



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Gabriel Felipe da Silva

Da página à tela:

o lobisomem em *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*

São Gonçalo

2024

Gabriel Felipe da Silva

Da página à tela:

o lobisomem em *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas

São Gonçalo

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

S586 TESE	Silva, Gabriel Felipe da. Da página à tela: o lobisomem em Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban / Gabriel Felipe da Silva. – 2024. 162f. Orientador: Profª. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores. 1. Intermidialidade - Teses. 2. Rowling, J. K., 1965 – Crítica e interpretação - Teses. 3. Filmes do Harry Potter - Teses. I. Ribas, Maria Cristina Cardoso. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título. CRB7 – 5190CDU 82.09
--------------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Gabriel Felipe da Silva

Da página à tela:
o lobisomem em *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 12 de agosto de 2024.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (Orientadora)
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof^ª. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof^ª. Dra. Cristine Fickelscherer de Mattos
Universidade Presbiteriana Mackenzie

São Gonçalo
2024

DEDICATÓRIA

A Deus e à minha família, em especial à minha esposa, por terem fornecido amor e carinho incondicionais.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela sua infinita misericórdia, amor, bondade, orientação, suporte e por me livrar das angústias. Sem o amor incondicional do Senhor meu Deus, esta dissertação não seria possível.

À Marilsa e ao Paulo, avós que são pais e me proporcionaram uma criação excepcional. Ensinar-me o amor a Jesus Cristo e ao próximo, além de resiliência. Amo vocês de todo o meu coração. Não sei o que seria da minha vida sem vocês. Qualquer tentativa de agradecimento é insuficiente por tudo o que vocês são e representam para mim.

Ao Paulo Henrique, por ser um exemplo de trabalhador, propagador da palavra de Cristo e mostrar como amar a Deus de todo o coração. Por ser um pai-amigo, meu rei. Eu te amo.

Ao meu irmão, Pedro, com quem sempre posso contar. Eu te amo de todo meu coração! Você sempre me terá para e por você independente de qualquer coisa! Ter passado a infância, adolescência e agora a vida adulta com você é uma honra! Uma pena ter preferido Física e Matemática a Letras, mas te perdoo por isso.

À minha tia, Ana Paula, por ter estado ao meu lado em um momento em que parecia não existir saída. Os anos de 2015 e 2016 estarão para sempre em minha memória. Eu te amo.

À Patrícia, pelo suporte e por sempre estar ao meu lado. Sempre serei grato por ter feito o necessário para que eu tivesse uma infância e adolescência tranquilas. Obrigado por sempre ter investido para que eu tivesse uma educação de qualidade. Isso foi essencial para a minha formação.

À minha amiga, mulher, companheira e amada esposa, Gabriella, por suportar as ausências e me amar de todo o coração. O processo de escrita desta dissertação não foi fácil nem para mim nem para você, que teve de lidar com os estresses, inseguranças e silêncios. Obrigado por acreditar e apoiar as minhas decisões, pelos abraços nos momentos de desespero e pelo auxílio nos momentos de dificuldades. Casar-me com você foi e é uma alegria. Eu te amo do fundo do meu coração!

Agradeço sinceramente ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro não só por ter me acolhido, mas também por ter me proporcionado contato e diálogo com professores de altíssimo nível, o que indubitavelmente muito representou na minha formação enquanto pesquisador. Agradeço ao Ney pelas trocas e a Iranilde, pelas leituras, ao Prof. Dr. Leonardo,

à Profa. Dra. Shirley, pelo curso e correções primorosas, que contribuíram para o resultado final desta pesquisa. À Profa. Dra. Cristine Fickelscherer que me provocou a pesquisar sobre montagem cinematográfica. À Profa. Dra. Maria Cristina, pela sensibilidade nos momentos de errância, direcionamentos necessários, correções e incentivo sem os quais não seria possível prosseguir. Ao Prof. Dr. Roberto Acízelo, pelas conversas e pelo apoio. Agradeço especialmente aos membros da banca examinadora pelo tempo dedicado à leitura do trabalho e pelas sensíveis considerações.

À Pró-Reitoria de Políticas e Assistência Estudantis da UERJ, pela bolsa e auxílio que foram essenciais para a realização desta pesquisa.

À Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa junto ao PPLIN pelos financiamentos concedidos que me permitiram apresentar minha pesquisa e conhecer diversos pesquisadores em São Paulo e Manaus.

Por fim, agradeço à UERJ por ser exemplo de universidade pública. A UERJ sempre valerá a luta!

Porque Deus amou o mundo de tal maneira que deu seu Filho Unigênito para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna. Portanto, Deus enviou o seu Filho ao mundo não para condenar o mundo, mas para que o mundo fosse salvo por meio dele.

João 3:16-17, Bíblia Sagrada

RESUMO

SILVA, Gabriel Felipe da. *Da página à tela: o lobisomem em Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*. 2024. 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2024.

Esta dissertação examina a adaptação cinematográfica de Alfonso Cuarón e o livro *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*, terceiro volume da renomada saga literária escrita por J.K. Rowling. A investigação é desenvolvida sob uma perspectiva comparatista, tendo como objetivo analisar a representação do lobisomem nas mídias fílmica e literária, com a finalidade de compreender as diferentes camadas de sentido existentes em cada uma dessas mídias. Publicadas entre 1997 e 2007, as obras receberam ampla aclamação do público, conquistando uma enorme base de fãs em todo o mundo, em um pequeno espaço de tempo. A ênfase na crítica intrínseca e comparatistas de ambas as mídias e na leitura crítica da narrativa da autora pouco estudada na academia brasileira justificam o trabalho e sua relevância para o estudo da ficção hodierna. Para tanto, compõem o arcabouço teórico-metodológico Robert Stam (2003; 2008), que fornece importantes contribuições para a Teoria do Cinema, Irina Rajewsky (2012ab), por elaborar categorias essenciais para os Estudos de Intermidialidade, e Linda Hutcheon (2013), que discorre a despeito da não hierarquização de filmes e livros.

Palavras-chave: Remo Lupin; lobisomem; transposição midiática; Harry Potter.

ABSTRACT

SILVA, Gabriel Felipe da. *Page to screen: the werewolf in Harry Potter and the prisoner of Azkaban*. 2024. 162f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2024.

This dissertation examines the film adaptation by Alfonso Cuarón and the book *Harry Potter and the prisoner of Azkaban*, the third volume of the renowned literary saga written by J.K. Rowling. The research is developed from a comparative perspective, with the aim of analysing the representation of the werewolf in film and literature, in order to understand the different layers of meaning that exist in each of these media. Published between 1997 and 2007, the works received widespread public acclaim, gaining a huge fan base around the world in a short space of time. The emphasis on the intrinsic and comparative criticism of both media and the critical reading of the author's narrative, which has been little studied in Brazilian academia, justify the work and its relevance to the study of modern fiction. To this end, the theoretical-methodological framework includes Robert Stam (2003; 2008), who makes important contributions to film theory, Irina Rajewsky (2012), who develops essential categories for intermediality studies, and Linda Hutcheon (2013), who discusses the non-hierarchical nature of films and books.

Keywords: Remo Lupin; werewolf; media transposition; Harry Potter.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Capa Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban	37
Figura 2 –	Contracapa Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban	38
Figura 3 –	DVD Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban	39
Figura 4 –	DVD Harry Potter and the prisoner of Azkaban	39
Figura 5 –	DVD Harry Potter e a pedra filosofal	40
Figura 6 –	DVD Harry Potter e a câmara secreta	41
Figura 7 –	Harry se aproxima de Bicuço	54
Figura 8 –	Harry conversa com Prof. R.J Lupin sobre questões que o incomoda	55
Figura 9 –	Harry sob a capa da invisibilidade vai à loja de doces	56
Figura 10 –	Harry sob a capa da invisibilidade vai a Hogsmeade	56
Figura 11 –	Fenrir Greyback em foto no estúdio	76
Figura 12 –	Print do Twitter de J.K. Rowling comentando sobre Lupin	77
Figura 13 –	Logo da Warner Bros. Pictures	86
Figura 14 –	Casa da família Dursley	86
Figura 15 –	Harry conjurando um feitiço	87
Figura 16 –	Válter entrando no quarto de Harry	87
Figura 17 –	Harry conjurando um feitiço de iluminação	88
Figura 18 –	Harry sozinho na escuridão	92
Figura 19 –	Primeira aparição do animago	93
Figura 20 –	Xícara com a figura do sinistro	94
Figura 21 –	Nôitebus	95
Figura 22 –	Interior Nôitebus	95
Figura 23 –	Ernesto dirigindo	96
Figura 24 –	Cabeça falante	97
Figura 25 –	Sírius no Profeta Diário	98
Figura 26 –	Sírius no Profeta Diário	98
Figura 27 –	Potter no ônibus	100
Figura 28 –	Sr. Weasley chama Harry para conversar	101

Figura 29 –	Sr. Weasley nas sombras	102
Figura 30 –	Perebas na estação de trem	103
Figura 31 –	Expresso de Hogwarts	105
Figura 32 –	Janela congelada	105
Figura 33 –	Dementador no corredor	106
Figura 34 –	Garrafa d'água congelando	107
Figura 35 –	Dementadores aproximando-se de Hogwarts	109
Figura 36 –	Casa dos gritos	113
Figura 37 –	Lupin olha para a Lua Cheia	114
Figura 38 –	Lupin em transformação	114
Figura 39 –	Lupin encarando a lua	115
Figura 40 –	Sirius tentando ajudar	115
Figura 41 –	O lobisomem uiva	116
Figura 42 –	O lobisomem encara as outras personagens	116
Figura 43 –	Lupin tomando forma animalesca	118
Figura 44 –	Lupin ataca Sirius	119
Figura 45 –	Hermione, Rony e Harry olham para Lupin transformado	122
Figura 46 –	Hermione aproxima-se de Lupin	123
Figura 47 –	Panorama do terreno	129
Figura 48 –	Lupin sozinho na sala de aula à noite	134
Figura 49 –	Bola de cristal	134
Figura 50 –	Lupin combate o bicho-papão	135
Figura 51 –	Grades do portão abaixando	137
Figura 52 –	Alunos dormindo no Salão Principal	137
Figura 53 –	Imagem da lua cheia	140
Figura 54 –	Imagem de uma lua cheia e um uivo ao fundo	141
Figura 55 –	Lua cheia	142
Figura 56 –	Mão de R.J Lupin transformando-se em pata	142
Figura 57 –	Foco na lua cheia	143
Figura 58 –	A transformação de Lupin ocorre na ocasião da lua cheia	143

Figura 59 – Lua cheia	144
Figura 60 – Mão se transformando em pata	145

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	14
1	ENTRELAÇANDO PALAVRAS E IMAGENS: ABORDAGENS TEÓRICAS	23
1.1	A interseção de mídias: Literatura Comparada e Intermidialidade	23
1.2	Compreendendo a Intermidialidade	26
1.2.1	<u>Entendendo a mídia</u>	30
1.3	Desvendando a Transmidialidade	41
1.4	Arte sem hierarquia: perspectivas críticas	43
1.4.1	<u>Harry Potter: uma experiência (não) literária</u>	44
1.4.2	<u>Escolhas críticas: hierarquias nas mídias</u>	47
1.4.3	<u>Para analisar adaptação fílmica: considerações essenciais</u>	52
2	ENTRE MÁSCARAS E REVELAÇÕES: O LOBISOMEM DE J. K. ROWLING	62
2.1	À Luz da Lua: os segredos (des)enterrados na Casa dos Gritos	66
2.2	A licantrópia como metáfora de doenças estigmatizadas: representações de Remo Lupin e implicações sociais	69
3	DESVENDANDO O LOBISOMEM DE ALFONSO CUARÓN	79
3.1	O processo de adaptação: do livro para o cinema	79
3.2	A interconexão das mídias: explorando a transposição	81
3.2.1	<u>Um projeto estético: a representação cinematográfica de licantrópia</u>	103
3.3	Aluado e sua evolução na tela	111
3.3.1	<u>Ressignificando Aluado: mudanças na representação</u>	111
3.3.2	<u>A Representação visual do lobisOMEM: citações e imagens de Aluado</u>	133
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
	REFERÊNCIAS	150
	APÊNDICE A - Quadro 1: Romances Harry Potter de J.K Rowling	159

APÊNDICE B - Quadro 2: Filmes Harry Potter de J.K Rowling	160
APÊNDICE C - Quadro 3: Lobisomem – diferenças livro e tela	161

INTRODUÇÃO

Minha memória preserva de forma vívida inúmeras lembranças da infância, embora algumas já comecem a se dissipar, o que me assusta, pois dá a sensação de que o fim da vida se aproxima. Contudo, há uma recordação que permanece intacta: as noites em que assistia a *Harry Potter*, no SBT, com meu pai, Paulo Henrique, durante o então programa dominical *8 e Meia no Cinema*. Acredito que muitos *potterheads* iniciaram suas jornadas no universo mágico por meio dos filmes exibidos pela emissora. Vale destacar que *Harry Potter* foi o primeiro filme apresentado pelo projeto, superando a audiência do Fantástico, que até então dominava os índices do IBOPE. Eu assistia, reassistia, muitas vezes adormecia e despertava no dia seguinte magicamente no meu quarto. *Harry Potter* foi parte integral da minha infância de várias maneiras: filmes, jogos, brinquedos, álbum de figurinhas e até xadrez bruxo.

Joane Rowling (J. K. Rowling) é uma escritora britânica que se tornou conhecida a partir saga literária *Harry Potter*, doravante HP. A autora cresceu em uma família pobre, mas estável. Desde cedo ela teve contato com a literatura, antes dos 8 anos, já tinha textos literários escritos e, aos 11 anos, terminou seu primeiro romance, o que denota sua intimidade com a escrita literária (Rowling, 200-). Seu entusiasmo pela literatura não parou com suas histórias de fantasia. Rowling entrou na universidade para cursar Letras Francês e Letras Clássicas. Sua formação contribuiu para que seus romances possuíssem diversas referências ao mundo francófono e clássico.

HP foi escrito entre Portugal, Londres, País de Gales e Escócia. Por se tratar de um livro escrito por mulher, fantástico e, ao olhar de diversos leitores e livrarias, infantil, dezenas de editoras recusaram-no, algumas sequer leram-no totalmente antes de indeferir o pedido de publicação. É importante observar que, nesse período, Rowling estava desempregada, separada, com uma filha pequena e vivendo com auxílio do governo inglês, o que fez os não das editoras terem um peso ainda maior para a escritora, que se via desamparada.

Nesse contexto, para a alegria de J. K. Rowling e seus fãs, a editora inglesa Bloomsbury aceitou publicar o livro sob algumas condições, que àquela altura eram inegociáveis. A principal converge com a Intermidialidade: a mudança de *Harry Potter and the sorcerer's stone* para *Harry Potter and the philosopher's stone*. Em outras palavras, a alteração de *Harry Potter e a pedra enfeitiçada* para *Harry Potter e a pedra filosofal*. A simples troca de “enfeitiçada” por “filosofal” proporcionou um efeito alternativo. A palavra

filosofal carrega uma potencialidade e simbolismo que remetem ao místico e erudito, algo situado em um plano superior e de difícil acesso (Guiley, 2006), além de transpor para o mundo bruxo um elemento que, para muitos, existe fora da ficção (Guiley, 2006).

A Pedra Filosofal é conhecida por ser um elemento da alquimia mítica (Guiley, 2006). Aqueles que creem nessa modalidade de conhecimento defendem que a pedra tem o poder de transformar metais em ouro ou prata e acreditam que a pedra é um elemento essencial para a preparação de um elixir que garante a vida eterna àquele que o tome (Guiley, 2006). Ao longo da leitura dos livros, descobre-se que a Pedra Filosofal é um dos três elementos que constituem as Relíquias da Morte, sendo os outros dois: a Capa da invisibilidade e a Varinha das varinhas, criados por J. K. Rowling. Assim sendo, o detentor dos três elementos era, portanto, o senhor da morte, o que era objetivo de Lord Voldemort (LV). Com efeito, a escolha da palavra *filosofal* se mostrou adequada, uma vez que estabelece conexões com elementos não ficcionais e conversa com um elemento que aparece em romances posteriores da saga.

A saga *Harry Potter* é composta por sete livros. Todos os romances sequenciais tratam sobre a jornada do jovem Harry Thiago Potter, desde o momento em que descobre ser um bruxo, aos 11 anos de idade, até o período em que seu primeiro filho, aos 11 anos de idade, vai para a Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts. Outrossim, cada livro corresponde a um ano na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts. O primeiro ano se passa entre 1991 e 1992 (o ano letivo começa em setembro), o segundo entre 1992 e 1993, o terceiro entre 1993 e 1994 e assim sucessivamente até o último, que se passa entre os anos de 1997 e 1998.

No primeiro romance, o leitor/telespectador é apresentado a um menino de 10 anos, órfão, que mora com seus tios e primo. Por motivos até então desconhecidos, Harry é maltratado pelos seus familiares, quais sejam: seu primo Duda, seu tio Válter e sua tia Petúnia, que era irmã de sua mãe. Poucas páginas após o início, diversas cartas endereçadas a Harry chegam por corujas-correio; no entanto, ele não tem a oportunidade de lê-las, visto que seu tio as pega e joga no lixo. Até que, na noite de seu aniversário de 11 anos, Rúbeo Hagrid, Guardião das Chaves e das Terras de Hogwarts, entrega-lhe a carta de admissão à Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts a fim de que o jovem tome conhecimento do conteúdo ali contido.

Neste contexto, Harry Potter, criança ainda, descobre a existência de um mundo sobrenatural que é repleto de coisas inimagináveis para ele. A partir disso, Hagrid explica o que é necessário para o menino naquele instante. O mundo rowlingniano é constituído pelos protagonistas Harry Thiago Potter, interpretado no filme por Daniel Radcliffe, e os amigos de

escola e fiéis companheiros de jornada, Ronald Bilius Weasley, um jovem bruxo de família puro-sangue que é pobre, interpretado no filme por Rupert Grint, e Hermione Jean Granger, uma jovem bruxa assustadoramente inteligente, que é “sangue-ruim¹”, em outras palavras, filha de trouxas², interpretada no filme por Emma Watson, e o principal antagonista, Tom Riddle, o temível Lord Voldemort, que contribuiu diretamente para as guerras bruxas. Para alguns, Riddle é uma analogia a Adolf Hitler, tendo em vista que ambos defendiam uma raça superior em detrimento daqueles que não eram puros.

É importante observar que Harry Potter inicialmente não possuía conhecimento do mundo bruxo. Sua entrada nesse universo mágico se deu de duas maneiras distintas: atravessando um portal e por intermédio de Hagrid. Embora se trate de uma narrativa fantástica, o fantasioso se manifesta em alguns momentos, tal como quando Harry transita do mundo trouxa para o mundo bruxo atravessando uma parede de tijolos em um bar ou quando atravessa uma parede entre duas plataformas de trens, que fornece acesso à estação de trem bruxa.

Vejamos que as classificações convencionais de *portal-quest* – quando a personagem adentra o novo mundo por meio de um portal –, e “intrusiva” – quando a história acontece em um mundo tal como conhecemos e em algum momento ocorre a manifestação do sobrenatural – (Mendlesohn, 2008), não conseguem abranger completamente a complexidade do universo *Harry Potter*. Isso ocorre porque o mundo bruxo e o mundo trouxa coexistem na narrativa de forma interligada.

Por meio de poderosos encantamentos, os trouxas não são capazes de perceber o mundo sobrenatural que os cerca. No entanto, esse disfarce nem sempre é infalível, e, em algumas situações, o Ministério da Magia precisa intervir e apagar a memória dos trouxas para preservar o segredo da existência da magia. Inclusive, existe um acordo entre os Ministérios da Magia e o Ministério do Reino Unido. A exemplo, quando Sirius Black foge da prisão, o ministro trouxa é avisado pelo ministro bruxo e transmite na televisão a fuga de um assassino assustadoramente perigoso, evidentemente escondendo o fato de ser um bruxo.

¹ Chamar um bruxo nascido trouxa de sangue-ruim é absurdamente preconceituoso, visto que é reflexo de uma segregação racial defendida por Lord Voldemort. Assim, bruxos nascidos em uma família de bruxos é sangue-puro, ao passo que aquele que é mestiço ou vem de famílias não bruxas é sangue-ruim. Em outras palavras, pode-se dizer que a descrição hierárquica é um procedimento análogo à eugenia em regimes totalitários inclusive o nazismo, que defendia uma raça superior que excluía todas as diversidades étnica e cultural. uma analogia como o período nazista, que defendia uma raça superior: a ariana, a qual subjugaria raças inferiores: judeus, pessoas com deficiência, negros, gays. O racismo, nos termos comentados, aparece ao longo dos 7 livros e 8 filmes.

² Aqueles que não são bruxos.

De maneira semelhante, não há uma verdadeira intrusão entre esses dois mundos, uma vez que os bruxos são parte integrante do mesmo espaço compartilhado pelos trouxas, sendo que estes na maioria do tempo não enxergam o que ocorre pelos motivos já esclarecidos.

