exigem do leitor uma mudança epistemológica. A Esfinge deixa de ser um monstro instintivo para se tornar uma prova de Hermenêutica do Enigma, onde a caligrafia da charada testa a agudeza intelectual do herói. Já os centauros sofrem uma modulação do esquema de "ser selvagem" para o de "sábio astrólogo". Sua Filosofia Astral — a leitura de Marte e dos planetas — gera um distanciamento ontológico do tempo humano. O conflito entre o isolamento profético da tribo e a intervenção ética de

Firenze permite discutir a responsabilidade do conhecimento, elevando o centauro de fera mitológica a uma alegoria sobre a pureza intelectual e a neutralidade política.

O nível mais profundo de interação ocorre quando a narrativa impõe uma **ruptura de padrão**, forçando o descarte de esquemas antigos em favor de constructos exclusivos do universo bruxo. Nas **Fadas**, a ruptura é intencional e desglamourizante: Rowling reduz a entidade mágica benevolente a um adorno instintivo. Em contrapartida, os **Sereianos (Merpeople)** são elevados de agentes de sedução predatória a uma sociedade senciente e tribal. Ao dotá-los de um sistema linguístico próprio e autonomia política, a autora exige que o leitor reconheça uma alteridade cultural autônoma, transcendendo a mera reprodução do mito clássico.

Essa subversão atinge contornos irônicos no nome "**Fofo**". Ao batizar um Cérbero infernal com um epíteto carinhoso, Rowling utiliza a linguagem para tensionar a imagem mental consolidada. O conflito entre o esquema doméstico (nome) e o esquema de horror (aparência) desestabiliza a recepção de forma produtiva, humanizando o perigo através da excentricidade de Hagrid. No caso do **Lobisomem**, a ruptura ocorre pela **medicalização** da licantropia. Ao tratar a maldição como uma enfermidade estigmatizada, a autora desloca o foco do horror atávico para o drama social e a exclusão sistêmica, permitindo que o monstro clássico se torne uma alegoria potente sobre o preconceito humano.

Finalmente, os **Elfos Domésticos** representam o ápice dessa engenharia de esquemas. Rowling utiliza a **fidelidade iconográfica** — a fragilidade física do *Grogoch* folclórico — para ancorar o leitor em um esquema de auxiliar doméstico inofensivo. Uma vez estabelecida essa segurança cognitiva, a autora subverte radicalmente a função narrativa, transformando a criatura em um veículo de crítica social sobre escravidão e resistência individual. A manutenção da "casca" física facilita a aceitação de mudanças éticas profundas, transformando o mito em um espelho das tensões sociais humanas contemporâneas.

Depreende-se que a força do bestiário de J.K. Rowling reside na gestão magistral entre a estabilidade do isomorfismo e a violência da ruptura. Ao não subverter todos os esquemas, a autora oferece solo firme para o leitor; ao não manter todos intactos, ela garante a originalidade e a densidade de sua obra. O

bestiário deixa de ser um catálogo de curiosidades para se tornar uma geografia ética, onde a forma da criatura é apenas a superfície para discussões sobre escolha, preconceito e a natureza da verdade. A intertextualidade atua, portanto, como o motor que viabiliza a coerência interna e a perenidade do mundo bruxo no imaginário global.

6.2 O SUJEITO COMO COAUTOR: A INTERATIVIDADE DOS ESQUEMAS NA PRODUÇÃO DE SENTIDO

A aplicação da Teoria dos Esquemas no contexto da obra de Rowling ratifica a premissa de que o leitor não se limita à condição de receptor passivo, mas atua como um coautor na constituição da significação textual. A eficácia da intertextualidade na saga reside na gestão estratégica dessas estruturas mentais, transformando a leitura em uma atividade de processamento cognitivo dinâmico. A eficácia da intertextualidade na obra de Rowling reside na gestão estratégica dessas estruturas mentais, que operam em três eixos fundamentais para o sucesso da narrativa:

Reconhecimento e Prazer Estético: A familiaridade com matrizes mitológicas e folclóricas permite ao público identificar as referências subjacentes, gerando uma satisfação intelectual decorrente da validação de seu próprio repertório. Esse processo estabelece uma espécie de "cumplicidade hermenêutica" entre autor e leitor: ao encontrar criaturas cujos atributos fundamentais permanecem estáveis — como a imortalidade da fênix ou a hibridez do centauro —, o sujeito sente que sua competência cultural é reconhecida. Sob a ótica de Robert de Beaugrande (1986), essa eficiência comunicativa reduz o esforço de processamento e libera o espaço cognitivo para que o leitor se deleite com as nuances estilísticas da narrativa, fortalecendo o vínculo afetivo e intelectual com o texto.