Dessa forma, a saga de *Harry Potter* desafia as convenções e subverte as categorias tradicionais, criando um universo em que os limites entre o mundo real e o fantástico são constantemente cruzados e entrelaçados. A coexistência e interação entre bruxos e trouxas evidenciam a riqueza e complexidade desse mundo mágico, proporcionando uma experiência narrativa única que rompe as noções convencionais de fantasia e intrusão.

Nesse sentido, a franquia de *Harry Potter* transcendeu os limites da literatura e do cinema, expandindo-se para uma variedade de suportes e mídias. O seu imenso sucesso de público serviu como um critério de validação, impulsionando a narrativa a se estender além dos livros e filmes. O lucro obtido através dessas extensões da história também justificou e motivou esse crescimento para as múltiplas mídias. Dessa forma, o universo de *Harry Potter* foi abraçado por parques temáticos, jogos eletrônicos, produtos licenciados, proporcionando aos fãs uma experiência imersiva e diversificada que vai além das páginas livrescas e das telas cinematográficas.

A adaptação do livro *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* para o cinema contou com a habilidosa direção de Alfonso Cuarón, nascido no México. O diretor, contudo, não era a primeira opção para essa empreitada. Desde o início, Cuarón planejou cuidadosamente o que desejava para sua carreira profissional, estudando Filosofia e Cinema ao longo de sua jornada acadêmica. Conquanto tenha enfrentado desafios no início de sua vida profissional, isso não o intimidou. Com o tempo, ele se tornou um nome reconhecido na indústria cinematográfica. Cumpre observar que foi com *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (2004) que Cuarón conquistou destaque, recebendo diversos prêmios e sendo indicado várias vezes ao Oscar. Sua contribuição para o mundo mágico criado por Rowling elevou ainda mais sua reputação e solidificou sua posição como um talentoso diretor no cenário cinematográfico.

A razão deste trabalho se baseia no fato de que os estudos literários demonstram apenas um interesse limitado em pesquisas sobre obras classificadas como *subliteratura*. Além disso, embora os trabalhos sobre Intermidialidade estejam em franco e constante crescimento, ainda existe uma carência de pesquisas nessa área, seja por falta de conhecimento acerca da existência da área, seja por departamentos de letras não aceitarem, ainda, outros produtos culturais que não a literatura. Especificamente no contexto das obras como *Harry Potter*, a produção acadêmica relacionada à Intermidialidade é ainda mais

escassa. Nesse sentido, a presente dissertação visa expandir novos desdobramentos investigativos acerca do tema tratado.

Além disso, a falta de pesquisas em Intermidialidade é evidente quando consideramos o fenômeno dos filmes baseados nos livros de J. K. Rowling. Embora esses filmes tenham sido um grande sucesso comercial, há uma escassez de estudos acadêmicos que explorem as relações entre os elementos literários e cinematográficos presentes nessas obras.

Em busca no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, utilizando “Harry Potter” para obter uma amostragem mais ampla e filtrando pela área de Letras e Linguística, a fim de nos mantermos dentro do campo, há o retorno de 47 trabalhos realizados entre 2003 e 2022, dos quais 5 abordam direta ou indiretamente a Intermidialidade, a saber: *Fanfiction de Harry Potter no Brasil: o desenvolvimento da produção do gênero por autores brasileiros*, de Beatriz Costa Reis; *Relações Dialógicas em fanfictions: carnavalização na reescrita da saga Harry Potter na era da Convergência*, de Gabrielle Leite dos Santos; *Harry Potter entre o espelho literária e o cinematográfico*, de Julia Pacheco Rinaldi; *A representação da escravidão na série Harry Potter: uma análise intersemiótica*, de Fernanda Ramos de Carvalho; *A série Harry Potter: uma análise comparativa entre as produções literárias e cinematográficas sob as perspectivas do fantástico e da psicanálise*, de Dayane Copati Domingos; *Fanfictions de Harry Potter: adaptações de fãs e sua recepção*, de Paula Renata Milani. Há, ainda, outros dois trabalhos, mas não foram elencados por se valerem da Linguística Aplicada e Ciências Sociais, e não da Literatura Comparada e Intermidialidade, estando, portanto, fora do nosso escopo.

Ao expandir a busca em periódicos nacionais e internacionais, utilizando os indexadores SciELO e Google Acadêmico, com comandos tanto em português quanto em inglês, os resultados obtidos não foram relevantes, pois desviavam do foco aqui estabelecido. Todavia, devido a uma convergência temática, encontramos 3 trabalhos que discorrem sobre o lobisomem como metáfora para doenças infectocontagiosas: *Metaphors of monstrosity: the werewolf as disability and illness in “Harry Potter” and “Jatta”*, de Roslyn Weaver (2010)³, *Lessons on being multiple and heterogeneous: a study of Remus Lupin in Harry Potter*, de Catherine Shaw e *The HIV metaphor: J.K Rowling's werewolf and its transformative potential*, de Brendan G. A. Hughes⁴.

³ O trabalho pertence a um periódico pago, cujo valor está em dólar, por essa razão não tive acesso ao texto integral, mas tão somente ao *abstract*.

⁴ Só obtive acesso à parte inicial do texto.

Há, ainda, a obra *Hiperleitura e esrileitura: convergência digital, Harry Potter*, cultura de fã, de Ana Cláudia Munari Domingos. A pesquisadora propõe os termos Hiperleitura e esrileitura como maneiras de representação das interações entre os leitores de *Harry Potter*. A autora se vale da Teoria e Estética da Recepção, Teoria da Comunicação, Teoria da Cultura, Intermidialidade, entre outras áreas, para criar o fio argumentativo da obra. Ademais, não foram encontrados trabalhos que tratassem mais especificamente sobre transposição midiática de *Harry Potter*, especialmente no que diz respeito a figura aqui analisada, o que demonstra o ineditismo de nosso trabalho.

Esses exemplos ilustram a lacuna científica sobre a obra em exame sob o viés do comparatismo intermidiático. Nesse sentido, a presente pesquisa é justificada, também, pela necessidade de preencher o espaço existente, com a finalidade de contribuir qualitativa e quantitativamente para os estudos sobre *Harry Potter*.

A leitura aqui empreendida traz um problema de pesquisa e uma hipótese como alternativa para superá-la. O problema seria: como Alfonso Cuarón utilizou técnicas cinematográficas e processos de adaptação para representar a figura do lobisomem, que não é explicitamente descrito no romance *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*?

A hipótese que levantamos diz respeito à estética do lobisomem criada por Alfonso Cuarón no filme, que é fundamentada na psicologia do personagem e em suas interações com os outros personagens, utilizando elementos visuais e simbólicos para transmitir essas características de forma que só é possível na mídia fílmica.

Nessa abordagem, o objetivo geral é investigar a transposição midiática de *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* da mídia livro para a mídia fílmica, focalizando o processo pelo qual se deu, especificamente, a representação da figura do lobisomem na mídia de chegada, cuja finalidade é identificar os diferentes sentidos que podem ser criados exclusivamente pela mídia fílmica.

A partir disso, elencamos como objetivos específicos: a) investigar a construção do lobisomem, compreendendo suas respectivas criações literária e cinematográfica; b) analisar e distinguir as particularidades intrínsecas de cada mídia, explorando suas características distintas e a maneira como impactam a representação do lobisomem na narrativa, trazendo à baila a estética e o mito desse personagem; c) identificar e comparar os pontos de semelhança entre o livro e o filme, destacando os elementos que foram mantidos ou adaptados na transposição intermidiática da figura do lobisomem e de que maneira isso alterou os sentidos da obra.

Dito isso, busca-se examinar criticamente as abordagens e representações do lobisomem nessas duas mídias distintas, identificando as técnicas tomadas para transpor a imagem do lobisomem do livro para o filme. Serão discutidas as escolhas e técnicas utilizadas na adaptação do personagem, a fim de compreender as alterações e impactos que a transposição intermediária teve em sua representação. Ademais, discutiremos as teorias dos estudos de mídia e aspectos da crítica.

A escolha de *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* para constituir o *corpus* desta análise deve-se ao fato de ser uma obra altamente qualificada, com uma grande base de fãs, bem construída e por ser a autora consagrada, bem como por oferecer elementos interessantes para serem discutidos em um trabalho acadêmico. Ademais, a narrativa literária apresenta o lobisomem sem grandes descrições, uma vez que o personagem lupino de Cuarón foi em grande parte criado pelo diretor, o que em princípio parece não ter tido grande realce junto ao grande público. Por outro lado, o cariz de transição da figuração lupina agradou demasiadamente aos fãs. Enquanto os dois primeiros livros poderiam ser classificados como literatura voltada para crianças, o terceiro romance da saga adota uma abordagem direcionada ao público juvenil, possuindo o “estilo visualmente deslumbrante de Alfonso” (Mccabe, 2011, p. 19). A narrativa se desenrola em um ambiente sombrio, habitado por personagens obscuros, como os dementadores, que “Onde devia haver olhos, havia apenas uma pele sarnenta e cinza, esticada por cima das órbitas vazias. Mas [tem] uma boca... um buraco escancarado e informe, que sugava o ar como o ruído de uma matraca que anuncia a morte” (Rowling, 2015c, p. 282).

Ademais, o livro aprofunda a temática da morte, exemplificada pela condenação injusta de Sirius Black e Bicuço, ambos sentenciados à pena capital. Embora a morte seja uma constante desde o primeiro livro da série, seu tratamento até então se restringia a uma abordagem mais superficial e com matizes românticos. No entanto, neste volume, há uma transição significativa para uma perspectiva mais realista, que desmistifica a morte, afastando-se da visão idealizada (portanto, romântica) presente nas obras anteriores. Em muitas culturas, a morte é um assunto cercado de tabus, e o terceiro romance de *Harry Potter* desafia essa percepção ao tratar do tema de forma mais profunda e significativa, mesmo sendo uma obra dirigida, a princípio, a um público juvenil.

Outros motivos que levaram à escolha de *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* são a presença mais substancial da estética gótica, que nos chama a atenção. Segundo Hogle (2002), não só a literatura gótica sofre grande recepção pelo público de massa, em especial aquele que está gozando da juventude, aqui compreendida entre 14 e 28 anos, mas também são bem recepcionadas pelo público obras de suspense/mistério, terror/horror, policial,

aventura e os mais recentes *thrillers* psicológicos, conquanto nem sempre aclamados pela crítica especializada (Buzio, 2016; Compagnon, 2010; Todorov, 1981; Todorov, 2013). *Harry Potter* consegue ter em si características de todos esses gêneros literários. Terror e horror representados pela figura do dementador, o suspense e mistério quando o castelo é invadido, a figura do detetive representada pelo trio bruxo Harry, Hermione e Rony, que juntos investigam o passado de Sirius Black e o motivo de sua fuga de Azkaban, para citar apenas três exemplos.

Partindo do pressuposto de que as investigações comparatistas, intermediáticas e literárias de *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* ainda são escassas, considerando que a pesquisa pretende ampliar a abordagem do discurso comparatista entre romance e filme, optamos por utilizar as considerações de Irina Rajewsky (2012a) acerca da transposição midiática (será explicada no Capítulo 1).

Do que ficou estabelecido, a dissertação estrutura-se em torno de três capítulos. O primeiro aborda as questões de ordem teórica, em outras palavras, serão discutidos os conceitos fundamentais que cercam a Intermedialidade e a Literatura Comparada, que juntas serão o fio condutor da dissertação. Concomitantemente, aspectos teóricos-críticos em torno da obra serão trazidos à baila.

O segundo capítulo se dedicará a uma análise do romance, com foco específico na caracterização de Remo Lupin durante suas transformações em lobisomem. Serão examinadas as descrições e nuances textuais que contribuem para a construção de sua figura enquanto criatura sobrenatural, explorando as implicações simbólicas e narrativas da licantropia. Além disso, o capítulo abordará como a condição de Lupin como lobisomem reflete questões mais amplas dentro do universo de *Harry Potter*, como preconceito, exclusão social e o dualismo entre o humano e o monstruoso.

O terceiro capítulo, por seu turno, analisa a adaptação de *Harry Potter* do livro para o filme, examinando as adições, supressões e escolhas feitas pelo diretor ao longo desse processo, focalizando em como o lobisomem foi representado, bem como as novas camadas de efeitos proporcionadas (ou não) pela mídia adaptada, discutindo, ainda, a iluminação mútua entre os textos de partida (livro) e o texto de chegada (filme).

Com efeito, esperamos que o trabalho contribua para a área de Intermedialidade e que consigamos identificar os pontos relevantes da crítica e da transposição pela qual a obra passou a fim lançarmos novos olhares sobre o tema. Em última análise, esta dissertação visa aprofundar nossa compreensão das relações intermediáticas e sua influência na representação do lobisomem em diferentes meios artísticos. Ao abordar as conexões entre literatura, cinema

e crítica literária, esperamos enriquecer a apreciação dessa figura icônica dentro do contexto da saga *Harry Potter*.

1 ENTRELAÇANDO PALAVRAS E IMAGENS: ABORDAGENS TEÓRICAS

Esta seção examina aspectos relevantes da Intermedialidade e sua relação com os Estudos Literários. Embora sejam campos autônomos, a interconexão entre essas duas áreas é de considerável importância. É pertinente observar que, embora a Intermedialidade tenha se tornado um objeto de estudo mais recente, ela possui uma longa trajetória de existência. Pode-se encontrar referências às diversas formas de mídia já na *Poética* de Aristóteles (2011), quando este discute o drama e sua multimidialidade ligada à performance dos atores, uma vez que o corpo também é mídia, iluminação, sons etc., o que é endossado mais tarde por Claus Clüver: “Intermedialidade é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas [...]” (2008, p. 9).

Em que pese o longo tempo desde as considerações aristotélicas, ainda carecemos de teorias mais específicas para nos auxiliar nas análises de Intermedialidade. Nesse sentido, a pesquisadora Ana Cláudia Munari Domingos assinala: “Certamente, partindo do contexto de que o fenômeno da convergência de mídias é um campo recém-aberto à análise e que ainda demanda teorias específicas [...]” (2015, p. 147). Assim, aquele que se propõe aos estudos de mídia inevitavelmente terá que se valer de teorias de outras áreas do conhecimento, como a Linguística, a Comunicação, o Cinema e Audiovisual e mesmo os Estudos Culturais, a depender do foco do trabalho. A respeito dos *Cultural Studies*, cumpre observar que, dentre outras reivindicações, foi por meio deles que produtos artísticos e culturais, outrora marginalizados, como a canção popular, a literatura oral e o cinema, foram inseridos na agenda das discussões estéticas, segundo Franziska Schössler (2006).

1.1 A interseção de mídias: Literatura Comparada e Intermedialidade

A perspectiva da intermedialidade é ideal para se perceber os produtos culturais da contemporaneidade, cuja gênese se relaciona tanto à convergência de mídias e à utilização plural de mídias quanto ao aspecto intertextual. Todo objeto cultural intermediário resulta da leitura de outro, seja pela remediação do suporte, seja por seu conteúdo intertextual (Domingos, 2015, p. 141).

Existe uma contínua discussão acerca da autonomia e independência da Intermedialidade enquanto matéria acadêmica. Na grande maioria das universidades, ela figura como subárea da Literatura Comparada (daqui em diante LC), enquanto, em um número reduzido de casos, é considerada uma disciplina com autonomia e departamentos próprios, sendo, portanto, desvinculada institucionalmente dos Estudos Literários, a exemplo das Universidades Graz, Lund e Växjö (Domingos, 2022).

No Brasil, os estudos de mídia, do ponto de vista institucional, não possuem autonomia departamental, estão ou ligados aos departamentos de literatura ou aos departamentos de Comunicação Social. Thaïs Flores Diniz (2022) procedeu a uma pesquisa para estabelecer quem e onde se estuda Intermedialidade no Brasil. O resultado ratifica a consideração que fizemos anteriormente: a Intermedialidade está dentro dos departamentos de literatura e comunicação. A autora verificou que no Brasil os estudos de mídia estão majoritariamente na área de Letras, “seguida pelos pesquisadores da Comunicação e, logo depois, pelos professores das áreas de artes: Artes visuais, Música, Cinema, Artes cênicas, Dança e Design” (Diniz, 2022, p. 26). Ademais, 64% das pesquisas sobre Intermedialidade são realizadas por pesquisadores da área de Letras, naturalmente, no bojo da Literatura Comparada, o que denota a expansão, o cruzamento das fronteiras teóricas, críticas e institucionais dos Estudos Literários. Ademais, dos 41 grupos sobre Intermedialidade cadastrados no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq, 26 são da área de Letras (Diniz, 2022), em outras palavras, 63% dos grupos de pesquisa estão no campo da Linguística e Literatura.

Nesse contexto, Thaïs Flores Diniz, em entrevista à Ana Cláudia, defende a desvinculação da Intermedialidade da Literatura Comparada: “Esperamos que muitos outros grupos surjam, pressionando as universidades a reconhecerem a intermedialidade como um campo independente, uma vez que o fenômeno não é limitado à literatura e abrange muitas outras áreas de conhecimento” (Diniz *apud* Domingos, 2022, p. 143).

A partir dessa óptica, temos uma área interdisciplinar tal como a própria Literatura Comparada, que, ao longo da segunda metade do século XX, tornou-se uma área, do ponto de vista prático, interdisciplinar por não comparar apenas literatura, mas outros tipos de artes e culturas, levando a LC a uma disciplina intimamente ligada aos Estudos Culturais (Souza, 2018), o que proporcionou em larga escala a ampliação dos objetos de estudos. Ocorre, porém, que, muito embora a Intermedialidade não se estude apenas com a literatura, pode-se asseverar que a massa de trabalho está conectada a ela, seja comparando-a com ela mesmo ou

com outros tipos de arte. No âmbito do que abrange ou não o campo aqui discutido, Claus Clüver observa que a:

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como ‘artes’ (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às ‘mídias’ e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente (Clüver, 2006a, p. 18-19).

Em consonância ao afirmado por Clüver (2006), José Luís Jobim nos alerta que o comparatismo não reside somente nas orientações entre obras literárias, mas em “estruturas que contém pelo menos dois objetos diferentes, e teorias ou ideias que os relacionam entre si” (Jobim, 2020, p. 401). Embora aquele trate especificamente da Intermedialidade e esse da LC, ao equacionar os dois teóricos, o resultado é de que ambas as áreas conjugam estudos de ao menos dois produtos culturais.

Retrocedendo os postulados de Claus Clüver e de José Luís Jobim, Tânia Carvalhal observou que “a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua **interação com outros textos, literários outro não, e outras formas de expressão cultural e artística**” (1986, p. 74, grifo meu). Dessa forma, diante da natureza inter e transdisciplinar do comparatismo (ou comparativismo, caso pensemos no mundo francófono), a Intermedialidade também seguirá por esse viés, de modo a não restringir os objetos de investigação a somente um produto cultural, o que nem mesmo a literatura comparada, conforme asseveramos, faz há muitos anos em razão da amplitude da área.

Diante de todo o exposto, seguimos uma linha mais conservadora no sentido de a Intermedialidade estar conectada à literatura comparada e não ser independente dela, especialmente quando os objetos relacionam literatura com algum outro produto artístico.

Ressaltamos, ainda, que as Intermedialidades são um derivativo da Literatura Comparada após sua virada terminológica, como bem esquematizado por Tania Carvalhal (2006). A autora demonstra como que os estudos sobre a modalidade e o funcionamento dos textos literários fizeram avançar a concepção tradicional de comparativismo que hierarquizava de maneira inexpugnável as obras em cotejo. Dessa maneira, o mesmo tratamento que a Literatura Comparada confere aos textos literários é também procedimento teórico-metodológico dado às mídias no âmbito das Intermedialidades (Paula, 2019, p. 15).

O fato de a Intermedialidade estar conectada a variadas áreas do conhecimento faz com que o termo seja uma espécie de *umbrella-term*, podendo ser abordado a partir de diversas

perspectivas teóricas e metodológicas. Neste contexto, a definição do objeto, sua delimitação e atribuição muito naturalmente há de variar conforme a área em que esteja sendo utilizada (Rajewsky, 2012b; Ramazzina-Ghirardi, 2022). Frente a isso, cabe ao analista determinar qual visão ou teoria abordará em seu trabalho (Elleström, 2021; Rajewsky, 2012b; Ramazzina-Ghirardi, 2022).

O objeto literário ainda permanece estático nos processos de comparativismo, de modo que está perdendo a dominância sobre outras artes. Logo, pode-se inferir que a comparação atua como um instrumento para observar os elementos artísticos e literários por meio do contraste, não sendo, pois, um fim em si mesma (Carvalho, 1991). Evidentemente construir uma pesquisa a partir do comparativismo e interdisciplinaridade requer mais estudos, pois deve-se aprofundar em áreas que não são naturalmente de nossa formação (Carvalho, 1991). Ao pensar nas Letras, esse caminho é menos tortuoso, tendo em vista que, desde os primeiros períodos das graduações, existe contato com diversas áreas do conhecimento: História, Sociologia e Psicologia, só para citar algumas. Isso permite que o graduando desenvolva diversas habilidades que o auxiliem no domínio do objeto, da teoria e do método utilizados na análise que se propuser a fazer.

1.2 Compreendendo a Intermidialidade

Compreender o conceito de Intermidialidade é essencial para aprofundar a discussão. No entanto, definir esse campo de estudos não é uma tarefa simples, devido às diversas abordagens e aplicações existentes. Uma abordagem inicial para definir Intermidialidade é analisar a natureza morfológica da própria palavra, que é formada através da combinação de afixos, ou seja, morfemas derivacionais. No caso em questão, temos a adição de *inter* e *dade*. O prefixo latino *inter-* pode admitir algumas acepções, dentre as quais: posição intermediária, reciprocidade, ao passo que *dade* é um sufixo formador de substantivo e pode ter acepções variadas (Pestana, 2021). Então, pode-se compreender Intermidialidade como a mídia estando numa posição intermediária de uma relação, ou seja, existe um processo de relações *entre* as mídias presentes, um movimento orgânico e homogêneo que, inclusive, pode enevoar as fronteiras intermediáticas (Rajewsky, 2012a). Bem entendido, focalizando a relação da literatura e do cinema, Adalberto Müller (2009, p. 49) assinala que a Intermidialidade

interessa compreender os processos de mutação, transformação, transferência, tradução, adaptação, citação, hibridação entre as duas mídias, e ainda em relação a outras mídias. Entender de que modo ambas (literatura e cinema) representam (ou deixam de representar) a realidade, ou se auto-representam, a partir de suas relações, tal é uma das facetas dos estudos de intermedialidade.

Nessa mesma linha, a pesquisadora alemã Irina Rajewsky define de maneira semelhante, levando em consideração a morfologia da palavra: “intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indicado o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias” (Rajewsky, 2012b, p. 18). Semelhante contribuição é exposta por Ramazzina-Ghirardi ao colocar no centro da questão a relação entre mídias: “refletir sobre a intermedialidade é pensar, simultaneamente, em mídias e na relação entre mídias” (2022, p. 14). Diante do exposto, parece haver um consenso quanto ao conceito de Intermedialidade. A proposta de Ramazzina-Ghirardi potencializa a questão por fortalecer a ideia do “cruzamento de fronteiras”, tal como proposto por Irina Rajewsky (2012b) e outros teóricos:

Intermedialidade é, assim, o campo de pesquisa que investiga qualidades, características, formas que se realizam na relação entre as mídias em um vínculo que se desenvolve de forma espacial e temporal. Essa característica de ser um campo que estuda relações entre as mídias – que, como qualquer relação, representa uma construção teórica, não um objeto concreto – é que faz com que os debates em torno do sentido e do alcance de intermedialidade se tornem ainda mais intrincados e relevantes (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 20).

Devido à natureza intrinsecamente interdisciplinar da Intermedialidade, tal como se tornou a LC nas últimas décadas, é comum encontrarmos investigadores de diversas áreas do conhecimento envolvidos nesse campo. Portanto, é natural que haja diferentes propósitos e abordagens na definição do objeto e do método. Outrossim, fica claro que o condicionante para manifestação da Intermedialidade é que haja necessariamente alguma relação entre, pelo menos, duas mídias.

Para Irina Rajewsky, as discussões acerca da Intermedialidade partem de dois princípios: a) Intermedialidade como categoria fundamental; e b) “uma categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (Rajewsky, 2012b, p. 19). O primeiro princípio é teórico, ao passo que o segundo é essencialmente prático. O estudo sobre Intermedialidade, considerando o cruzamento de fronteiras, pode partir de dois caminhos: sincrônico e diacrônico. Partindo desse pressuposto, a Intermedialidade investiga as mudanças intermediáticas ao longo do tempo (diacrônico) ou

pode abordar e analisar as mídias em um mesmo contexto e tempo histórico (sincrônico). Nessa mesma esteira, o francês François Jost propõe que:

A intermedialidade tem, portanto, três sentidos e três usos interessantes para o pesquisador: a relação entre mídias, a relação entre os meios de comunicação, e a migração das artes para os meios de comunicação. Estes três tipos de intermedialidade obedecem, conforme mostrei, uma genealogia que leva do textual ao contextual, do abstrato ao concreto e que, nisto, se calca sobre as evoluções históricas que conhecemos. Contudo, cada etapa não torna necessariamente ultrapassada a precedente: ela a engloba. Também não me parece exagero pedir ao pesquisador de hoje em dia para que se interogue, em cada uma das análises de um documento, sobre a pertinência daquilo que ele desenvolve submetendo-o ao crivo desta tripla intermedialidade (Jost, 2006, p. 41).

Por outro lado, o americano Claus Clüver (2006), que esteve por diversas vezes no Brasil, problematiza a questão de Intermedialidade e interartes, visto que essa pode ser entendida como redutora, na medida em que a arte é/era vista como produto erudito, superior e, portanto, pertencente a uma classe elitista, o que, de certa maneira, segundo Clüver, contribuiria para que objetos importantes fossem relegados a um *status* inferior. Por isso, para o pesquisador americano, a interartes está dentro da Intermedialidade, visto que esta abarca todas as mídias, e não só as mais consagradas, conforme já mencionamos. Em segunda instância, as contribuições de Claus Clüver nessa ótica também explica as razões pelas quais, nos estudos de mídia, não se estabelece uma hierarquia entre os diferentes produtos midiáticos.

Considerando essa perspectiva, ressalta-se que Clüver estabeleceu categorias para os estudos de mídia, o que de certa forma delimita as áreas de atuação ou de análise intermediática, uma vez que cada uma dessas categorias focará em uma determinada relação que é estabelecida entre as mídias. Nesse sentido, para o comparatista, a Intermedialidade pode agrupar três grandes grupos: “relação intermediática; transposições intermediáticas ou intersemióticas; união (fusão) de mídias” (Clüver, 2006, p. 24).

Salvo a leve mudança de nomenclatura, é cristalina a existência de uma relação entre os estudos americanos e alemães de mídia, especialmente nas figuras mais expoentes da área: Clüver e Rajewsky. Corroborando a explanação e categorias asseveradas por Claus Clüver (2006), Irina Rajewsky (2012b), por seu turno, vai declarar a existência de três subcategorias para os estudos intermediáticos: combinação de mídias, referências intermediáticas e transposição midiática. A primeira ocorre, conforme o nome sugere, quando existe diversas mídias atuando concomitantemente para formar um todo completo. Por exemplo, em um espetáculo teatral há a presença dos atores (mídias), figurinos (mídias), músicas (mídias),

entre outras coisas que formam o todo que é o teatro. A segunda ocorre quando há uma mídia que emula ser uma outra mídia. A terceira trata dos processos de adaptação midiáticas:

no sentido mais restrito de *transposição midiática* (por exemplo, adaptações cinematográficas e romantizações): aqui a qualidade intermediária tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia (Rajewsky, 2012b, p. 24).

Para Rajewsky, a transposição midiática é um estudo genético. Os esforços estarão direcionados a compreensão das técnicas transformativas das mídias em cena:

Essa categoria é uma concepção de intermedialidade ‘genética’, voltada para a produção; o texto ou o filme ‘originais’ são a ‘fonte’ do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediário (Rajewsky, 2012b, p. 24).

Remete-se, agora, a Lars Elleström (2021), cujo estudo comparatista é importante para os estudos de Intermedialidade. Elleström assevera que a Intermedialidade compreende “relações específicas de produtos de mídias distintos e das relações gerais entre os diferentes tipos de mídia” (Elleström, 2017, p. 201). Observa-se que, diferentemente do que se imagina, existe certo consenso sobre a definição da disciplina.

No contexto brasileiro, pode-se citar a pesquisadora Solange Oliveira, que também contribui de forma significativa para os estudos sobre Intermedialidade, para quem o

conceito utilizado para tratar de várias maneiras pelas quais as mídias podem se relacionar, ou seja, para examinar: relações gerais entre as mídias, as transformações de uma mídia para outra, as combinações de mídias e os fenômenos inerentes a várias delas (Oliveira, 2020, p. 12).

A Intermedialidade não se limita a livros, jornais, cinema, teatro, música, televisão e videogames; ela também inclui produtos socioculturais que foram marginalizados ou apagados devido ao colonialismo: “práticas indígenas e ancestrais (como a combinação do alfabeto, glifos e desenhos nos povos da América Central), até formas de comunicação do dia a dia (como campanhas de marketing), nas Américas, Europa, África e assim por diante” (Aguilar; Agustoni; Carrizo, 2015, p. 1).

A partir dessas definições, observa-se que as relações entre as mídias são a chave definidora do campo, mas o que são essas mídias? No contexto desta pesquisa, o termo vai além do significado comum de rádio, televisão ou internet. Mídia é um objeto complexo e até

mesmo indefinível em sua totalidade, momento em que as tensões e divergências teóricas se tornam mais proeminentes. Portanto, é importante entender que a cobertura abrange uma ampla gama de formas, mudanças e configurações.

1.2.1 Entendendo a mídia

Conquanto haja algumas divergências, o conceito de mídia é geralmente mais amplo do que a compreensão internalizada pelas pessoas de fora da área. No senso comum, quando ouvimos a palavra mídia, é comum associá-la à fama, à televisão, à novela ou à expressão “estar na mídia”. Essa definição não é incorreta; no entanto, ao discutir a questão, Ramazzina-Ghirardi alerta que “esse é um sentido possível e importante, mas, para os estudos da intermedialidade, insuficiente e, potencialmente, redutor” (2022, p. 31). A partir disso, a mídia, dentro dos estudos de Intermedialidade, engloba as definições que ocorrem pelo senso comum, mas transcende-as, de modo a ampliar o que pode ser considerado mídia. É improvável que, com base no senso comum, alguém considere o corpo humano (ou o de qualquer animal) como uma mídia. No entanto, o corpo é, de fato, uma forma de mídia, visto que, por meio dele, os atores podem performar, para ficar apenas em um exemplo.

A mídia, para além da ideia de suporte, pode ser compreendida, sobretudo, enquanto meio, de modo que expande o significado do termo, conforme foi observado por Adalberto Müller (2008). Nessa esteira, Maria Cristina Cardoso Ribas não se furtou de problematizar a possível redução do termo mídia quando se baseia apenas pelo senso comum. Nesse sentido, pode-se pensar que

quando o termo ‘mídia’ é empregado no singular *stricto sensu* remonta aos meios de comunicação de massa (televisão, rádio, fotografia, jornais); e, no singular e/ou plural, *lato sensu*, é utilizado como suporte físico para gravação e transmissão (no caso de som, imagem e mais recentemente, de arquivos digitais). A citada distinção entre meio e suporte já vem de longa data, é um tema recorrente em teorias da mídia e relevante para os estudos literários que transitam neste campo. Em tal perspectiva, literatura e cinema são consideradas mídias (no sentido de meios de comunicação) que contêm outras mídias (meios) e são veiculadas em mídias (no sentido de suportes, tais como imagem, som, palavras escritas e faladas, arquivos digitais) (Ribas, 2018, p. 2879-2880).

Desse modo, compara-se e estuda-se uma (inter)medialidade entre o filme e o livro, que estão essencialmente inter-relacionados pelo enredo. No entanto, não compartilham do

mesmo meio; ou seja, não estão na mesma mídia, visto que o cinema é sensivelmente diferente do livro, pois neste o meio predominante é a escrita, enquanto naquele há a performance dos atores, luzes, sombras, músicas, efeitos especiais e visuais, práticos, entre outras coisas. A mídia filmica/cinematográfica é composta por diversos elementos; não se trata somente de um suporte; afinal, a tela (*LCD, IPS* etc.) não é a mídia, mas apenas a matéria física pela qual a mídia se manifesta. As variações de terminologia, naturalmente, variam conforme a língua, assim como mudam de acordo com o campo de estudo pelo qual se observa a Intermedialidade.

É fundamental esclarecer alguns pontos importantes relacionados às áreas que abordam esses termos. Assim como a Intermedialidade, a mídia é objeto de estudo em diversas áreas técnicas e científicas, principalmente aquelas que se dedicam à linguagem e ao entendimento do ser humano, ou seja, podemos dizer que a mídia está direta ou indiretamente ligada a todas as áreas de conhecimento, no entanto algumas são destaques, quais sejam: Letras, Comunicação Social (e suas diversas habilitações), Design, Artes Visuais (e suas diversas habilitações), Artes Cênicas (e suas diversas habilitações), Música (e suas diversas habilitações), Ciências Sociais (e suas diversas habilitações), História, Filosofia, Psicologia, Educação, Arquitetura.

Ao buscar no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes⁵, considerando os últimos três anos, identificamos que a maioria dos trabalhos são desenvolvidos nas áreas supramencionadas. Diante do fato da Intermedialidade ser interdisciplinar, torna-se, no mínimo, difícil de definirmos o objeto de estudo da área. Assim, se nos prendermos a uma só definição, corremos o risco de reduzir e limitar o objeto, e mesmo o campo de estudo (Ramazzina-Ghirardi, 2022). Por outro lado, só podemos fazer ciência tendo alguns elementos presentes, dentre eles, a definição e delimitação do objeto (Minayo, 2013).

A divergência quanto ao que é este objeto também é mencionada por Ramazzina-Ghirardi ao discutir a complexidade do tema: “variações do termo mídia constituem um desafio permanente para os pesquisadores” (2022, p. 32). Contudo, o fato de esse desafio existir é enriquecedor, pois não limita a produção da área, permitindo que diversos trabalhos sejam desenvolvidos sobre variados temas e sob diversas visões teóricas. No entanto, corremos o risco de perder, paulatinamente, o ritmo da produção acadêmico-científica na medida em que fecharmos ou delimitarmos o objeto.

⁵ Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/> Acesso em: 18 dez. 2022.

Considerando as diferentes abordagens e considerando que “é importante que todo pesquisador que se envereda por esse campo de pesquisa deixe claro o que entende por *mídia* ou, dito de outro modo, esclareça a carga semântica que atribui ao termo” (Ramazzia-Ghiardi, 2022, p. 32-33), vamos definir nosso entendimento de mídia.

Diante do exposto, para esta dissertação, acreditamos que existem quatro (além do já mencionado por Ribas) conceitos que são complementares e que aqui se aplicam. Werner Wolf, ao discutir Intermedialidade, trouxe-nos uma primeira definição do que é mídia, sendo a segunda mais relevante:

meios de comunicação convencionalmente e culturalmente distintos, especificados não apenas por canais institucionais ou técnicos particulares (ou por apenas um canal), mas prioritariamente, pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão pública de conteúdos, que incluem, mas não se restringem, a ‘mensagens’ referenciais (Wolf, 2011, p. 2, tradução de Ramazzina-Ghirardi).

A partir dessa definição, podemos observar que a mídia não se restringe a canais institucionais, ou seja, aqueles que sofrem normatização e/ou são administrados pelo poder público, tal como a regulação feita pela Agência Nacional de Telecomunicações no Brasil, sendo, então, possível que a mídia se estabeleça nos mais variados espaços.

Nessa toada, para Claus Clüver, a mídia é “transmissão como um processo dinâmico e interativo [...] a produção e a recepção de signos por seres humanos” (2012, p. 9). A definição de Clüver coloca a interação como uma das características dos produtos midiáticos. Em se tratando de um produto que promove a transmissão de informações para realizar alguma forma de comunicação, naturalmente haverá um processo dialógico entre, ao menos, um emissor e um receptor. Se você está em uma sala de cinema, existe um processo de interação entre você e o filme. Nos últimos anos, a dinâmica e a interação tornaram-se mais intensas, promovendo interações extrassensoriais por meio de poltronas que se mexem, aquecem, esfriam, e com neve de mentira caindo sobre você em um filme ambientado no Ártico, além de cheiros ruins ou bons; tudo isso pode ser experienciado nos famosos cinemas 4D⁶.

Sob outra ótica, Jan Baetens assinala que “a mídia configura um suporte que se presta a acolher, conservar, difundir, transformar a informação” (Baetens, 2009, p. 79). Com essa proposição, podemos entender claramente que qualquer elemento que difunda e transforme informação é mídia. Em outros termos, todos aqueles presentes na imaginação do senso comum, bem como no senso crítico, são mídias: televisão, rádio, ópera, cinema, teatro, livro,

⁶ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=YdZfZhK1k14> e <https://musicnonstop.uol.com.br/cinema-4d/>. Acesso em: 17 jun. 2023.

internet, quadrinho, jornal, filme, nuvem, ebook, corpo, parede, tela, roupa. No entanto, incluiria na definição de Baetens a ideia de meio junto ao suporte, uma vez que, ao se pensar unicamente em suporte, pode-se incorrer numa redução da mídia. Isso ocorre porque, na Intermedialidade, existe o suporte/mídia (físico) e a mídia/meio, conforme nos alertam Ribas (2018) e Müller (2008). Na mesma esteira, Pascal Krajewski assinala que a mídia “designa o que serve de suporte à transmissão de alguma coisa, modulando assim inter-relações” (2015, p. 2, tradução de Ramazzina-Ghirardi).

A mídia está íntima e conceitualmente ligada ao imaginário do que é gênero textual, pois, assim como este, sofre modificações influenciadas por fatores sociais e temporais. Clüver nos esclarece que “todas as mídias exibem, de formas diferentes, aspectos temporais e espaciais” (2012, p. 20). As mídias não são estanques nem estáticas; pelo contrário, são dinâmicas. A todo momento, com o avanço tecnológico, se manifestam de formas diferentes.

Neste contexto, de acordo com os principais dicionários de Língua Portuguesa, como Priberam⁷, Infopédia⁸ Aulete⁹, a definição de mídia abrange o conjunto de meios de comunicação de massa que transmitem mensagens direcionadas ao público em geral. Isso inclui a televisão, rádio, imprensa, cartazes, entre outros. Além disso, a definição também engloba os meios de comunicação social e os veículos de mídia utilizados na publicidade e propaganda. Essas definições reforçam a compreensão de mídia como um conjunto diversificado de canais e plataformas que desempenham um papel fundamental na disseminação de informações e conteúdos diversos para o público.

Para Claus Clüver (2008, p. 15), as multimídias são “textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”, ou combinação de mídias, se adotarmos a perspectiva de Rajewsky (2012b).

Nessa esteira, o filme é, por si só, uma mídia formada pela combinação de mídias: luz, música, atores, figurino etc. Cumpre observar, a exemplo do filme, que ele pode se enquadrar, ao mesmo tempo, nas três categorias: combinação de mídias, pelos motivos já mencionados; transposição midiática, caso seja uma adaptação de outra mídia; referência intermediática, caso evoque ou emule outras mídias.

Sobre essa discussão assinalada por diversos pesquisadores, Irina Rajewsky (2012b, p. 24) argumenta que a combinação de mídias

⁷ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/m%C3%ADdia> Acesso em: 18 dez. 2022.

⁸ Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/m%C3%ADdia> Acesso em: 18 dez. 2022.

⁹ Disponível em: <https://www.aulete.com.br/m%C3%ADdia> Acesso em: 18 dez. 2022.

abrange fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos etc. [...] A qualidade intermediática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais extensamente, duas formas midiáticas de articulação.

Entre a complexidade da leitura de textos não verbais e a compreensão das multimídias como “textos separáveis e separadamente coerentes”, emerge a necessidade de uma análise que reconheça a natureza híbrida desses produtos culturais. A combinação de diferentes mídias, como ocorre em filmes, capas de livros e DVDs, exige do leitor ou espectador uma habilidade interpretativa que vai além da simples identificação de elementos visuais ou auditivos. Essa combinação não só intensifica a leitura em múltiplos níveis, mas também sugere uma interdependência entre as diversas linguagens envolvidas, onde cada uma contribui para a construção de significados mais amplos e complexos. Assim, a Intermedialidade presente nesses produtos não é apenas um recurso estético, mas também uma estratégia narrativa que enriquece a experiência do receptor, ampliando as possibilidades de interpretação e compreensão.

A leitura de textos não verbais pode se revelar mais desafiadora do que a de textos verbais, uma vez que requer maior atenção e acuidade do leitor. Nesse sentido, as capas dos livros e dos DVDs, ao combinar diferentes linguagens, intensificam ainda mais essa complexidade. Ao considerar o texto não verbal como objeto de análise, sua interpretação pode ser conduzida em dois níveis: denotativo e conotativo. O primeiro refere-se à identificação e descrição dos elementos presentes na imagem, enquanto o segundo abrange aspectos subjetivos, como a interpretação, a intenção e as referências implícitas.

Nesse contexto, ao ler uma imagem, o leitor assume uma posição ativa, engajando tanto elementos sensoriais quanto interpretativos, ao identificar, perceber e atribuir significado ao que o signo representa. A percepção nos leva aos objetos mais evidentes: ambiente, forma, personagem, motivo, tema, aparência, suporte (filme, livro, carvão, tela, desenho). A identificação tem muito a ver com a morfologia do objeto, já a interpretação é essencialmente polissêmica, visto que irá variar de sujeito para sujeito, mas pode-se elencar as questões culturais, valores, morais, sociais das personagens, por exemplo.

Cada sujeito que se relacionar com a imagem terá uma percepção diferente, seja ela em um cartaz, livro, jornal, seja estática ou dinâmica. Por outro lado, a mídia cinematográfica, embora seja complexa e com diversas nuances, não substitui em nenhuma medida o texto fonte, que, nesse caso, é a mídia livro, embora seja passível de interpretações, parece-nos que

em alguns casos os pontos já estão dados, diminuindo a margem para uma percepção diferente. Ao discutir o tema, Cluver (2006) comenta a respeito de uma pintura feita a partir de um poema chinês e diz que “É difícil imaginar uma representação pictórica que substitua totalmente uma narrativa verbal mais complexa ou lírica” (Clüver, 2006, p. 103).