Dissonância e Engajamento Cognitivo: A subversão proposital de esquemas consolidados atua como um gatilho para a surpresa e o estranhamento produtivo. Quando a narrativa desafia o esperado — transformando as fadas em seres desprovidos de elegância ou elevando o elfo doméstico a uma figura de tragédia política —, a discrepância cognitiva resultante instiga a curiosidade. Esse movimento obriga o leitor a realizar o que a teoria chama de "**acomodação de esquemas**": o molde antigo não é simplesmente descartado, mas expandido ou reconfigurado para aceitar as novas regras do universo ficcional. Esse esforço interpretativo é o que impede que a obra seja vista como mera repetição de clichês, garantindo um engajamento profundo onde o leitor deve estar constantemente "alerta" para as novas lógicas do mundo bruxo.

Ancoragem e Verossimilhança Diegética: O uso de criaturas cujos esquemas já estão sedimentados no imaginário coletivo serve para fundamentar o "fantástico" em elementos reconhecíveis, criando uma ponte entre o mundo empírico e o maravilhoso. Ao edificar seu mundo sobre bases mitológicas

consagradas, Rowling torna o universo bruxo mais crível; o leitor aceita as leis da magia porque elas parecem derivar de uma tradição histórica real. Essa estratégia facilita a memorização de novos conceitos e potencializa a imersão, transformando o desconhecido em algo cognitivamente familiar através de um processo de **isomorfismo funcional**. A verossimilhança não depende da "verdade" dos fatos, mas da coerência com que os esquemas são manipulados para que o impossível pareça logicamente necessário dentro daquela geografia mítica.

Em última análise, a Teoria dos Esquemas explica a perenidade e a eficácia da intertextualidade na saga. A obra dialoga constantemente com o imaginário cultural do público para validar, expandir ou subverter o conhecimento estabelecido, garantindo que o ato da leitura seja, acima de tudo, um processo de participação ativa e ressignificação simbólica. Através dessa gestão magistral, Rowling não apenas reconta mitos, mas os reintegra à vida contemporânea, provando que a força de uma narrativa reside na sua capacidade de dialogar com as memórias de quem a lê, enquanto propõe novos horizontes de sentido.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir esta dissertação, constata-se que a complexa rede de intertextualidade mitológica e medieval que fundamenta o universo de J.K. Rowling não opera como mero ornamento estético, mas como a própria viga mestra de sua cosmopolítica ficcional. O percurso metodológico, ancorado na convergência entre a teoria da intertextualidade e a Teoria dos Esquemas, permitiu demonstrar que a perenidade deste universo literário está intrinsecamente vinculada à capacidade da autora de operar como uma "curadora de memórias". Ao transmutar o repertório ancestral em um autêntico bestiário contemporâneo, a obra estabelece um diálogo tenso e produtivo entre a tradição e a inovação, configurando-se como um palimpsesto onde o novo é escrito sobre as camadas do maravilhoso que o precederam, sem nunca apagá-las totalmente, permitindo que o leitor reconheça os ecos do passado sob a roupagem da modernidade.

A investigação revelou que o guia assinado pelo pseudônimo Newt Scamander transcende a função de enciclopédia acessória para se configurar como uma releitura consciente e técnica da tradição dos bestiários medievais. Elucidou-se como Rowling se apropria da estrutura e do propósito de obras fundamentais, como o *Physiologus*, operando, contudo, uma transição funcional e epistemológica crucial: enquanto os compêndios ancestrais visavam a exegese moral e cristã — onde o animal era um signo estático da vontade divina e um veículo de instrução ética —, a taxonomia de Rowling propõe uma exegese de cunho ecológico, administrativo e pseudo-científico. Ao despír as criaturas de um viés puramente moralizante, mas preservar a função de ordenar o extraordinário por meio de uma burocracia ficcional, a autora confere ao seu mundo uma "autoridade taxonômica" que ressoa no imaginário do leitor contemporâneo, habituado a classificações biológicas e sistemas de controle estatal.