Com o sucesso da saga Harry Potter, J.K. Rowling decidiu escrever outros livros, explorando temas e elementos específicos que aparecem nos romances: *Animais fantásticos e onde habitam*, *Quadribol através dos séculos* e *Os contos de Beedle, o Bardo*. A escrita desses novos livros poderia entrar no campo da narrativa transmídia, mais especificamente, naquilo que Ryan (2013) chama de efeito bola de neve, tal como a criação dos novos filmes da franquia Animais Fantásticos. Aqui entra-se também em uma discussão de cânone editorial, ou seja, aqueles livros que são feitos visando alcançar a massa, visando o lucro. No entanto, não se enxerga a franquia *Harry Potter* enquanto cânone editorial, porquanto a autora os escreveu sem nenhuma pretensão de sucesso ou dinheiro. Por esse motivo, a princípio, *Harry Potter* não prospera como um exemplo do efeito bola de neve, que, segundo Ramazzina, é

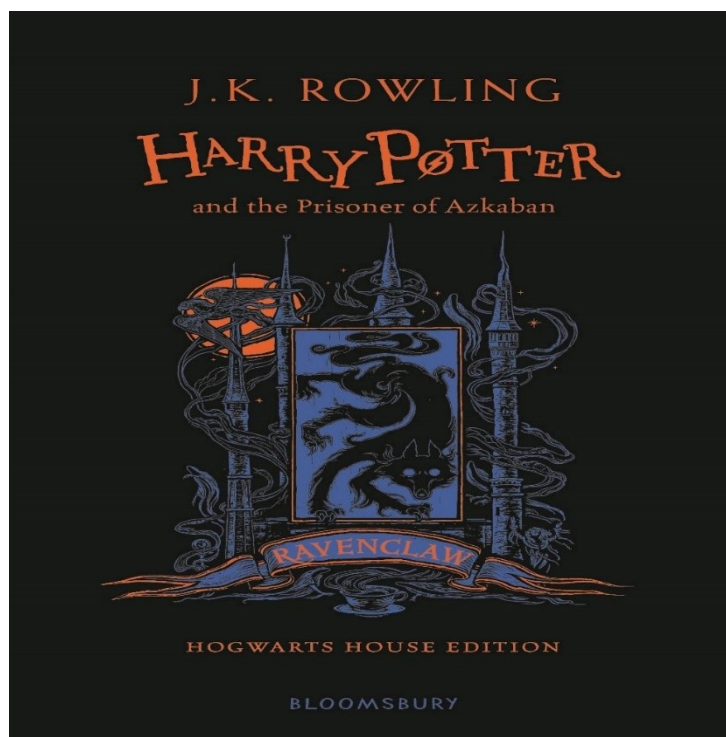
elaborado com a intenção de produzir o ‘efeito bola de neve’, isto é, de desdobrar-se em diferentes produtos. Nesse caso, **há uma intenção deliberada de criação de um produto para ser o principal e realizar sua expansão, seu desdobramento em diferentes mídias.** Nessa estratégia, **desde o início, os produtores estão interessados em criar universos narrativos (storywords) que vão se tornar, por exemplo, franquias comerciais.** O receptor tem lugar fundamental nesse polo. Ele se torna alvo central para consumir o maior número de mídias possível a partir de um texto medular. A narrativa é chamada de nave mãe (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 102, grifo meu).

Por fim, nas capas, há a presença de elementos paratextuais. O paratexto é “um texto que raramente se apresenta em estado nu” (Genette, 2009, p. 9), isso significa que o texto sempre estará coberto por outros textos, de modo a desenvolver uma transtextualidade, ou seja, “uma relação de copresença entre dois ou vários textos [...] presença efetiva de um texto em outro” (Genette, 2009, p. 9). Diante das mudanças ocorridas, Gerard Genette propôs uma alteração no conceito:

aqui por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal para seus leitores, e, de maneira geral, ao público[...] se modificam sem cessar conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra [...] uma evidência reconhecida que nossa época ‘midiática’ multiplica em torno dos textos um tipo de discurso desconhecido no mundo clássico (Genette, 2009, p. 9-11).

Em consonância, Ramazzina-Ghirardi: “A análise de novos produtos multimodais permite a expansão e o adensamento de conceitos que já consolidados, em outras áreas, se renovam como ferramentas de análises de novos produtos midiáticos” (2020, p. 111). O paratexto são todos os elementos presentes no objeto que contém o texto, ou seja, título, subtítulo, prólogo, epílogo, prefácio, posfácio, notas, índices onomásticos, remissivo etc. Alguns leitores tendem a ignorar esses elementos por não os considerar importantes, mas isso é um erro, visto que esses elementos são importantes para a construção de sentido da narrativa. Ramazzina-Ghirardi lembra que “Essa composição cria um ambiente semiótico externo que contrasta com o texto principal, mas que se relaciona em sua zona fronteira, compondo uma estrutura paratextual multimodal” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 120). Observemos a capa da edição Hogwarts House de 2019.

Figura 1 - Capa Harry Potter e o *Prisioneiro de Azkaban*



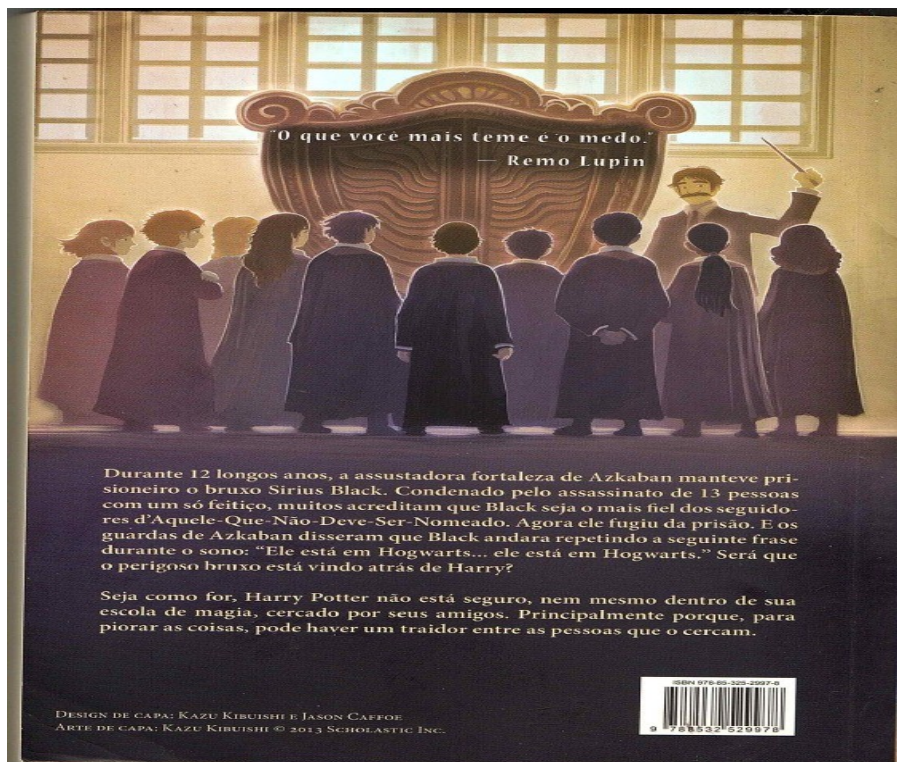
Fonte: Bloomsbury.

Com uma composição em tons de preto, azul e laranja, a capa revela uma riqueza de informações essenciais para a narrativa. Um observador desatento corre o risco de perder todo o efeito causado pelos múltiplos detalhes da ilustração e pelo que ela evoca. No centro inferior da imagem, uma xícara é retratada, da qual emana um líquido ou névoa intrigante. Esse cenário evoca as aulas de adivinhação, quando a professora mostra a Harry o Sinistro — uma imagem que, quando revelada, prenuncia um presságio sombrio: a morte. Ao lado, uma figura feminina ergue as mãos, como se estivesse prestes a revelar um segredo. Essa imagem ecoa o momento em que Harry é contemplado com uma profecia pela professora, estabelecendo uma ligação simbólica. No centro da ilustração, a representação de um canídeo surge, aludindo a Sirius Black, ao Sinistro ou possivelmente ao lobisomem Remo Lupin, inserindo elementos misteriosos no cenário. Poder-se-ia comentar, ainda, sobre a presença dos dementadores em diversas partes da capa. Em suma, a capa do livro abriga uma profusão de informações cruciais cuidadosamente entrelaçadas.

Realizando uma análise sucinta da contracapa da edição de 2015 de *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (Figura 2), pode-se observar a presença de um grupo de alunos com as costas voltadas para o espectador, enquanto diante deles (e do olhar do espectador) encontra-

se um homem empunhando uma varinha. No centro da imagem, destaca-se a seguinte frase: “O que você mais teme é o medo – Remo Lupin”, conforme é visto na Figura 2.

Figura 2 - Contracapa *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*



Fonte: Rocco.

Ao fundo, um elemento intrigante: um armário que sugere um mistério oculto. Ao longo da narrativa, descobre-se que esse armário guarda aquilo que provoca medo na pessoa que o abre, isto é, um bicho-papão. Essas informações paratextuais são de suma importância, pois conferem significados relevantes à história. Os leitores que não estão familiarizados com esses detalhes podem perder elementos-chave da trama e compreensões essenciais, por exemplo, o temor do Lupin é o bicho-papão, que se transfigura em lua. Portanto, é fundamental considerar tanto o texto quanto os elementos visuais presentes nos paratextos para uma experiência de leitura enriquecedora. As capas de DVDs também apresentam artes que carregam certos significados:

Figura 3 - DVD *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*



Fonte: Warner Bros.

Figura 4 - DVD *Harry Potter and the prisoner of Azkaban*



Fonte: Warner Bros.

Capas sombrias, escuras e com tons frios, evocando o medo e o suspense. Ao fundo de ambas aparece o dementador, e, se prestarmos atenção, veremos uma iluminação branco azulada que vem da lua encoberta remetendo ao lobisomem. As capas, assim como as aberturas de filmes e séries, servem para preparar o leitor e o telespectador, colocá-lo em sintonia com a essência da obra. Desta forma, ao observarmos a capa acima, esperamos um filme cheio de mistérios, dúvidas, medos e descobertas. Utilizando a própria saga, há uma ruptura em relação aos dois primeiros filmes, as capas de *Harry Potter e a pedra filosofal* e *Harry Potter e câmara secreta*:

Figura 5 - DVD *Harry Potter e a pedra filosofal*



Fonte: Warner Bros.

Figura 6 - DVD *Harry Potter e a câmara secreta*



Fonte: Warner Bros.

Naturalmente, existem variações de acordo com a marca de DVD comprada, no entanto, é possível verificarmos nas capas dos dois primeiros filmes as personagens sorrindo e sem temores à vista, exceto pelo Fofo, o cão de três cabeças, que se tornará um grande aliado (não sabiam disso no momento representado na capa), ao passo que, no terceiro filme, a expressão das personagens muda.

1.3 Desvendando a Transmidialidade

O processo de transmídia é para Henry Jenkins (2009) o uso de diferentes meios midiáticos que convergem para apresentar uma história, “sendo que cada novo texto contribui para tal” (Figuereido, 2016, p. 46). A partir do proposto, podemos pensar no processo da transmidiação quando temos uma mídia fonte e a partir dela expandimos para uma nova mídia, uma nova história de modo a “por meio da construção de uma constelação de diferentes produtos de mídia, cria uma nova estrutura narrativa” (Ramazzina-Ghiardi, 2022, p. 95). Esta nova constelação de produtos midiáticos reforça o sucesso da obra, dada a expansão

da narrativa para além de sua história original, criando e recriando diversas significações para além de sua mídia fonte, qual seja o livro.

Diante das classificações de Lubomír Dolezel (*apud* Ramazzina-Ghiardi, 2022), a transmídia pode ser agrupada em três categorias: expansão, modificação ou transposição e ainda temos uma outra categoria que é a citação (Ryan, 2013). A franquia *Animais Fantásticos* pode ser considerada uma transmídia por expansão, uma vez que, a partir dos filmes (e romances) de Rowling, foram criados filmes no mesmo universo, todavia com uma narrativa diferente:

O universo de Harry Potter, por exemplo, é expandido quando J.K Rowling escreve o roteiro de *Animais Fantásticos: os crimes de Grindelwald*. [...] O filme retoma o universo de Harry Potter ao apresentar a escola e o então jovem diretor. O público que conhece a narrativa de Harry Potter imediatamente entende que os fatos que acontecem em *Animais fantásticos* antecederam a história de Harry Potter (Ramazzina-Ghiardi, 2022, p. 99).

No primeiro filme da nova saga bruxa, somos apresentados a elementos que também estão presentes na série original. A escola é introduzida desde o início, juntamente com outros aspectos significativos da trama do jovem bruxo, facilitando o reconhecimento imediato por parte de leitores e espectadores da franquia *Harry Potter*. Outro ponto importante é que “*Animais fantásticos* antecederam a história de *Harry Potter*” (Ramazzina-Ghiardi, 2022, p. 98), logo as referências e citações visuais estão presentes na obra a todo momento.

Todo esse processo de transmídia acontece de variadas formas. Comentamos brevemente sobre o método expansivo; da mesma forma que se entende *Animais Fantásticos* como uma narrativa expandida, pode-se inferir que também é uma transficcionalidade, uma modificação, uma vez que há “uma relação de sobreposição com o universo original” (Ryan, 2013, p. 102). Ao discutir o tema, Ana Cláudia Munari Domingos apresenta a aplicabilidade do conceito:

a série Harry Potter é, definitivamente, uma narrativa transmídia. Para eles, as narrativas transmídias não mantêm uma relação hierárquica entre si: não há um texto original em que se reverterem suas versões para cinema, teatro ou plataformas de games, mas um enredo – e por isso o termo narrativa – que atravessa várias mídias, tornando-se autônomo em cada uma delas. Evitando falar em ‘adaptação’, eles preferem pensar sempre em ‘criação’, idealizando formas de acrescentar e ampliar o conceito de seus produtos de maneira a que diferentes consumidores, usuários de diferentes mídias, possam acessá-los (2015, p. 148).

Desta feita, verifica-se que a conceituação de mídia em voga na Intermedialidade e aquela compreendida pelo senso comum ora divergem de maneira significativa, ora nem

tanto, entretanto para a definição do objeto há de se ter cuidado para não adotar um conceito inadequado para o estudo proposto.

1.4 Arte sem hierarquia: perspectivas críticas

Diante das diferentes perspectivas sobre a natureza e o papel da literatura, é importante apresentar nossa concepção. Roberto Acízelo é um teórico que, de forma paradoxal, adota uma postura fechada em relação às teorias e métodos dos Estudos Literários; no entanto, em seu livro, ele oferece uma definição menos formalista (por isso, o paradoxo), pois abrange tanto a literatura oral quanto a escrita, algo que foi requerido pelos pós-estruturalistas.

Ao pensarmos sobre essa questão, é crucial reconhecermos que a leitura e a literatura são práticas não naturais e mecânicas, enquanto a língua oral é intrinsecamente natural. Portanto, não podemos ignorar o papel da literatura oral. Muitas obras da literatura oriental e ocidental antiga são conhecidas hoje devido à sua transmissão oral ao longo dos séculos. Diante disso, convém adotarmos uma postura inclusiva, integrando tanto a Literatura quanto a literatura, bem como – para utilizar a expressão de Antonio Candido (2004, p. 174) – as manifestações literárias com “toques poéticos”. Isso evidencia a importância e a relevância dessa tradição na preservação e difusão de narrativas e conhecimentos literários. Para o teórico Roberto Acízelo, a literatura é:

parte do conjunto da produção escrita e, eventualmente, certas modalidades de composições verbais de natureza oral (não-escrita), dotadas de propriedades específicas, que basicamente se resumem numa elaboração especial da linguagem e na constituição de universos ficcionais ou imaginários (Souza, 2007, p. 46).

Em consonância, pensando em um conceito mais simples e direto, Afrânio Coutinho argumenta que

A literatura é um fenômeno estético. O literário ou o estético inclui precisamente o social, o histórico, o religioso etc. O que a Literatura proporciona ao leitor, só ela o faz, e esse prazer não pode ser confundido com nenhum outro, informação, documentação, crítica (Coutinho, 2015, p. 23).

Postas em evidência as definições, este trabalho adota uma compreensão da Literatura como a manifestação artística que ocorre por meio da linguagem verbal, abrangendo tanto a forma escrita quanto a falada, e inclusive a língua brasileira de sinais. Além disso, ao

menção a linguagem escrita e falada, é essencial diferenciá-las de formas de expressão como música e/ou canção, as quais possuem características distintas.

Antes do Formalismo Russo, por exemplo, a maioria dos trabalhos literários estava situada em uma posição extrínseca, e até 1949, no Brasil, imperava o impressionismo (Coutinho, 1969). No entanto, com o advento das correntes literárias do século XX, os pesquisadores passaram, em parte, a defender e desenvolver abordagens essencialmente intrínsecas do objeto literário.

A literatura, ou o estudo literário, está sempre impensada entre duas abordagens irreduzíveis: uma abordagem histórica, no sentido amplo (o texto como documento), e uma abordagem linguística (o texto como o fato da língua, a literatura como arte da linguagem) (Compagnon, 2010, p. 30).

Ao pensar o intrínseco, os formalistas tiveram que responder uma pergunta: o que faz com que determinado objeto seja literatura? Influenciado pela poesia romântica, Jakobson propôs o conceito de literariedade, cuja característica estaria na função poética, isto é, um desvio da norma que causaria a quem lesse um estranhamento (Eagleton, 2019). Em outras palavras, a arte seria capaz de desautomatizar a percepção do leitor por meio do estranhamento (Chklovski, 2013), que pode ser desenvolvido de diferentes maneiras.

1.4.1 Harry Potter: uma experiência (não) literária

O livro em exame passa por uma importante resistência por parte da academia, assim como a literatura infantil e juvenil, fantástica, policial e de ficção científica. Para Harold Bloom¹⁰, por exemplo, são textos “menores”, sem importância e valor estético, portanto, não merecedores de serem lidos ou analisados.

A posição do teórico, segundo ele próprio, é justificada pela falta de tempo para ler tudo o que gostaria. Assim, argumenta que o estudioso de literatura não deve entulhar sua casa com “subliteratura”. Nas palavras do crítico, em edição mais recente, houve uma modalização e sua escrita se tornou menos agressiva: “Mas temos apenas um intervalo antes

¹⁰ Leyla Perrone-Moisés (2016), ao comentar a queda do prestígio da literatura e o ensino literário nos anos 1980 e 1990, cita Harold Bloom como um dos acadêmicos que tentou manter o prestígio não só da literatura, mas de um estudo intrínseco dela. No entanto, a intransigência e elitismo do teórico americano em defender “raivosamente” (2016, p. 32) um cânone, mais atrapalhou do que ajudou, dado que “só reforçou os argumentos dos culturalistas atacados” (Perrone-Moisés, 2016, p. 32).

de nosso lugar deixar de nos conhecer. Encher intervalo com escrita ruim, em nome de qualquer justiça social, não parece ser responsabilidade do crítico literário” (Bloom, 2013, p. 44).

A ideologia de Harold Bloom não é flexível, não há em sua obra nenhum indício de mudança, mantém-se o que é visto em *O cânone ocidental*. Aqueles que dispendem seu tempo lendo textos menores, para Bloom (2013), são pessoas culturalmente atrasadas. Observa, ainda, que “O atraso cultural, hoje uma doença mundial quase universal, tem uma pungência particular nos Estados Unidos a América” (Bloom, sem data, p. 39). Sua fala em muito se assemelha à dos colonizadores que invadiram diversas terras ao redor do mundo para salvar povos “atrasados culturalmente”. Contudo, considerando a cultura como elemento dinâmico, não há embasamento científico que sustente as defesas sustentadas por Bloom por ser impossível existir atraso cultural, segundo Roque de Barros Laraia (2001).

Algumas pequenas mudanças estão ocorrendo em diversas universidades nesse contexto. Exemplos incluem o Núcleo de Estudos em Literatura Infantojuvenil (EnLIJ) da UERJ, o Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da UFCG e o Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Esses programas têm demonstrado uma notável abertura para pesquisas em literatura juvenil, formação de leitores e ensino de literatura. Eles destacam-se como os mais prolíficos na produção de dissertações e teses sobre literatura infantil e juvenil, ensino de literatura e intersecções com outras artes. Além disso, o grupo de pesquisa Literatura e Educação Literária, coordenado pela Professora Ana Crelia na UFRJ, e o Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ também têm contribuído significativamente para o avanço destas áreas de estudos, que em sua ficha de recomendação da CAPES foi observado:

O caráter inovador da produção intelectual liga-se à problematização dos modelos epistemológicos dominantes na área, com vistas a incorporar a diversidade em sentido amplo (étnica, social, sexual, cultural etc.) na pesquisa, na construção de novos saberes e de uma sociedade mais justa e inclusiva. Há, nesse sentido, pesquisas voltadas para a problematização e inclusão de sujeitos, práticas e espaços subalternizados, como os sujeitos surdos e LBGT, alunos da escola pública, jovens com passagens pelo sistema de justiça, minorias étnicas e culturais, escritoras e escrita feminina, assim como gêneros textuais e estilos desfavorecidos pela historiografia canônica, como o Gótico, a literatura de jornal, a literatura popular e pornográfica (Brasil, 2023 [2022], p. 5, grifos meus).

A crítica desfavorável a certas obras ou gêneros transcende o ambiente acadêmico. É comum encontrar afirmações de que a literatura é evitada por ser associada a indivíduos intelectuais, privilegiados e eruditos, uma percepção que, em diversos momentos históricos e

possivelmente ainda hoje, pode ter sido verossímil. Neste contexto, o presente estudo também visa estimular outros pesquisadores a explorar e integrar ao debate acadêmico textos frequentemente desvalorizados, promovendo, assim, uma abordagem mais diversificada e inclusiva nas pesquisas.

O preconceito de Bloom (2000, n.p.) também é diretamente ligado a *Harry Potter*, isso pode ser notado em seu famoso artigo *Can 35 Million Book Buyers Be Wrong? Yes*, em que o autor assinala “—seu estilo de prosa [de Rowling], carregado de clichês, não exige nenhuma demanda de seus leitores”. Não demanda mesmo? E, se não, por que deveria? Por isso deveria ser relegada a um *status* inferior?

Nesse contexto, é curioso observar que parte desses críticos sequer leu as obras em questão. Em um comentário feito em 2007 para a revista *Veja*, Isabela Boscov (2007, p. 134) afirma que “A prosa de Rowling é banal, seus personagens são unidimensionais e seu grande dom, como escritora, é o de argumentista”. Boscov ainda argumenta que os romances não são considerados boa literatura simplesmente por terem vendido muito. Essa posição fortalece o indício de que a pessoa não leu a obra ou então o fez de maneira superficial e sem o devido rigor crítico e não possui um conhecimento aprofundado de crítica literária. Ao abordar as críticas feitas a respeito de *Harry Potter*, Patrícia Nakagome e Beatriz Masson Francisco (2015) ressaltam um ponto importante sobre a crítica feita pela jornalista da *Veja*, que é

a falta de uma exemplificação baseada no enredo do livro que sirva de causa para defesa desse ponto de vista, de forma a dar aos elementos da narrativa apontados o caráter que ela julga ter. Não seria justamente no enredo e na temática que deveriam estar alojados os ‘valores inerentes à literatura’, valores estes, que, de acordo com o ponto de vista da autora, são considerados imutáveis e estáticos? (p. 429).

Seria desejável que a jornalista abordasse e analisasse criticamente as razões para a suposta falta de qualidade da obra inglesa. Outrossim, ela não apresenta argumentos que conectem e expliquem como o sucesso comercial de *Harry Potter* poderia estar relacionado a uma ausência de qualidade. É comum que um livro, filme ou peça de teatro seja considerado bom quando alcança uma grande bilheteria. No entanto, é importante questionar se apenas o sucesso comercial é suficiente para determinar a qualidade de uma obra. Ainda que o livro ou filme seja considerado “menor” em termos artísticos, não nos parece razoável desconsiderar uma recepção relevante.

O impacto que uma obra tem na vida das pessoas, a forma como ela ressoa aos leitores, espectadores ou aos ouvintes, e como ela provoca reflexões e emoções são aspectos essenciais a serem considerados em sua apreciação. Portanto, o objeto de recepção não deve

ser negligenciado ao avaliar a qualidade de uma obra. Para Nakagome e Francisco, em se tratando especificamente de *Harry Potter*, a recepção é de grande importância, pois

Apesar de ser catalogada como livro para crianças e adolescentes, a série tem um alcance global de leitura que não se restringe somente aos pequenos ou aos que estão crescendo, mas também aos leitores já crescidos. Este é um fator que indica a variedade cultural trazida por tantos leitores diferentes, com especificidades em relação à interpretação e imaginação (Nakagome; Francisco, 2015, p. 429).

É importante ressaltar que comentários como os feitos por Boscov, que não possui formação acadêmica em Literatura, não são exclusivos dela, mas também são encontrados na crítica especializada. Nakagome e Francisco (2015, p. 429) observam que “essas frágeis hipóteses em relação ao aspecto formativo de *Harry Potter* são recorrentes na crítica, que em geral parte de suposições negativas sobre o potencial da obra”. Mesmo críticos renomados, como Bloom, fizeram comentários sobre *Harry Potter* sem uma análise intrínseca da obra.

É essencial reconhecer que uma avaliação justa e embasada de uma obra literária requer uma análise aprofundada de seus elementos internos e não deve ser baseada apenas em suposições superficiais ou preconceitos. Em tempo, a dialética de Candido que postulou as análises não do social, mas de como ele se torna interno na obra pode ser um caminho interessante para a discussão em torno de *HP*.

O lapso temporal se mostra importante para a análise de produtos culturais como o livro e o cinema. Não seria problema para Bloom ou qualquer outro crítico fazer análises negativas de *Harry Potter*, desde que lessem a obra e levassem em consideração o fator tempo. Pois, como afirmam Nakagome e Francisco (2015, p. 431), “realizar uma análise detida da série *Harry Potter* e sem considerá-la à luz de nosso atual momento histórico perde a possibilidade de entender por que tantos leitores a valorizam”. Nesse sentido, a diacronia se torna crucial para considerarmos o momento histórico de escrita, publicação e recepção. Para Ian Watt (1957), o romance leva em conta a experiência individual de cada leitor; diante disso, a literatura permite ser lida conforme seu tempo.

1.4.2 Escolhas críticas: hierarquias nas mídias

Não são raros os artigos, dissertações e teses que discutem as correspondências e cartas de Machado de Assis, Monteiro Lobato, Mário de Andrade ou Pedro Nava. Nesta

ordem de pensamento, como podemos fazer uma hierarquização da literatura com base na linguagem se, ao mesmo tempo, nos detemos nas cartas pessoais dos escritores, que naturalmente fogem do literário? Esse questionamento não passou despercebido aos olhos do crítico belga:

Alguns romances, dramas ou poemas pertencem à literatura porque foram escritos por grandes escritores, segundo este corolário irônico: **tudo o que foi escrito por grandes escritores pertence à literatura, inclusive a correspondência e as anotações irrisórias pelas quais os professores se interessam.** Nova tautologia: a literatura é tudo o que escritores escrevem (Compagnon, 2010, p. 33, grifo meu).

Excetuando o grande escritor Émile Zola, na França, e Aluísio de Azevedo, no Brasil, com suas obras *O mulato* e o *Cortiço*, a literatura novecentista é pouco discutida quando em comparação a outras estéticas literárias que não estão historicamente distantes dela. Ainda que não muito bem reconhecido pela crítica, Aluísio foi um dos poucos escritores que conseguiu viver exclusivamente do seu trabalho, porque sua obra tinha grande recepção da população, “trata-se de um caso raro e precoce de profissionalização [...] é no Brasil talvez o único escritor que ganhe o pão exclusivamente à custa da pena” (Bosi, 2017, p. 199), tal como acontece com *Harry Potter*, Rowling depois de muito esforço conseguiu viver apenas da pena, situação raríssima para os escritores.

Ao pensar a crítica, há basicamente dois caminhos possíveis: pelo primeiro definimos a literatura por conta de sua forma, pelo outro, o seu valor será definido por critérios não estéticos. Observa Compagnon (2010, p. 224): “Em suma, indagaremos primeiro de um texto se ele é pura e simplesmente literatura (um romance, um poema, uma peça de teatro etc.), fundamentando-nos apenas na sua forma, em seguida, se constitui “boa” ou “má” literatura, observando de perto sua significação”. As palavras de Antoine não confortam, afinal o que constituirá essa boa ou má forma?

O cinema pode ser empregado como uma ferramenta de dominação cultural para exercer influência sobre a sociedade (Adorno; Horkheimer, 1985). Seria a alegada crise da literatura um fenômeno deliberadamente fomentado pela indústria para perpetuar a hegemonia, especialmente a dos Estados Unidos? Por outro lado, o cinema também pode ser visto como um meio que facilita o acesso a outras formas artísticas, visto que muitas pessoas se interessam pela leitura de um livro após assistirem à sua adaptação cinematográfica.

Em um comparatismo tradicionalista, observa-se um processo de hierarquização das mídias, onde uma é considerada superior à outra. O filme, por exemplo, é frequentemente subordinado ao romance; o spin-off é visto como inferior a série da qual se origina, e a

minissérie é posicionada abaixo do conto, assim como o quadrinho em relação à obra da qual se origina. Classificar mídias com base em sua origem não parece ser uma abordagem produtiva em qualquer contexto. Nessa toada, Robert Stam assinala que

Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto ‘cópia’, ademais, pode ser o ‘original’ para ‘cópias’ subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como ‘cópia’, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como ‘original’ (Stam, 2006, p. 22).

Há que se comentar também que existe a chamada Teoria de Redução da Complexidade. Tal visão acredita que cada vez que uma mídia sofre transposição ela perde qualidade. Exemplificando: os romances são menos complexos que os folhetins, os livros digitais menos complexos que os livros físicos e ainda menos que os audiolivros, o cinema menos complexo que sua obra de origem, que normalmente são textos literários. Tudo isso contribui para a hierarquização das mídias, o que vem sendo dirimido com pesquisas mais recentes e abertas à pluralidade.

Convém lembrar que, no fim do decênio de 1940, André Bazin (1948) contrariou e confrontou a hegemonia corrente naquele contexto em que havia uma grande hierarquização que considerava todas as adaptações/traduições/transposições como elementos artisticamente inferiores. Logo, não faremos esta distinção por acreditarmos que cada mídia possui suas próprias particularidades, nenhuma sendo superior a outra, apenas diferentes, o que está em consonância ao novo comparatismo e aos estudos intermediáticos. Assim sendo, não convém valorar uma mídia em detrimento de outra ou ainda priorizar um produto a outro.

A discussão acerca da superioridade do livro em relação ao filme é algo que ocorre com frequência. Muitas pessoas são apaixonadas pela experiência de mergulhar nas páginas de um livro, onde podem imaginar os cenários e os personagens a partir de sua própria interpretação. A narrativa escrita tem o poder de estimular a imaginação do leitor de maneira única, permitindo uma conexão íntima com a história. Quando ocorre a adaptação de uma obra para o cinema, nem sempre as escolhas feitas pela equipe de produção agradam aos fãs. É comum ouvir críticas de que um filme não conseguiu capturar a essência do livro, alterou personagens importantes (como tem ocorrido, principalmente, com filmes da Disney, que apresentaram atores negros no lugar de brancos, a fim de promover uma reparação histórica acerca do racismo) ou omitiu cenas relevantes. A fidelidade ao livro é uma questão cara para muitos leitores, especialmente quando estão profundamente conectados com a história e com os personagens.

Nesse contexto, é importante reconhecer que um livro e um filme são mídias diferentes, cada qual com suas próprias características, particularidades, potencialidades e objetivos. Ambos têm a capacidade de transmitir emoções, contar histórias envolventes e provocar reflexões. É possível apreciar tanto a riqueza literária de um livro, imaginar mundos possíveis quanto a interpretação proporcionada por um filme que nos leva a experienciar a obra com outros sentidos que não apenas a visão, devemos reconhecer que são manifestações artísticas diferentes, cada qual com seu próprio valor.

Nessa esteira, deve-se lembrar que o filme é, para todos os efeitos, um trabalho plurimidiático (Rajewsky, 2012a), ou seja, tem em sua materialidade a presença de ao menos duas mídias diferentes. Esse mesmo tipo de mídia, que se constitui por ao menos duas outras mídias, é denominado intermídia pelo professor de Literatura Comparada Claus Clüver: 'o texto intermídia recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis' (Clüver, 2006, p. 20). A mídia filmica aglutina outras mídias para se materializar: atores (seus corpos são mídias), trilha sonora, cenário, entre outras coisas. Ora, se fosse o caso de pensar em complexidade, por compor diversas mídias em uma só, seria o filme uma mídia mais complexa.

A discussão sobre a superioridade do livro em relação ao filme ou sobre a fidelidade da adaptação é um debate amplo que permeia o senso comum e crítico. Há de se ter em mente que isso depende das preferências individuais e das expectativas de cada sujeito, mas também há de se observar um caráter técnico desenvolvido pelo autor da obra. Afinal, existem obras superiores a outras por serem tecnicamente mais elaboradas. Talvez a expectativa demasiada possa ser uma vilã no momento de assistir uma adaptação. Para evitar frustrações e hierarquizações, seria conveniente ir sem ela, aberto a novas possibilidades de contação da história que já conhece, naturalmente isso não é fácil, a expectativa se manifesta quase que instintiva e automaticamente, no entanto parece interesse exercer um esforço para controlá-la.

É fundamental compreender que todas as formas de mídia, tanto a de partida quanto a de chegada, são intrinsecamente originais e não têm a obrigação de serem adaptações fiéis, simplesmente por não deverem isso a mídia fonte. Referência nos estudos de Intermidialidade, Maria Cristina Ribas oferece uma perspectiva esclarecedora ao abordar o processo de hierarquização entre a literatura e o cinema.

A solução teórico-metodológica para o impasse seria o método comparativista entre as narrativas literária e filmica. O enfoque é muito bem-vindo, desde que praticado em sua vertente mais moderna. Estamos falando do comparativismo que não

alimenta dependência entre as partes em diálogo, que não pretende hierarquizar uma narrativa sobre a outra, e não trabalha com a eleição de um texto matricial (modelo) a ser ‘fielmente’ seguido pela sua dita reprodução. A validação desta não mais seria por conta do estatuto de fidelidade ao texto celebrado como ‘original’. A eficácia do enfoque comparativista, no entanto, pede uma revisão do que os especialistas têm pensado a respeito da releitura de literatura pelo cinema (Ribas, 2014, p. 119).

Nessa toada, a solução teórico-metodológica proposta para superar esse impasse é o uso do método comparativista entre as narrativas literária e fílmica. No entanto, convém utilizar uma abordagem moderna desse comparativismo, evitando a dependência mútua entre as partes em diálogo, uma vez que são naturalmente independentes. Um exemplo disso é que não é necessário ter lido o livro para entender o filme, além de rejeitar a hierarquização de uma narrativa sobre a outra. O caminho assinalado por Maria Cristina Ribas está em consonância com o que Eduardo Coutinho propôs. Desta feita, o comparatismo agregaria aos estudos não só diversas obras literárias, mas também outras expressões artísticas:

uma Literatura Comparada não mais restrita aos estudos geralmente de caráter binômico entre obras, autores ou movimentos literários, e não mais presa ao cânone da tradição ocidental, mas ao contrário, receptiva a todo tipo de expressão literária e cultural, de modo geral, e aberta a contribuições oriundas de outras áreas do conhecimento (Coutinho, 2016, p. 182).

Nesse sentido, não se busca eleger um texto fonte a ser reproduzido fielmente nem validar a adaptação cinematográfica com base em sua fidelidade ao texto literário original, mesmo porque isso não é possível de ser realizado:

Na perspectiva da transposição midiática, a adaptação pode ser entendida como prática discursiva em que os laços com a suposta matriz podem ser refeitos, num processo constante de transformação e reciclagem. Ao estabelecermos, então, uma relação não complementar entre as mídias em exame, dizemos que uma não será irmã siamesa da outra, não dará o que supostamente lhe falta de forma indissociável, nem tampouco se prestará a legendar o que parecer out of order nesta interrelação. Propõe-se, no jogo comparativo, portanto, a noção de complementaridade (DERRIDA, 1995) para articular, em diferença, os textos em exame (Ribas, 2018, p. 2881).

Outrossim, Domingos (2016) observa que todos os produtos culturais, diante do grande sucesso, tornam-se produtos intermediários e não querem ser fiéis as obras de partida, pelo contrário: “a originalidade, como intenção, cedeu lugar ao desejo de inscrição da obra numa teia de significados: criar e recriar tornaram-se sinônimos. E, assim, ler, reler, escrever, reescrever” (p. 170-171). Dessa forma, poderemos explorar as múltiplas possibilidades de diálogo entre essas formas artísticas e apreciar as distintas contribuições que cada uma pode oferecer.

1.4.3 Para analisar adaptação fílmica: considerações essenciais

A derivação que não é derivada – um Segundo trabalho sem ser secundário. (Hutcheon, 2006, p. 9, tradução minha)¹¹

Robert Stam, na contramão da retórica de fidelidade, assinala que “a ideia de adaptação como tradução sugere um empenho baseado em princípios de transposição semiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos, típicos de qualquer tradução” (2000, p. 62 *apud* Zatlin, 2005, p. 154). É perceptível que o autor aborda de forma natural algo que algumas pessoas veem como um problema: a adição ou subtração de elementos na adaptação de uma obra para outra mídia. É compreensível que ocorram supressões ou adições nesse processo devido à necessidade honesta de construir narrativas distintas em mídias diferentes.

Desse modo, o processo de adaptação envolve um planejamento prático que deve levar em conta os custos de produção, os prazos de filmagem e os recursos técnicos necessários para recriar certas cenas, os locais que serão utilizados para cenas externas, a autorização para ingressar em outros países entre outras coisas. Nem sempre é possível traduzir, isto é, transpor com fidelidade todos os aspectos de um conto ou livro para o *ecran*, especialmente quando se trata de cenas complexas, ambientações extravagantes, eventos grandiosos descritos na obra original ou mesmo por impossibilidade de tempo histórico.

Na primeira aula da disciplina Trato de Criaturas Mágicas, os alunos têm, pela primeira vez, contato com um ser híbrido:

Trotavam em direção aos garotos mais ou menos uma dezena dos bichos mais bizarros que Harry já vira na vida. Tinham os corpos, as pernas traseiras e as caudas de cavalo, mas as pernas dianteiras, as asas e a cabeça de uma coisa que lembrava águias gigantescas, com bicos cruéis cinza-metálico e enormes laranja vivo. As garras das pernas dianteiras tinham uns quinze centímetros de comprimento e um aspecto letal (Rowling, 2015c, p. 87).

O narrador apresenta os hipogrifos de maneira bem detalhada e frisa que havia cerca de 10 exemplares à disposição dos alunos para a aula. Alfonso Cuarón, conforme observaremos mais tarde, preza por efeitos práticos e o uso mínimo de efeitos especiais e computação gráfica. Nesse sentido, ao transpor a cena supramencionada para a mídia fílmica, em vez de utilizar computação, criou animal de madeira, aço e penas reais, com o objetivo de

¹¹ “a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary” (Hutcheon, 2006, p. 9).

garantir maior realismo para o filme. Com isso, a cena no filme é retratada com apenas um exemplar da espécie e não “mais ou menos uma dezena” (Rowling, 2015c, p. 87).

Figura 7 - Harry se aproxima de Bicuço



Fonte: *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (2004, 00:35:13).

Com a tecnologia atual, seria possível a criação desse único exemplar de maneira real e a sua multiplicação seria feita de maneira virtual sem que, com isso, houvesse perda de realismo, no entanto não era uma tecnologia disponível na época. Com efeito, não é possível afirmar que a decisão de Cuarón se deu em razão de tempo ou falta de orçamento para a criação de outros animatrônicos, mas, considerando o todo, acreditamos que essa tenha sido a razão.

Dessa forma, diretores e produtores precisam tomar decisões cuidadosas sobre quais elementos serão mantidos, adaptados ou até mesmo descartados durante o processo de adaptação, isso é feito até a pós-produção, momento em que os últimos detalhes são revistos e decisões tomadas, antes de liberar os filmes para os cinemas ou *streamings*. Tais escolhas são influenciadas tanto por fatores financeiros quanto por considerações estético-artísticas. Por exemplo, certas cenas podem exigir um investimento significativo em efeitos especiais, cenários elaborados ou elenco adicional, o que pode impactar diretamente no orçamento de modo a prejudicar a utilização do capital para outras realizações. Após a primeira aula de Defesa Contra as Artes das trevas, Harry encontra com um professor e inicia uma discussão sobre a última aula:

Ele entrou na sala de Lupin com o professor [...] – O senhor se lembra daquela dia em que lutamos contra o bicho-papão? – Claro. – Por que o senhor não me deixou

enfrentar o bicho? – perguntou Harry abruptamente. Lupin ergueu as sobrancelhas. – Eu teria pensado que isso era óbvio, Harry –disse ele parecendo surpreso [...] Bem – falou Lupin, franzindo de leve a testa–, presumi que se o bicho-papão o enfrentasse ele assumiria a forma de Lorde Voldemort (Rowling, 2015c, p. 117).

Tal momento não foi retratado, no filme, no escritório do professor, mas em um local diferente, como se pode ver na figura abaixo. Com isso, pode-se imaginar que a escolha não foi orçamentária, dado que a construção da estrutura demandou um maior empenho financeiro (visto que a ponte foi realmente construída para a gravação da cena). Assim, a razão deve ser considerada estética e artística. Ao enquadrar Lupin e Harry em uma ponte de madeira, em um dia chuvoso, com as terras de Hogwarts ao fundo, cria-se uma atmosfera mais intimista.

Figura 8 - Harry conversa com Prof. R.J Lupin sobre questões que o incomoda



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (2004, 00:45:54).