Essa transmutação da função do bestiário é o que garante a verossimilhança interna da obra. A construção da plausibilidade em *Animais Fantásticos e Onde Habitam* não repousa na tentativa de simular a realidade empírica, mas na mimese de estruturas de saber e poder do nosso mundo. Ao introduzir o Departamento para Regulamentação e Controle das Criaturas

Mágicas e estabelecer níveis de periculosidade, Rowling utiliza a autoridade do discurso científico para validar a existência do impossível. A verossimilhança, portanto, emerge do contraste: quanto mais burocrático, técnico e "realista" é o método de catalogação, mais o leitor se sente inclinado a aceitar a ontologia das criaturas descritas. O fantástico deixa de ser uma interrupção da ordem para se tornar um objeto de estudo passível de ser domesticado pela linguagem acadêmica da narrativa.

No cerne da investigação, a análise comparativa entre as criaturas e suas matrizes originais evidenciou um espectro variado de estratégias intertextuais que transitam entre a manutenção da fidelidade iconográfica e a recontextualização subversiva. Observou-se que seres como a fênix e o unicórnio preservam seus traços arquetípicos, servindo como "âncoras de reconhecimento" para o leitor. Por outro lado, a reconfiguração de seres menos canônicos permite que Rowling injete originalidade no sistema, criando uma tensão entre o esperado e o inesperado. Essas apropriações são processadas pelo receptor por meio da ativação de esquemas cognitivos prévios, onde o reconhecimento de elementos familiares atua como um redutor de resistência cognitiva. Segundo a Teoria dos Esquemas, o leitor não consome a obra passivamente; ele "preenche" as lacunas da narrativa com seu próprio capital cultural, tornando a imersão um processo de coautoria mediado pela memória coletiva.

A eficácia dessa imersão reside na "familiaridade do extraordinário". Ao conectar o elemento fantástico a esquemas mentais já consolidados no repertório enciclopédico do público — sejam eles oriundos da mitologia grega, das lendas celtas ou do folclore medieval —, a obra promove uma naturalização do maravilhoso. Este fenômeno é o que se pode chamar de ancoragem intertextual: o leitor aceita a existência do Hipogrifo não porque ele seja biologicamente possível, mas porque ele já habita o imaginário histórico. A coerência interna do "Mundo Bruxo" é, desse modo, validada externamente pela longa tradição literária da qual ele se alimenta, criando um ciclo de retroalimentação onde a tradição empresta credibilidade à ficção, e a ficção revitaliza a tradição para o consumo de massa.

Além disso, a pesquisa demonstrou que a intertextualidade em Rowling funciona como um mecanismo de democratização do mito. Ao traduzir figuras

complexas e muitas vezes obscuras da literatura clássica para uma narrativa ágil e acessível, a autora opera uma tradução cultural que resgata o arcaico e o torna funcional dentro de um novo horizonte de expectativas. O mito, nesta perspectiva, deixa de ser uma estrutura estática e intocável de museu para se tornar uma matéria-prima plástica, capaz de absorver novas ansiedades e valores contemporâneos, como a preservação ambiental e a ética do cuidado com o "outro" não humano. Este estudo conclui, portanto, que a força do fenômeno *Harry Potter* e seus desdobramentos não reside em uma ruptura radical com o passado, mas em uma reciclagem magistral de fragmentos culturais que ressoam no inconsciente coletivo.

Por fim, as criaturas fantásticas catalogadas por Newt Scamander configuram-se como mosaicos intertextuais que ativam a memória cultural do público ao mesmo tempo em que expandem os limites da fantasia moderna. A intertextualidade não é apenas uma técnica de composição, mas o alicerce de sustentação para o apelo universal da saga, permitindo que leitores de diferentes origens e idades encontrem pontos de contato com a narrativa. Esta dissertação reitera que o ato de criar seres fantásticos no século XXI é, fundamentalmente, um ato de recordar e reorganizar. Ao tornar o arcaico relevante e o extraordinário familiar, J.K. Rowling prova que o fantástico continua a ser uma ferramenta essencial para a compreensão da condição humana e que o mito, longe de estar esgotado, permanece como uma linguagem viva, perenemente capaz de se adaptar a novos contextos e de continuar encantando gerações futuras.