Conforme comentado acima, essa pode ter sido uma das razões para se ter apenas um hipogrifo no lugar de vários, o que aumentaria os custos. A exclusão de um elenco adicional ou de um cenário qualquer pode reduzir os custos de produção sem impactar significativamente a mídia final. No entanto, a contratação de um estúdio de efeitos especiais menos reconhecido pode gerar grandes problemas no resultado final, o que não ocorreu em *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*. Os principais cenários foram plenamente reproduzidos no filme, como a vila Hogsmeade: “Hogsmeade parecia um cartão de Natal; as casas e lojas de telhado de colmo estavam cobertas por uma camada de neve fresca; havia coroas de azevinho nas portas e fileiras de luzes encantadas penduradas nas árvores”

(Rowling, 2015c, p. 150). Esse é apenas um exemplo que aparece na mídia fílmica com densidade, isto é, com lojas que são exploradas pelas personagens e figurantes, entre outros.

Figura 9 - Harry sob a capa da invisibilidade vai à loja de doces



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (2004, 01:01:28).

Figura 10 - Harry sob a capa da invisibilidade vai a Hogsmeade



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (2004, 01:03:27).

Convém ressaltar que as restrições orçamentárias não significam necessariamente uma falta de qualidade na adaptação. Pelo contrário, muitas vezes é possível encontrar soluções criativas e eficazes para transmitir o enredo da obra fonte dentro das limitações financeiras impostas pelo estúdio. O processo de adaptação requer a habilidade de equilibrar as demandas da produção com a “fidelidade” à narrativa e aos personagens, mantendo a essência da obra enquanto se ajusta à linguagem cinematográfica e às possibilidades da mídia em que está sendo adaptada.

A adequação à mídia adaptada requer muito trabalho e criatividade dos participantes, pois não é fácil transpor 20 horas de leitura para uma tela em que o enredo deverá ser contado em 1 hora e 45 minutos. Em sagas, geralmente isso ocorre com o último título por comumente serem os mais longos, tendo em vista que a trama e subtramas devem ser finalizadas. *Harry Potter e as relíquias da morte*, último livro da série, foi transposto para o cinema em dois filmes que juntos totalizam aproximadamente seis horas de tela.

Em *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*, diversas cenas estavam presentes no roteiro; outras foram criadas e filmadas, mas na edição foram deletadas, uma vez que, se permanecessem, o filme extrapolaria o tempo médio de exibição. Quando Sirius Black invade o castelo, ele consegue acessar o dormitório da Grifinória. Tempo depois, a diretora da casa, Minerva McGonagall, vai até o local colher depoimentos dos alunos. Embora essa cena tenha sido transposta para o filme, acabou sendo retirada no processo de edição por se mostrar, considerando o todo, irrelevante para o desenvolvimento da narrativa cinematográfica. Em outras palavras, ocorre um processo de condensamento. Assim sendo, esse é um dos desafios do diretor: decidir o que manter na produção final. Linda Hutcheon (2013), porém, observa que a condensação potencializa a obra.

Partindo de uma novela, conto, romance ou o próprio roteiro, os cortes são necessários. Roberto Stam não se furtou de comentar a questão: “Virtualmente, todos os cineastas condensam acontecimentos de um romance numa adaptação, nem que seja para se adequar às normas da exibição convencional nos cinemas” (2000, p. 57). Essas reduções, cortes e apagamentos não significam a falta de algo. A mídia está conforme o que ela mesmo demanda, sendo uma obra totalmente nova e independente. Marcio Serelle (2023, p. 22) lembra que Bazin foi defensor da “adaptação condensada, que, segundo ele, facilita o acesso do público mais amplo à arte literária”.

Ademais, é importante considerar as restrições estruturais e ideológicas que podem influenciar a exclusão de determinadas cenas nas adaptações cinematográficas. Um exemplo

disso é a ausência das cenas em que Hermione Granger, uma personagem marcante da saga *Harry Potter*, combate a escravidão.

– Tem elfos domésticos aqui? – perguntou, encarando Nick Quase Sem Cabeça com uma expressão de horror. – Aqui em Hogwarts? – Claro que sim – disse o fantasma, parecendo surpreso com a reação da garota. – O maior número que existe em uma habitação da Grã-Bretanha, acho. Mais de cem. – Eu nunca vi nenhum! – exclamou Hermione. – Bom, eles raramente deixam a cozinha durante o dia, não é? Saem à noite para fazer limpeza... abastecer as lareiras e coisas assim... quero dizer, não é esperado que fiquem à vista. Essa é a marca de um bom elfo doméstico, não é, que não se saiba que ele existe. [...] – Mas eles recebem salário? – perguntou ela. – Têm férias, não têm? Licença médica, aposentadoria e todo o resto? [...] Elfos domésticos não querem licenças nem aposentadorias. Hermione olhou para o prato de comida em que mal tocara, untou os talheres e afastou-o [...] – Trabalho escravo – disse a garota, respirando com força pelo nariz. – Foi isso que preparou este jantar. **Trabalho escravo** (Rowling, 2015b, p. 136-137, grifo da autora).

A luta de Granger para que os elfos sejam respeitados e tenham direitos trabalhistas tem origem no quarto volume da obra e se estende até o último romance, lançado em 2007. Essa omissão pode ser atribuída a diversos fatores, como a duração do filme e a necessidade de priorizar elementos centrais da trama principal. No entanto, foi esse realmente o caso? Especificamente em relação às cenas de combate à escravidão de Hermione Granger, os roteiristas e diretores optaram por focar em aspectos centrais da história, como a batalha contra Lord Voldemort e a jornada de Harry Potter (McCabe, 2011). Essa decisão pode ter sido tomada também para evitar uma sobrecarga narrativa ou uma diluição desnecessária do enredo.

É importante destacar que a adaptação de *Harry Potter*, tal como quaisquer adaptações cinematográficas, nem sempre conseguem abranger todas as nuances e subtramas presentes nos livros originais. Ainda assim, é importante apreciar tanto os livros quanto os filmes como expressões artísticas distintas, reconhecendo as escolhas e interpretações feitas em cada mídia. Nesse sentido, Cuarón prioriza em seu filme a jornada de Harry para conhecer o único familiar vivo que teve contato afetivo com seus pais. Para tanto, subtramas, como impasses com o Ministério da Magia, são deixadas de lado ou apresentadas brevemente.

Por outro lado, Fernanda Carvalho observa a situação de modo diferente: “isso demonstra não apenas o poder da cultura dominante, mas como as questões raciais ainda são vistas como um tema menor” (2017, p. 8). Essa reflexão evidencia a necessidade de uma maior inclusão e representatividade nas adaptações para que as vozes e as histórias de grupos marginalizados sejam devidamente valorizadas e compartilhadas nas obras artísticas.

Ao discutir as transposições, Linda Hutcheon observa que a

A adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, por as mudanças geralmente ocorre entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas (Hutcheon, 2013, p. 9).

A visão de Hutcheon reforça a complexidade desse processo de adaptação, destacando a necessidade de compreendermos as implicações culturais e comunicativas envolvidas. Ao transferir uma obra de uma mídia para outra, é inevitável que ocorram alterações e rearranjos, pois cada meio possui suas próprias convenções, capacidades expressivas e objetivos.

Destarte, torna-se necessário reconhecer que as adaptações não podem ser vistas como meras reproduções literais e fiéis, conforme comentamos anteriormente, mas sim como interpretações criativas que reconfiguram e ressignificam a obra original para atender às particularidades da nova mídia (Ribas, 2014). É nesse contexto que a compreensão das mudanças ocorridas e suas implicações culturais se mostra essencial para uma análise crítica das adaptações.

Portanto, é importante entendermos que uma obra não pode ser automaticamente rotulada como infiel ou sem qualidade apenas porque sua versão audiovisual não preservou integralmente o conteúdo presente no texto literário. Cada adaptação representa uma nova obra, uma interpretação criativa que se baseia na fonte, mas também se adapta às especificidades da nova mídia.

Essas transformações trazem a oportunidade de explorar novas perspectivas enriquecendo a experiência do público. Ao se tornar uma obra nova, independentemente do material fonte, a adaptação adquire um *status* próprio. Ela se destaca como uma criação única, com sua própria identidade e contribuição artística.

Dessa forma, é essencial reconhecer que uma adaptação não pode ser considerada apenas uma cópia ou uma reprodução fiel ou não do texto fonte, mas sim uma obra independente, que pode oferecer uma perspectiva diferente, trazer elementos adicionais e explorar possibilidades únicas oferecidas pela mídia em que é apresentada, de modo que não seria possível pensarmos numa ruptura de paradigma com a representação de Lupin enquanto um lobisomem doente caso não fosse a mídia fílmica a fazê-la.

Uma abordagem hierárquica, mesmo que instintiva e inadvertidamente, pode ser inadequada, pois cada forma de expressão artística possui suas próprias qualidades e potenciais, independentemente de sua relação com a fonte original. Ao limitarmos nossa visão exclusivamente a essa comparação, podemos negligenciar a singularidade e o mérito

intrínseco da adaptação, o que limita nossa apreciação e compreensão de suas contribuições artísticas. Portanto, é fundamental adotar uma perspectiva mais aberta, talvez neutra, que valorize tanto as obras de partida quanto as de chegada, reconhecendo-as como manifestações artísticas distintas e igualmente dignas de reconhecimento. É compreensível que tenhamos nossos livros favoritos, alguns dos quais desejamos ver adaptados para o cinema. Quando essa adaptação acontece, é natural experimentarmos sentimentos de frustração ou satisfação, dependendo da forma como a obra é transposta para a tela.

Nesse diapasão, Julio Plaza assevera que “a tradução como signo enraizado no icônico tem o princípio de similaridade a única responsabilidade de confecção com seu original” (2003, p. 32). Neste contexto, o princípio é que as obras adaptadas mantenham algum grau de *similaridade* e não de igualdade, ele afirma que “é mais uma questão de ideologia, porque o signo não pode ser ‘fiel’ ou ‘infel’ ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele” (Plaza, 2003, p. 32).

A esta altura, sequer enxergamos o filme de Cuarón como substituto – afinal, isso não é objetivo de nenhuma obra fílmica –, mas como um texto novo, repleto de significações que podem ou não manter maior grau de fidelidade à obra inspiradora. No processo de adaptação, seguramente, não há obrigação de que o texto resultante seja fiel ao texto original, mesmo porque o original não é de todo original como assevera Robert Stam (2006, p. 22): “O original sempre se revela parcialmente copiado de algo anterior”.

O objetivo não é apenas substituir, mas sim ressignificar o texto fonte por meio de outros suportes (mídias/meios). A adaptação busca explorar novas possibilidades e linguagens, agregando camadas adicionais de significado à obra original. No lugar de replicar o texto, o processo de adaptação permite uma releitura criativa, incorporando outros elementos tais como visuais, sonoros narrativos, que são específicos do teatro e cinema. Logo, a adaptação não busca substituir o texto fonte, mas sim oferecer uma nova perspectiva e experiência artística para o público.

A adaptação fílmica também tem o papel de democratizar certas obras, uma vez que ainda vivemos em um país com pessoas analfabetas e – cada vez mais – livros custando acima dos \$50,00, de modo que as camadas mais populares só conhecerão determinados autores por meio das traduções intersemióticas de sua obra. Além de, é claro, modificar o nível de complexidade da obra¹², consoante ao ensinado por André Bazin, “pelo próprio modo de expressão, como se as gorduras estéticas diferentemente emulsificadas fossem mais bem

¹² Modificar. Não reduzir.

toleradas pelo consumidor” (1948, p. 40). O filósofo e crítico literário alemão Walter Benjamin, em sua época, já via o cinema como mídia democratizante, tal como Bazin, dado que era alcançada pela massa populacional, “com as inovações nos aparelhos de gravação, que permitem ao orador durante a sua fala ser ouvido por um número ilimitado de pessoas e, pouco depois, ser visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano” (2012, p. 198).

Nesse contexto, lidamos com duas mídias distintas: o livro e o filme. Como mencionado anteriormente, essas mídias são naturalmente diferentes, embora estejam interligadas. Diante disso, não há lógica em colocar a fidelidade como ponto estrito entre elas, uma vez que cada uma possui sua própria organização interna e externa. O livro e o filme se expressam de maneiras distintas, explorando recursos narrativos e visuais únicos. Reconhecer e apreciar essas diferenças nos permite valorizar as qualidades intrínsecas de cada mídia, sem a necessidade de compará-las em termos de fidelidade.

Ao discutir adaptação, Hutcheon (2013, p. 28) ensina que “adaptação é repetição, porém repetição sem replicação”. Por esse motivo, o filme é uma nova obra, um novo organismo que, uma vez finalizado, torna-se independente do texto do qual se originou, assim como ocorre com nossas células: elas se originam uma da outra, mas são independentes e possuem suas próprias características.

A saga *Harry Potter* é amplamente conhecida pelos filmes que foram lançados, mas também existem as versões estendidas. Essas versões contêm o conteúdo completo, incluindo cenas que foram cortadas por diferentes motivos antes dos filmes serem exibidos nos cinemas. As versões estendidas proporcionam aos fãs a oportunidade de vivenciar a narrativa de forma mais completa e detalhada, oferecendo uma visão mais abrangente do mundo mágico de *HP*. Essas versões complementares enriquecem a experiência dos espectadores, permitindo que eles se aprofundem ainda mais na história e nos personagens que amam. Infelizmente, não temos a disposição todas as edições estendidas.

2 ENTRE MÁSCARAS E REVELAÇÕES: O LOBISOMEM DE J. K. ROWLING

Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban é uma narrativa ficcional, inserida no gênero fantástico com pequenas doses de fantasia, que se concentra na saga-tragédia do terceiro ano escolar de Harry Potter. Trata-se de um romance que apresenta novas personagens e tramas na série literária inglesa, de J.K. Rowling. O ponto de partida de Rowling, neste terceiro livro, é a história familiar de Harry, de maneira mais precisa, o descobrimento de um parente ainda vivo e a trajetória de seus antepassados, notadamente seus pais, Lilian e Thiago Potter, que foram mortos em 1981, ocasião em que Potter tinha aproximadamente 1 ano.

O desenrolar do enredo, pode-se dizer, inicia-se com Potter em seu quarto à noite, estudando. Um ponto fulcral para o desenvolvimento da narrativa ocorre pouco após essa apresentação, momento em que nos deparamos com a involução ou complicação da trama. Dentro desse cenário, merecem destaque as contribuições de Afrânio Coutinho: “A complicação é a fase em que se processa o enredamento dos fatos, provocado pelo choque entre o protagonista e o antagonista. É o conflito, desencadeador de perturbações na vida dos personagens” (Coutinho, 2015, p. 59).

Dá-se destaque à ocasião em que os pensamentos de Potter são estremecidos e a relação com seus tios é colocada, mais uma vez, em xeque: quando a irmã de Válter calunia seus pais. Guida refere-se ao pai de Harry como “um parasita preguiçoso, imprestável, sem eira nem beira que [...]” (Rowling, 2015c, p. 26). Como se não fosse suficiente já ter dito que a mãe do jovem bruxo era uma cachorra: “– Isso é uma das regras básicas da criação – disse ela. – A gente vê isso o tempo todo com os cachorros. Se tem alguma coisa errada com uma cadela, vai ter alguma coisa errada com o filhote [...]” (Rowling, 2015c, p. 26). Como se sabe, o mundo bruxo é camuflado aos olhares dos trouxas. Guida, que desconhece o sangue mágico que corre na família de sua cunhada, naturalmente não sabia dos trabalhos exercidos por Lilian e Thiago. Como não era conveniente que ela soubesse da existência de um mundo sobrenatural, Válter e Petúnia criaram uma história para a família de Harry, apresentando o pai como um bêbado imprestável e a mãe como uma mulher da vida sem escrúpulos.

Diante do mencionado, é de se notar a supressão do discurso por meio da utilização de reticências, uma técnica que fomenta percepções diferentes: sugere uma ideia ou deixa nas entrelinhas aquilo que já está claro para os interlocutores. Trata-se de um recurso estilístico que potencializa o caráter subjetivo, deixando a cargo do leitor (e da personagem) o exercício reflexivo, de modo que cabe a ela atribuir qual foi a intenção enunciativa (Moisés, 2007).

Dessa forma, caso não houvesse as reticências, mas um ponto final, exclamativo ou interrogativo, o prisma vago (mas significativo) se perderia ou, nesses casos, como aduzido por Massaud Moisés, “se abrandaria, enfraquecendo a significação [...]” (2007, p. 27)¹³.

Naturalmente, Potter entendeu o que Guida quis dizer e sua reação, involuntária, foi lançar um feitiço: “Naquele momento, a taça de vinho que tia Guida segurava explodiu em sua mão. Cacos de vidro voaram para todo lado e ela engrolou e piscou a caraça vermelha pingando” (Rowling, 2015c, p. 24). Aquele incumbido de fornecer as informações, qual seja o narrador, fornece os elementos necessários para ratificar que Harry entendera os insultos diretos e aqueles suprimidos pelas reticências:

Mas tia Petúnia e tio Válter olharam desconfiados para Harry, por isso o menino resolveu que era melhor não comer a sobremesa e se retirar da mesa o mais depressa que pudesse. No corredor, apoiou-se na parede e respirou profundamente. Fazia muito tempo desde a última vez que se descontrolara e fizera uma coisa explodir. Não podia deixar que isso acontecesse de novo (Rowling, 2015c, p. 24).

Não muito tempo depois, diante de outras grosserias, Harry perde o controle e transforma Guida em um balão humano, que sai voando pelos céus de Londres. Seus tios enfurecidos fazem com que Harry não veja outra opção senão sair de casa e, nesse momento, estamos efetivamente diante da involução do romance:

Harry se precipitou para fora da sala de jantar antes que alguém pudesse impedi-lo, e correu para o armário sob a escada. A porta do armário se abriu magicamente quando ele se aproximou. Em segundos, o garoto tinha arrastado o seu malão para a porta da rua. [...] – VOLTE AQUI! – urrou. – VOLTE AQUI E FAÇA-A VOLTAR AO NORMAL! Mas uma raiva que não media consequências se apoderara de Harry. Ele deu um chute no malão para abri-lo, puxou a varinha e apontou-a para o tio Válter. – Ela mereceu – disse, ofegante. – Ela mereceu o que aconteceu. E o senhor fique longe de mim. Depois bateu às costas à procura do trinco da porta. – Vou-me embora. Para mim já chega. E no momento seguinte Harry estava na rua escura e silenciosa, puxando o malão pesado, a gaiola de Edwiges debaixo do braço (Rowling, 2015c, p. 27).

Não à toa o título do capítulo é “O grande erro da tia Guida”. Rowling constrói a partir do título uma imagem que é expandida ao longo do capítulo e remete sem rodeios ao que está por vir: a involução. Grande pode exprimir uma circunstância de intensidade ou tamanho. Assim sendo, Guida é grande, porque é obesa. Ela cometeu um grande erro ao atacar os pais de Harry, que, por sua vez, teve uma atitude de grande erro (utilizar magia fora da escola). Um grande erro sucedendo o outro nos leva a involução. A complicação vai se caracterizar,

¹³ Embora Massaud Moisés esteja falando a respeito de poemas, sua contribuição é perfeitamente aplicável a outros gêneros literários, no caso em tela o romance.

no caso de Harry, por uma sucessão de eventos que, dentre outras coisas, coloca a sua vida em risco. Sair de casa à noite, sem ter para onde ir, sozinho e após ter quebrado a lei que proíbe o uso de magia fora da escola por menores de idade é apenas o começo.

Assim, a enunciação narrativa se desenvolve em uma linha de tempo cronológica, em outras palavras, o enredo, os obstáculos e percursos experienciados pelo jovem herói acontecem dia após dia, eventos que se sucedem, tal como as horas do relógio e a rotação da terra, ocorrem, porém, em breves momentos em que se há um tempo com recuos (*flashbacks*), ocasião em que o narrador lança mão para mostrar a Harry (evidentemente ao leitor também) como seus pais eram, um jogo em que entremeia passado e presente. O enredo acompanhará novas descobertas que Harry fará sobre a sua família, sendo a mais importante saber que possui um padrinho vivo que o ama, assim como amava a seus pais.

Nossos esforços serão voltados para um personagem específico, R. J. Lupin, professor de Defesa contra as Artes das trevas, que é um lobisomem. Vamos analisar a forma com que ele aparece na obra literária como lobisomem. Sendo o lobisomem uma figura que causa certo receio à personagem. Antes de discorrermos sobre ele, é necessário que distingamos horror e terror.

Nesse ponto, sobressaem-se as contribuições de Noël Carroll. Para ele, o terror é o momento em que há suspense, medo, angústia pelo que está por vir (Carroll, 1999). Seguindo essa linha de raciocínio, faz-se referência à Shirley Carreira, que, ao discutir o tema, observou que “sua construção tende a, retoricamente, levar o leitor à ideia de que há forças inexplicáveis que governam o universo” (2023, p. 225), em outros termos, existe uma sugestão, mas não uma concretização.

Logo após fugir, Potter anda sem destino pelas ruas londrinas, até chegar a uma praça, onde uma áurea de terror se instala:

Um formigamento estranho na nuca o fizera sentir que estava sendo observado, mas a rua parecia deserta e não havia luz nos grandes prédios quadrados. [...] Não ouvira, sentira uma coisa: alguém ou alguma coisa estava parado no estreito vão entre a garagem e a grade atrás dele (Rowling, 2015c, p. 29).

Harry, em razão do desconforto, saca sua varinha e lança um feitiço de iluminação para tentar identificar se ali havia algo. A luz que emana da ponta de sua varinha age como uma força que poderia afastar o que ali tivesse de ruim: “[...] Harry viu, com muita clareza, os contornos maciços de alguma coisa muito grande com olhos enormes e brilhantes” (Rowling, 2015c, p. 29). Se antes o protagonista, conforme informa o narrador, apenas sentia a presença

de alguém ou alguma coisa, agora a personagem tem a ratificação. A descrição realizada pelo narrador representa um canídeo imponente e forte, o que certamente contribui para o medo da personagem.

Nesse aspecto, importa sublinhar que Ann Radcliffe prestou contribuições com o texto *On the supernatural in poetry*, trabalho este que estabelece as bases para a crítica de terror e horror. As personagens W. e Sr. S., ao realizarem crítica a respeito da obra shakespeariana, diferenciam os momentos de terror e horror, classificação que não difere em grande medida da proposta feita por Carroll quando a equacionamos:

– Como pode ser, então – disse o Sr. S- – que objetos de terror às vezes nos atinjam com tanta força ao ser introduzidos em cenas de alegria e esplendor, como, por exemplo, na cena do banquete de Macbeth? – Eles nos atingem, então, principalmente pela força do contraste – disse W- – mas o efeito, ainda que repentino e forte, também é transiente, é a emoção do horror e da surpresa que eles comunicam, mais do que os sentimentos solenes que há em circunstâncias que estão mais de acordo e que permanecem por mais tempo na mente (Radcliffe, 1826, p. 262)¹⁴.

Nesse sentido, pode-se compreender o horror como o momento em que os eventos imaginados e experienciados pela personagem se concretizam imediatamente após o momento de terror. Diante disso, o horror não se estabelece no momento em que Harry começa a ver o contorno do animal que se escondia na escuridão, pois:

Ouviu-se um estampido ensurdecedor e Harry ergue as mãos para proteger os olhos a luz repentina e ofuscante... Com um grito, ele rolou para cima a calça bem em tempo. Um segundo depois, dois faróis altos e dois gigantesco pneus pararam cantando exatamente no lugar em que Harry estivera caído. As duas coisas pertenciam, Harry viu quando ergueu a cabeça, a um ônibus de três andares, roxo berrante, que se materializa do nada. Letras douradas no para-brisa informavam: Nôitebus Andante (Rowling, 2015c, p. 279-278).

Conforme as observações fornecidas pelo narrador, Harry, ao ver o contorno do cão, recuou e caiu. Embora tenha experimentado alguma emoção, não se pode asseverar que era o medo. O medo pode ser vivenciado de diversas formas, mas o horror é uma experiência aguda, em outras palavras, inesperada, que causa um choque na personagem, todavia é algo momentâneo. Diante disso, há, portanto, o terror, que possui a capacidade de criar uma atmosfera que “nunca se revela por completo e cujos contornos devem ser preenchidos pelo leitor ou espectador” (Cardoso, 2020, p. 6).

¹⁴ Tradução de Marcos Balieiro (2019).

A terceira narrativa de Rowling mescla momentos de terror e horror, aquele estando mais presente que este, o que potencializa em larga medida a complexidade da obra, ao gerar concomitantemente nas personagens e leitores diferentes emoções. A criação de toda essa atmosfera será mais bem discutida no Capítulo 3 ao colocarmos o filme como *corpus* de análise. Atentemo-nos agora ao livro.

2.1 À Luz da Lua: os segredos (des)enterrados na Casa dos Gritos

Ao longo do enredo, a narrativa fornece algumas pistas para a licantropia¹⁵ de Remo Lupin, como o fato de ele não aparecer para lecionar certo dia em razão de estar se sentindo “mal demais para dar aula” (Rowling, 2015c, p. 128), ou por estar com “aparência de quem estivera doente” (Rowling, 2015c, p. 138) ao voltar de sua licença e trajar “vestes velhas [que] estavam mais frouxas” (Rowling, 2015c, p. 138).

As roupas de Lupin podem indicar duas diferentes situações que são plenamente coerentes, portanto, aceitáveis: a) por ter estado doente, emagreceu e suas roupas ficaram largas em seu corpo; b) a sua transformação em lobisomem esticou-as definitivamente. Considerando que o enredo leva o leitor a compreender a licantropia como uma patologia, a primeira opção, no caso específico, parece mais relevante. Não à toa, ainda que tenha passado diversos dias, Rony questiona: “ – Ele continua com cara de doente, não acha?” (Rowling, 2015c, p. 176).

Ademais, pode-se observar que a situação física de Lupin não está de toda ruim, uma vez que, com certa frequência, tem tomado a poção Mata-cão, cujo efeito terapêutico é, como sugere o nome, matar o cão, nesse caso o lobo. Como isso não é possível de ser realizado sem que se mate o bruxo, a poção torna o processo de transformação e o período em que se está na forma lupina menos sofrido: “ – Tenho me sentido meio indisposto. Esta poção é a única coisa que me ajuda. Tenho a sorte de estar trabalhando ao lado do Prof. Snape; não há muitos bruxos que saibam prepará-la” (Rowling, 2015c, p. 118).

O professor assevera que poucas pessoas sabem preparar a poção. De fato, ela exige uma grande expertise por parte do preparador; no entanto, pode-se inferir uma questão de fundo que encontra lugar no preconceito existente na sociedade bruxa em relação aos

¹⁵ O termo também é utilizado para designar pessoas com problemas mentais que imaginam serem lobas.

lobisomens. Diante do perigo que esses seres representam, é, talvez, natural que a maioria dos bruxos procure manter distância de qualquer coisa ligada à licantropia, ainda que essa seja benéfica para a sociedade, visto que um lobisomem medicado, tal como uma pessoa vivendo com HIV, via de regra, não oferece grandes perigos para aqueles ao seu redor.

Conforme a narrativa avança e os jovens adentram a Casa dos Gritos em busca de Pedro, o segredo guardado por Lupin é finalmente revelado:

- EU NÃO ACREDITO! – berrou Hermione. Lupin soltou Black e se virou para a garota. Ela se erguera do chão e estava apontando para Lupin, de olhos arregalados.
- Os senhores... o senhor...
- Hermione...
- ... o senhor e ele!
- Hermione se acalme...
- Eu não contei a ninguém! – Esganiçou-se a garota. – Tenho encoberto o senhor...
- Hermione, me escute, por favor! – gritou Lupin. – Posso explicar... [...]
- NÃO! – berrou Hermione. – Harry não confie nele, ele tem ajudado Black a entrar no castelo, ele quer ver você morto também... ele é um lobisomem! [...]
- Você verificou a tabela lunar e percebeu que eu sempre ficava doente na lua cheia? Ou você percebeu que o bicho-papão se transformava em lua quando me via?
- Os dois – respondeu Hermione em voz baixa. Lupin forçou uma risada.
- Você é a bruxa de treze anos mais inteligente que já conheci, Hermione (Rowling, 2015c, p. 254-255).

Conforme discutiremos mais adiante, há uma razão simbólica profunda para essa cena se desdobrar exatamente nesse local. A casa representa um ponto crucial na vida de Thiago, Pedro, Lupin e Sirius, sendo o lugar onde enfrentaram momentos extremamente desafiadores a cada lua cheia. A união e lealdade entre esses amigos, assim como os riscos que assumiam para garantir que Lupin não enfrentasse a transformação sozinho, são aspectos de relevância ímpar. O retorno de três dos quatro amigos ao local e a subsequente descoberta de que um deles foi o responsável pelo assassinato de Thiago é altamente simbólico, conforme observa Dariakhansa Hill (2011, não paginado, tradução minha)¹⁶: “Toda a cena foi particularmente significativa também para Harry, finalmente ele conheceu que eram importante para seu pai”.

A cena marca o momento em que o trio de amigos, acompanhados pelo gato Bichento, o rato Perebas, Sirius, Lupin e Snape, revela informações cruciais. Em particular, a revelação de que o rato de Ron Weasley é, na verdade, Pedro Pettigrew, é desvendada por Lupin enquanto ele vigiava Harry, Rony e Hermione através do mapa: “Observei vocês atravessarem os jardins e entrar na cabana de Hagrid. Vinte minutos depois, vocês saíram e voltaram em direção ao castelo. Mas, então, iam acompanhados por mais alguém” (Rowling, 2015c, p. 256). O referido mapa é enfeitiçado e funciona como uma espécie de GPS que mostra onde

¹⁶ “The whole scene was particularly significant to Harry as well as he finally met the people who meant a lot to his Father” (HILL, 2011, não paginado).

todos os bruxos estão. O *design* permite fornecer não só a exata localização, mas também o nome da pessoa, assim sendo:

– Eu não podia acreditar no que estava vendo – continuou o professor, prosseguindo a caminhada e fingindo não ter ouvido a interrupção de Harry. – Achei que o mapa não estava registrando direito. Como é que ele podia estar com vocês? – Não tinha ninguém com a gente! – Então vi outro pontinho, andando depressa em sua direção, rotulado *Sirius Black*... (Rowling, 2015c, p. 256).

A incredulidade de Lupin em relação à presença de Pedro pode ser notada pela sua indagação sobre o funcionamento do mapa, o qual ele próprio ajudou a criar com os amigos. O mapa registra apenas pessoas vivas, e Pedro supostamente havia morrido há muitos anos. Quando as buscas começaram a ser feitas, a única coisa encontrada foi um dedo, o que para todos naquela ocasião significara a morte de Pedro:

– Você acha que eu poderia dar uma olhada no rato? – perguntou com a voz equilibrada. – Quê?! – exclamou Rony. – Que é que o Perebas tem a ver com isso? – Tudo. Posso vê-lo, por favor? Rony hesitou, depois enfiou a mão nas vestes. Perebas apareceu, debatendo-se desesperadamente; o garoto teve que segurá-lo pelo longo rabo pelado para impedi-lo de fugir. Bichento ficou em pé na perna de Black e sibilou baixinho. Lupin se aproximou de Rony. Parecia estar prendendo a respiração enquanto examinava Perebas atentamente. – Quê? – repetiu Rony, segurando Perebas mais perto com um ar apavorado. – Que é que meu rato tem a ver com qualquer coisa? (Rowling, 2015c, p. 256).

A irresignação de Rony em relação ao seu rato é justificável, visto que o animal está na família há mais de uma década, aproximadamente 12 anos para maior exatidão, tendo sido um bicho que não havia gerado qualquer problema. Sirius observa todos os detalhes e rapidamente chega a mesma conclusão de Lupin: “– Isto não é um rato – disse Sirius Black, de repente, com a voz rouca. – Que é que você está dizendo... é claro que é um rato... – Não, não é – confirmou Lupin calmamente. – É um bruxo. – Um animago – disse Black – que atende pelo nome de Pedro Pettigrew” (Rowling, 2015c, p. 257).

O que ocorre após essa conversa é de grande interesse. O rato, que na verdade é um animago e tem estado em forma animal pelos últimos 12 anos, escapa e todos o caçam: Rony, Harry, Hermione, Sirius e Lupin. Dos personagens mencionados, Sirius, Pedro e Lupin eram membros do grupo conhecido como os Marotos. O capítulo do livro recebe o título de “Aluado”, fazendo referência ao lobo; “Rabicho”, em alusão ao rato; “Almofadinhas”, em referência ao cão; e “Pontas”, como uma referência ao cervo, que é Thiago Potter, pai de

Harry Potter. Neste contexto, o livro nos presta alguns esclarecimentos¹⁷ sobre a infecção de Lupin.

[...] – Foi onde tudo começou, com a minha transformação em lobisomem. Nada poderia ter acontecido se eu não tivesse sido mordido... e não tivesse sido imprudente... Ele parecia sóbrio e cansado. Rony ia interrompê-lo, mas Hermione fez “psiu”! Ela observava Lupin com muita atenção.

– Eu ainda era garotinho quando levei a mordida. Meus pais tentaram tudo, mas naquela época não havia cura. A poção que o Prof. Snape tem preparado para mim é uma descoberta muito recente. Me deixa seguro, entende. Desde que eu a tome uma semana antes da lua cheia, posso conservar as faculdades mentais quando me transformo... e posso me enroscar na minha sala, um lobo inofensivo, à espera da mudança de lua. “Porém, antes da poção Matakão ser descoberta, eu me transformava em um perfeito monstro uma vez por mês. [...] – As minhas transformações naquele tempo eram... eram terríveis. É muito doloroso alguém virar lobisomem. Eu era separado das pessoas para morder à vontade, então eu me arranhava e me mordia (Rowling, 2015c, p. 260-261).

2.2 A licantropia como metáfora de doenças estigmatizadas: representações de Remo

Lupin e implicações sociais

O relato de Lupin a respeito de sua condição é repleto de dor e profunda tristeza. Durante o período em que foi estudante, o sofrimento foi menor por conta dos amigos que fizeram o inimaginável para estar ao seu lado nos momentos de sofrimento. Sofreu quando adolescente e mais ainda quando adulto, afinal, todos tinham medo de contratar, morar, conviver com ou próximo a uma fera que poderia destroçar facilmente qualquer um. No entanto, a verdadeira fera, isto é, a maldição que carrega em seu DNA, parece atormentar a alma de seu possuidor, deixando-o fraco física e psicologicamente.

Após os embargos com Pedro e a chegada de Snape, o grupo caminha pelos corredores da Casa dos Gritos em direção ao castelo de Hogwarts com as luzes iluminando seus caminhos. As personagens percebem que uma nuvem se mexe “Inesperadamente surgiram sombras escuras no chão. O grupo foi banhado pelo luar” (Rowling, 2015c, p. 279), o medo, naturalmente, tomou conta de todos:

¹⁷ Não analisamos esta cena no campo cinematográfico, mas a título de curiosidade, a técnica de montagem utilizada por Cuarón para voltar ao passado ou então ir ao futuro em alguns momentos são chamadas de *flashback* e *flash-forward*. Trata-se da dimensão que busca as relações temporais entre os planos. No caso acima, trata-se de um flashback, o passado toma lugar na narrativa, imagens de Lupin quando criança, junto com seus colegas, são mostradas, no entanto, por razões óbvias, o *flashback* no romance é retratada a partir do discurso direto com verbos no pretérito perfeito e imperfeito.

Black congelou. Ele esticou um braço para fazer Harry e Hermione pararem. O garoto viu a silhueta de Lupin. O professor enrijecera. Então as pernas de Harry começaram a tremer.
 – Ah, não! – Exclamou Hermione. – Ele não tomou a poção hoje à noite. Ele está perigoso!
 – Corram – sussurrou Black. – Corram. Agora. [...]
 Ouviu-se um rosnado medonho. A cabeça de Lupin começou a se alongar. O seu corpo também. Os ombros encurvaram. Pelos brotavam visivelmente de seu rosto e mãos, que se fechavam transformando-se em patas com garras. [...] Quando o lobisomem se empinou, batendo as longas mandíbulas, Sirius desapareceu do lado de Harry (Rowling, 2015c, p. 279-280).

Com isso, as personagens, ao testemunharem o lobisomem assumir o lugar do humano, percebem o iminente perigo, conforme assinalado no discurso direto de Hermione ao relatar o risco maior, dado que Lupin não tomou a poção Mata-cão. Harry é um bruxo extremamente inteligente e habilidoso que enfrentou diferentes perigos; o narrador relata que ele está tremendo, denotando a gravidade da situação. Esse último ponto é ainda mais impactante considerando que Sirius Black, o bruxo mais experiente presente na cena, ordena que todos corram, sublinhando ainda mais o perigo.

Em vista disso, ganham relevância as considerações de Liliane Louvel (2006) e Ribas (2021), que tratam de questões pictóricas em livros. No caso analisado, a descrição é ralentada e não encontra referências mais densas, tanto dentro quanto fora do romance. Diante disso, parece haver um efeito quadro, pois não há marcadores picturais em número substancial; logo, trata-se do menor grau de saturação, ou seja, o de menor equivalência a um quadro ou imagem externa ao texto.

Para as autoras mencionadas, o pictural (no sentido mais amplo do termo) pode se apresentar em diferentes graus: se a saturação for alta, estaremos diante da écfrase; se for menor, do efeito quadro. Cumpre advertir que o grau de saturação de uma imagem pode variar de leitor para leitor: “[...] não há garantia da equivalência estabelecida pelo leitor, já que esta pode estar vindo da sua percepção subjetiva e ser, digamos, intuída ou imaginada” (Ribas, 2021, p. 246).

Para além do momento citado acima, o lobisomem não é descrito em outra ocasião. Diante disso, a imagem da fera fica a cargo do leitor, tendo em vista que o narrador não o caracteriza completamente. Partindo de uma leitura estética (Rosenblatt, 2002), verifica-se a existência de um significado indeterminado, ou seja, há uma lacuna (a descrição do lobisomem) que precisa necessariamente ser preenchida pelo leitor.

A falta de descrição em nenhuma escala significa perda de qualidade do livro ou incompletude. Cumpre salientar que o autor de ficção é, como assinala em tom de brincadeira Umberto Eco (1994), preguiçoso. Desse modo, cabe ao leitor preencher as lacunas deixadas,

pois “qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo” (Eco, 1994, p. 9).

Outrossim, para Umberto Eco (2013), o leitor pode perceber a qualidade de um personagem, sendo *Lupin* um personagem redondo, uma vez que faz com que emane no leitor diferentes emoções: “depende de nossa identificação com os heróis do drama trágico, de modo a que sintamos compaixão e terror quando testemunharmos o que lhes sucede” (Eco, 2013, p. 67). Desta forma, se o autor, por meio do narrador, se propusesse a descrever todos os elementos presentes em sua narrativa, o livro não teria fim. Umberto Eco (1994) nos apresenta alguns tipos de leitores, a saber: Leitor-Modelo e Leitor Empírico. O Leitor-Modelo de Eco seria equivalente ao Leitor Implícito de Wolfgang Iser:

o leitor efetivamente faz o texto revelar sua multiplicidade potencial de associações. Tais associações são produto do trabalho da mente do leitor sobre o material bruto do texto, embora não sejam o texto em si – pois este consiste justamente em frases, afirmações, informações etc. (Iser *apud* Eco, 1994, p. 22).

Sob essa ótica, verifica-se que, na ocasião da leitura do texto literário, que consiste exclusivamente em um monte de pontos, traços e símbolos (Eagleton, 2021), compete ao leitor, por meio de suas experiências prévias, imaginação e associações, construir suas multiplicidades, portanto, sua significação. Por outro lado, no filme, caberia ao espectador apenas absorver as informações, sem precisar empreender grandes esforços de imaginação e interpretação. No entanto, devemos relativizar, uma vez que a pessoa que assiste a um filme pode deixar de ser um mero espectador para se tornar um perceptor, ou seja, sair de uma posição passiva de receptor e assumir um papel ativo. Ao assumir tal posição, o perceptor torna-se responsável pela criação de uma rede cognitiva de significados, criando e percebendo associações, imaginando e contribuindo para uma rede plural de significações a partir da narrativa audiovisual (Elleström, 2021). Nesses termos,

o fruidor (na literatura) é provocado por um signo linguístico recebido sob a forma sensível, mas que só pode ser usufruído a partir de uma operação bastante complexa, embora imediata, de exploração do ‘campo semântico’ conectado a tal signo, até o momento em que, sob a escolha dos dados conceituais, o signo também tiver evocado, com acepção apropriada, uma soma de imagens capazes de estimular emocionalmente o receptor. Por outro lado, no caso da estimulação por meio de uma imagem (e é o caso do filme), o percurso é exatamente o inverso: o primeiro estímulo é dado pelo dado sensível ainda não racionalizado e conceitualizado, recebido com toda a vivacidade emocional que comporta (Eco, 2016, p. 188-189).

Alguns consideram o filme uma mídia em que a passividade do espectador frequentemente se faz presente e, por esse motivo, o cinema (e a televisão, por sua vez, em relação ao cinema) foi criticado em seus primórdios “por deixar as pessoas preguiçosas”. Afinal, não seria necessário exercitar o intelecto para imaginar as personagens, o ambiente, entre outras coisas, uma vez que tudo isso já está dado na materialidade dessa mídia. Embora Bazin (1948) assevere que há uma redução do tempo e da complexidade, isso ocorre para que novas camadas de complexidade sejam criadas. Com efeito: “apenas a obra de arte que demanda esforço intelectual e concentração espiritual é culturalmente válida emana de uma perspectiva burguesa e elitista” (Serelle, 2023, p. 24).

Ressaltamos que, nos filmes e nos livros seguintes, há uma relação profunda entre Remo e Harry, que se aprofunda significativamente, especialmente na ocasião da morte de Sirius, o que abala tremendamente as estruturas emocionais e psicológicas de Harry. Em um romance posterior, quando Remo tem um filho, ele enfrenta um medo angustiante: transmitir a licantropia hereditariamente. Harry está constantemente ao lado de Remo Lupin, oferecendo apoio, mesmo quando o reprova por considerar a ideia de fugir, rotulando-o de covarde. Contudo, a gravidez de Ninfadora Tonks e seu relacionamento com Lupin não são abordados com profundidade nos filmes, pois não constituem temas centrais para a narrativa cinematográfica.