REFERÊNCIAS

- BARBER, R. W. *Bestiary: Being an English Version of the Bodleian Library*, Oxford. Woodbridge: Boydell Press, 1992.
- BARTHES, R. *Inéditos vol. 1: teoria do texto*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BEAUGRANDE, R. Schemas for literary communication. *In*: DIJK, T. A. (org.). *Discourse and Literature: new approaches to the analysis of literary genres*. Amsterdam: John Benjamins, 1986. p. 49-100.
- BRANDÃO, J. S. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1.
- CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- CASCUDO, L. C. *Geografia dos mitos brasileiros*. 2. ed. São Paulo: Global, 2012.
- CLARK, W. B.; McMUNN, M. T. (ed.). *Beasts and Birds of the Middle Ages: The Bestiary and Its Legacy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- COITIR, N. M. *Ireland's animals: myths, legends and folklore*. Cork: The Collins Press, 2010.
- COTTERELL, A. *The ultimate Encyclopedia of Mythology*. London: Hermes House, 2006.
- CURRAN, A. *Ireland: Legends & Folklore*. New York: Metro Books, 2017.
- CURLEY, M. J. *Physiologus: a medieval book of nature lore*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- DAVIS, F. H.; *Myths and legends of Japan*. London: G. G. Harrap, 1992.
- DIXON-KENNEDY, M. *Encyclopedia of Greco-Roman Mythology*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 1998.
- FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Tradução de Izabel Magalhães. Brasília: Editora UnB, 1991.
- GEDDES, D.; GROSSET, R.. *Celtic mythology*. New Lanark: Geddes & Grosset, 1999.
- GIDDENS, S. *Chinese mythology*. New York: Rosen Pub. Group, 2006.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HATTNER, A. Nos olhos de quem vê: (Mais) algumas considerações sobre o conceito de intertextualidade. *Travessias Interativas*, n. 13, p.8-15, 2017.

HÉRCULES. Direção: John Musker e Ron Clements. Burbank: Walt Disney Pictures, 1997. 1 filme (93 min), son., color.

HOFFMAN, N. *Fairies*. San Diego: Lucent Books, 2004.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAMONT-BROWN, R. *Scottish folklore*. Edinburgh: Birlinn, 1996.

LOWENSTEIN, T. *Mother Earth, Father Sky: Native American myth*. Amsterdam: Time-Life, 1997.

MASON, J. *Intertextuality in Practice*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2019.

MOREAU, Gustave. *The triumphant sphinx*. 1888. 1 aquarela. Musée National Gustave-Moreau, Paris.

PINCH, G. *Handbook of Egyptian Mythology*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2002.

RACKHAM, H. *Pliny Natural History*. London: William Heinemann; Cambridge, MA: Harvard University Press, 1940. v. 3.

REED, A. W. *Maori legends*. Wellington: Reed, 1972.

RIORDAN, R. *Percy Jackson e os olímpianos: o ladrão de raios*. Tradução de Ricardo Gouveia. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.

ROWLING, J. K. *Animais fantásticos & onde habitam*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a pedra filosofal*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a câmara secreta*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e o cálice de fogo*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Campinas: Unicamp, 1990.

SMITH, S. J.K. *Rowling: a biografia*. Tradução de Fernanda de Abreu. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

SQUIRE, Charles. *Celtic mythology*. New Lanark: Geddes & Grosset, 2000.

STORM, R. *Asian mythology: myths and legends of China, Japan, Thailand, Malaysia and Indonesia*. London: Anness Publishing, 2002.

SUMMERS, M. *The werewolf: Lycanthropy*. Kent: Bell Publishing Company, 1966.

THEOBALD, B. *Physiologus: a metrical bestiary of twelve hapters*. Tradução de Alan Wood Rendell. London: John & Edward Bumpus, 1928.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TOLKIEN, J. R. R. *O senhor dos anéis: a sociedade do anel*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2018.

WHITE, T. H. (ed.). *The bestiary: a book of beasts: being a translation from a latin bestiary of the twelfth century*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1954.

WILLIAMS, I. E. *Scottish folklore*. Edinburgh: Chambers, 1991.