É evidente que, na adaptação para o meio audiovisual, certas omissões são inevitáveis devido à necessidade de condensar e focar a trama. No entanto, no romance, Potter sempre esteve presente e tornou-se padrinho do garoto quando ele nasceu, ajudando em sua criação, tendo em vista que Lupin e Tonks morrem durante a batalha de Hogwarts.

A suposta covardia de Lupin não é casual. A licantropia no mundo mágico de J.K. Rowling é uma clara metáfora das Infecções Sexualmente Transmissíveis (IST), que carregam consigo todo um estigma social. Susan Sontag lembra que “os sentimentos relacionados com o mal são projetados na doença” (1984, p. 38). Os lobisomens são reprimidos, odiados e sofrem todo tipo de preconceito, assim como pessoas com IST (Alves, 2019).

Você não entende o que fiz à minha mulher e ao meu filho que vai nascer? Eu jamais devia ter casado com Tonks, eu a transformei em uma pária! – Lupin chutou para o lado a cadeira que derrubara. Até a família dela se desgostou com o nosso casamento, que pais querem ver a única filha casada com um lobisOMEM? E o filho... – A minha espécie normalmente não procria! Ele será como eu, estou convencido. **Como poderei me perdoar, quando conscientemente corri o risco de transmitir a minha deficiência a uma criança inocente?** (Rowling, 2007, p. 125, grifo meu).

A personagem refere-se a si mesma como uma pessoa deficiente. O uso dessa palavra tem uma carga semântica forte e até pejorativa, levando o seu “portador” a um status inferior. Remo, mesmo seguindo sempre o código de conduta, não se viu livre do preconceito dos sogros, da sociedade e de sua própria espécie, pois há nele “sinais inconfundíveis de ter tentado viver entre bruxos” (Rowling, 2005, p. 313), o que não é bem-visto por outros lobisomens. Tornar-se professor de Defesa Contra as Artes das Trevas foi possível apenas graças à intervenção de Alvo Dumbledore; sem a ajuda do diretor da escola, jamais lecionaria. Lupin foi alvo de severas críticas por parte dos pais de alunos que não concordavam com a ideia de um lobisomem dar aula para seus filhos, mesmo contando com o apoio da importante e imponente figura de Dumbledore. Entre várias outras situações, quando Black é preso na torre da escola prestes a morrer, excetuando-se os jovens bruxos, a única testemunha de sua inocência é Remo Lupin e, como bem observado por Alvo:

- O Prof. Lupin no momento está embrenhado na floresta, incapaz de contar o que quer que seja a alguém. Quando voltar à forma humana, será tarde demais, Sirius estará mais do que morto. **E eu poderia acrescentar que a maioria do nosso povo desconfia tanto de lobisomens que o apoio dele contará muito pouco [...]** (Rowling, 2015c, p. 288, grifo nosso).

Lupin sofre preconceito desde quando ficou doente, ainda na infância. A primeira barreira a ser transposta pode ter sido a matrícula na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts. As reticências podem indicar uma certa tristeza por tudo o que passou e continua passando devido à sua condição; assim como uma pessoa soropositiva necessita diariamente de seus medicamentos, sem os quais sua doença se torna incontrolável, Lupin precisava do Mata-cão, conforme podemos observar:

‘Porém, antes da Poção de Mata-cão ser descoberta, eu me transformava em um perfeito monstro uma vez por mês. Parecia impossível que eu pudesse frequentar Hogwarts. Outros pais não iriam querer expor os filhos a mim. “Mas, então, Dumbledore se tornou diretor e ele se condeu. Disse que se tomássemos certas precauções, não havia razão para eu não frequentar a escola...’, Lupin suspirou e olhou diretamente para Harry (Rowling, 2015c, p. 260).

Por todo o exposto, Lupin cresceu isolado da sociedade, tendo um contato mais efetivo com outras pessoas apenas quando foi para a escola, especificamente ao se tornar amigo de Tiago, Sirius e Pedro, o que lhe proporcionou um pouco de felicidade: “eu nunca tinha sido tão feliz na vida. Pela primeira vez, eu tinha amigos, três grandes amigos. Sirius Black... Pedro Pettigrew... e, naturalmente, seu pai, Harry... Tiago Potter” (Rowling, 2015c, p. 261). O isolamento do professor não difere em nada do vivido por pessoas soropositivas, leprosas ou

com outras doenças e infecções que mantêm os doentes socialmente isolados, seja pelo medo de contaminar alguém, seja pelo estigma e estereótipos da sociedade. Quando conseguem se integrar socialmente, o medo surge por outra razão. Assim como essas pessoas, Lupin “ficava aterrorizado em pensar que eles me abandonariam se descobrissem o que eu era” (Rowling, 2015c, p. 261). Não é raro ouvir relatos de pessoas que tiveram relacionamentos amorosos, trabalhos ou amizades encerradas porque seus pares descobriram sua condição.

Em razão de ser um lobisomem, Lupin teve, mesmo sendo altamente qualificado, de se contentar com subempregos ou viver da ajuda de colegas, mas graças a Dumbledore conseguiu uma oportunidade: “Ele me admitira em Hogwarts quando garoto, e me dera um emprego **quando eu fora desprezado toda a minha vida adulta, incapaz de encontrar um trabalho remunerado porque sou o que sou**” (Rowling, 2015c, p. 263, grifo nosso). Note-se a amargura e peso no uso da forma nominal participial do verbo desprezar, palavra carregada de uma emoção melancólica, assim como a utilização do adjetivo incapaz, de forma a passar ao leitor o sentimento de inutilidade da personagem pelo simples fato de ser o que é.

Remo Lupin nasceu em 1960 e ingressou na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts em 1971, na ocasião de seu décimo primeiro aniversário, sendo designado para a Grifinória. Ele cresceu em um contexto altamente patriarcal, preconceituoso e conservador do mundo inglês. Os lobisomens, naquela época, “evitavam a sociedade normal e viviam na marginalidade” (Rowling, 2005, p. 262).

Se Lupin não podia conviver efetivamente em sociedade, a alternativa seria criar sua própria comunidade. Essa dinâmica é evidente não apenas em narrativas fictícias, mas também na vida real, onde pessoas afetadas pela dependência química, soropositivas e outros grupos marginalizados enfrentam a negação de seus direitos pela sociedade. Como resultado, esses indivíduos buscam abrigo na periferia social, seja em baladas, festas ou em locais conhecidos como Cracolândia, onde se encontram com seus pares que compreendem pelo que estão passando. Felizmente, esse cenário tem sido gradualmente transformado pelo avanço das ciências biológicas e pelas políticas públicas de saúde, trazendo mudanças significativas à realidade dessas comunidades à margem.

Deve-se observar, diante do exposto, que Lupin sempre odiou sua condição, nunca a aceitou, reprimiu ao máximo e de todas as formas possíveis, o que foi transposto para o cinema da forma como demonstramos: desgostoso, fraco e doente. Por outro lado, Fenrir Greyback¹⁸, o bruxo que o mordeu Remo Lupin, assume sua animalidade, ama ser um

¹⁸ Uma clara referência ao mito nórdico dos lobos.

lobisomem, é um assassino impiedoso. Lupin tem uma forma cadavérica, doente, ao passo que Fenrir é forte, monstruoso, uma verdadeira fera. Nos filmes, Fenrir só é apresentado na 6ª obra da saga, no entanto apenas em sua forma humana e sua descrição física mais completa é feita no romance de número 6: “Tinha uma voz que Harry jamais ouvira igual: um latido rouco. O garoto sentiu nele um forte cheiro de terra, suor e, sem dúvida, sangue. Suas mãos imundas tinham longas unhas amarelas” (Rowling, 2005, p. 322).

Figura 11 - Fenrir Greyback em foto no estúdio



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*.

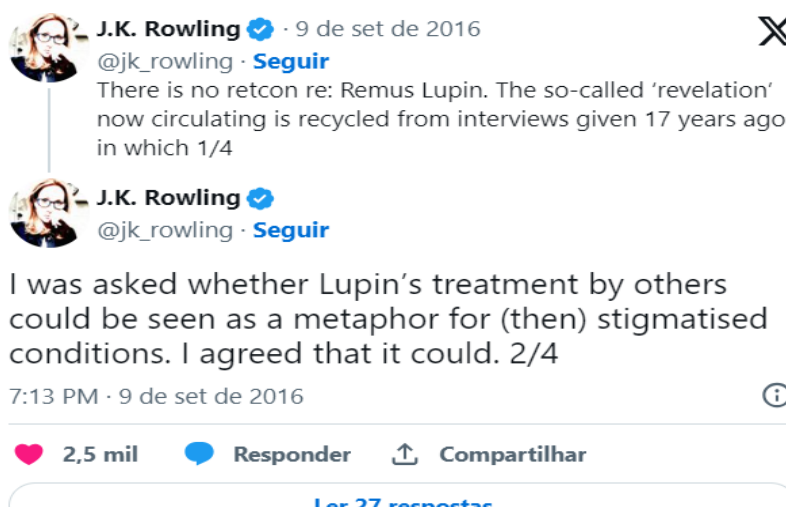
Na imagem, é possível ver que Fenrir assumiu sua animalidade: pelos no peito, dentes amarelados como de cão, orelhas grandes, pelos na testa e um olho animalesco. Ao fim do romance, o que era um segredo tornou-se de conhecimento público. Diante da exposição da licantria de Remo Lupin, antes mesmo que o demitissem, ele o fez. Mesmo valendo-se da poção Mata-cão, que o torna inofensivo, isso não foi suficiente.

Nesse sentido, diante de tudo o que foi mencionado, a “covardia” de Lupin, que Harry comenta em um romance posterior, torna-se justificável. Nenhum pai gostaria de transmitir a sua prole uma doença que carrega um alto nível de preconceito na sociedade bruxa. Tanto Rowling quanto Cuarón, cada um em sua respectiva mídia, buscam romper com a ideia de um lobisomem monstruoso e aterrorizante, apresentando-o como alguém que necessita de ajuda. Assim, “a partir de lendas e folclores, a série Harry Potter (1998–2007) atualiza as discussões e os significados relacionados à licantria” (Sá; Markendorf, 2019, p. 11).

Era alguém que foi infectado jovem, que sofreu infâmia, que teve medo de infectar outras pessoas, aterrorizado em passar sua condição ao seu filho. E era uma forma de examinar o prejuízo, o preconceito injustificado contra um grupo de pessoas. E, também, examinar por que as pessoas podem se tornar amarguradas quando são tratadas injustamente (United States District Court, 2008, p. 73 *apud* Junior, 2012, p. 46).

A própria autora foi indagada algumas vezes sobre a personagem por ela criada, até que em 2016, em sua rede social, revelou que:

Figura 12 - Figura 12 - Print do Twitter de J.K. Rowling comentando sobre Lupin



Fonte: Twitter¹⁹.

Nesse sentido, parece que Rowling fez o que é proposto por Wolfgang Iser, ao afirmar que “há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas também pode ser de ordem sentimental e afetiva” (2002, p. 958). Logo, a licanthropia torna-se um elemento interno mimetizando a realidade (sífilis, hepatite, AIDS). Diante disso, cabe ao leitor “entrar no jogo” (Eagleton, 2021) e fazer as conexões com a realidade.

O importante é que, para transmitir a ideia de que os lobisomens são seres doentes e não apenas amaldiçoados, o diretor se valeu das técnicas supramencionadas, rompendo com o padrão de lobisomens que são criados nos cinemas. Renée Michelle Ward observa que os lobisomens de Rowling são “personagens diferentes; eles perturbam as expectativas dos leitores e os forçam a questionar suas suposições e crenças, especialmente aquelas sobre identidade e diferença” (2009, p. 3). Para o diretor do terceiro filme: “Cineastas sempre criam lobisomens acrescentando pelos em um ser humano. Mas perder pelos passa a ideia de doença” (McCabe, 2015, p. 110).

Desta forma, a ausência de pelos em Lupin auxilia a criação de uma personagem debilitada por conta de uma doença ingrata, que não tem cura nem pode ser efetivamente controlada, a não ser pela poção “Mata-cão”, medicamento a que pouquíssimos têm acesso,

¹⁹ Disponível em:

https://twitter.com/jk_rowling/status/774370155757535232?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E774370269402107905%7Ctwgr%5E94462b35f396bf7f4766e3e91d6f7e605384a9c7%7Ctwcon%5Es2_&ref_url=https%3A%2F%2Fobservador.pt%2F2016%2F09%2F17%2Fj-k-rowling-revela-que-personagem-e-uma-metafora-para-doentes-estigmatizados%2F. Acesso em: 10 set. 2023.

uma vez que, embora exista um órgão de saúde no Ministério da Magia, não é desejo do governo ajudar essa parte da sociedade.

Cumprе observar que a licantrоpia se revela uma tragédia profunda para Lupin. O peso da doença manifesta-se não em sua forma lupina, mas em sua condição humana, onde reside a verdadeira dor. No cotidiano, ele enfrenta não apenas o fardo psicológico, mas também o preconceito constante: o olhar estranho das pessoas, a exclusão social, a dificuldade em conseguir trabalho — todos elementos que agravam ainda mais sua condição. Diante disso, Remo Lupin experimenta a verdadeira angústia: a consciência das consequências de sua maldição, o peso insuportável da culpa, a tristeza que o consome e a melancolia que permeia sua existência. A interpretação visual concebida por Cuarón – que será mais bem discutida no próximo capítulo –, ao apresentar um lobisomem com uma aparência frágil e distinta, reforça a complexidade emocional do personagem. Quando transformado, Lupin está desprovido de controle, inconsciente das atrocidades que pode cometer, mas, em sua forma humana, a percepção dessas ações o atormenta profundamente, intensificando o sofrimento decorrente de sua condição.

Do que ficou estabelecido, vislumbra-se que a construção narrativa desenvolvida por Rowling e apresentada ao leitor por meio de um narrador em terceira pessoa cumpre bem o papel de uma narrativa insólita, direcionada a um público menos maduro do ponto de vista intelectual e literário. Isso encontra respaldo, entre outras coisas, em uma história fluída, personagens bem delimitados, trama bem estabelecida e conduzida, descrições, especialmente a do lobisomem, que é foco deste trabalho, reduzidas ao mínimo necessário, o que contribui, tendo em vista o público-alvo, para uma leitura mais dinâmica.

Com efeitos, pode-se asseverar que o lobisomem desenvolvido por J.K. Rowling não é o mesmo retratado por Cuarón. Embora os dois autores, aquela no romance, e este no cinema, tenham desenvolvido a ideia de doença e isso esteja presente em ambas as narrativas, em razão, talvez, do condensamento do romance, ou pelas razões que já apontamos apoiados nas considerações de Umberto Eco, a construção da imagem de um lobisomem doente fica plenamente a cargo do leitor, porquanto o narrador da mídia livro se restringe a pouquíssima caracterização da personagem.

3 DESVENDANDO O LOBISOMEM DE ALFONSO CUARÓN

Harry Potter transcendeu os limites do livro e cinema e para outros espaços culturais e de entretenimento: fantasias, brinquedos, músicas, peças de teatro são alguns exemplos. É inegável que se consolidou na cultura popular. Este capítulo tem como objetivo analisar a transposição midiática, com foco na representação do lobisOMEM no cinema.

3.1 O processo de adaptação: do livro para o cinema

Harry Potter transcendeu o sucesso nos livros para diversos outros produtos. Além das obras literárias, pode-se encontrar sua influência em parques dedicados, roupas temáticas inspiradas nos personagens, trilhas sonoras marcantes, uma infinidade de produtos relacionados ao mundo bruxo, como brinquedos, jogos e, especialmente, no meio cinematográfico. A saga se tornou um verdadeiro fenômeno cultural, cativando fãs ao redor do globo e permeando várias formas de entretenimento e expressão artística. Essa expansão multidimensional amplifica o impacto e a imersão na história do bruxo mais famoso do mundo, tornando-o um fenômeno duradouro e significativo na cultura popular mundial.

Desta feita, *HP* pode ser compreendido não apenas como uma cultura popular, mas como uma metacultura popular. A diferença entre uma e outra se dá na forma de circulação dos produtos. A cultura popular ocorre quando uma pessoa tem acesso ao filme, mas não à obra literária, ao passo que a metacultura popular acontece quando alguém ouve uma música ou vê um brinquedo e associa diretamente ao livro e filme, mesmo sem ter tido contato com essas as mídias (Neimeyer, 2004)²⁰. Isso indica que *HP* se tornou um produto relevante com *status* de significante cultural. Mesmo que alguém não tenha lido os livros ou assistido aos filmes, ainda assim tem algum conhecimento sobre eles. Podemos observar um exemplo semelhante com um dos livros mais antigos da história: a Bíblia. Muitas pessoas podem não a terem lido, mas ainda assim possuem familiaridade com seus conteúdos. Se alguém mencionar um versículo como “O Senhor é meu pastor, nada me faltará”, é provável que o

²⁰ O autor discute o tema baseado em Edgar A. Poe, no entanto pode ser aplicado a outras obras uma vez que o conceito se mostra plenamente aplicável a diversos produtos culturais.

interlocutor reconheça instantaneamente que se trata de um texto cristão, ainda que não tenha lido a obra ou com ela tido contato direto.

Não é incomum pessoas expressarem sua insatisfação com um filme, série ou jogo de videogame por não se manterem fiéis aos textos ou mídias das quais se derivaram, ou ainda dizendo que o livro é melhor do que sua adaptação. Tudo isso parece incorrer no que Umberto Eco (2015) chama de conceito-fetichismo, isto é, toda energia debruçada sobre um único objeto cultural sem olhar crítico, isso é causado especialmente por conta da indústria cultural que, ao que parece, leva o leitor/telespectador a ter um comportamento pouco reflexivo diante da obra de arte, de modo que ele não consegue identificar e experimentar as teias de complexidade existentes em determinado produto cultural, em outras palavras, ele assiste ao filme ou lê o livro sem o devido exercício crítico-reflexivo, fazendo-o de maneira mecânica e automática.

A indústria segue um padrão, uma linha de montagem, um passo a passo mecanizado, mas a cultura não funciona dessa forma. No entanto, é importante compreender que a transposição midiática permite a criação de obras que possuem suas próprias características e abordagens, adaptadas para diferentes formatos e públicos. Portanto, é natural e mesmo necessário que ocorram diferenças entre as obras fontes e suas derivações, e cabe aos consumidores de tais produtos apreciarem as novas interpretações e abordagens oferecidas pelas transposições midiáticas, estando abertos ao diferente. Desse modo, um olhar crítico sobre o objeto deve ser exercitado a fim de que a análise seja realizada levando em consideração os aspectos da obra de chegada e não com base na obra de partida.

Ao discutir a temática, Linda Hutcheon ensina que “pode envolver uma mudança de mídia [...] ou mudança de foco e, portanto, de contexto” (2013, p. 29), ou seja, é natural que – por diversos motivos – o texto cinematográfico tenha se desenvolvido com um determinado foco, excluído algum personagem ou simplesmente tenha sido adaptado com o maior grau de fidelidade possível. A mudança existente entre as diferentes mídias, em primeira análise, não importa. Para Robert Stam (2006), os esforços do analista devem estar voltados para as razões que levaram a tais alterações. Isto é, as razões por determinadas mudanças que devem ser analisadas e não elas propriamente ditas. Nesse ponto, tendo a ter uma visão própria, diferente da de Stam. Vejo como essencial e natural realizar uma análise das mudanças presentes nas transposições midiáticas, porém, considero igualmente importante verificar os motivos que levaram a estas alterações. Cada adaptação é influenciada por uma série de fatores, como restrições orçamentárias, diferenças entre as linguagens e formatos das mídias, e a necessidade de alcançar novos públicos.

Com base nas breves, porém fundamentais exposições, investigaremos os elementos que foram acrescentados, removidos e adaptados durante o processo de adaptação do livro para o cinema. Para essa análise, faremos uso das teorias cinematográficas de Robert Stam (2003, 2006) e Linda Hutcheon (2013), bem como dos estudos intermediáticos de autores previamente mencionados, como Irina Rajewsky (2012). Essas abordagens teóricas nos fornecerão ferramentas e perspectivas relevantes para compreender as transformações e desafios enfrentados na transposição de uma mídia para outra, enriquecendo assim nossa análise crítica.

3.2 A interconexão das mídias: explorando a transposição

A criação dos irmãos Lumière²¹ tem firmemente perdurado ao longo do tempo, mesmo que as pessoas atualmente utilizem bastante os *streamings*, a ida ao cinema faz parte da cultura de centenas de cidades. É claro que em termos históricos, o cinema é extremamente novo tendo pouco menos de 130 anos de idade. A linguagem cinematográfica é composta por áudio, imagem, ambientação, atores, luzes, trilhas sonoras, entre outros elementos que proporcionam experiências que não são possíveis se não por meio dela, tendo se tornado uma mídia amplamente utilizada para e pela massa populacional. Se anteriormente o teatro e ópera eram, em certa medida, espaços reservados para a elite, o cinema vem para, de algum modo, democratizar o acesso²² da população das camadas populares a produtos culturais.

Note-se que, no cinema, as escolhas de figurino, posição de câmera, ângulos, iluminação e tempo de tela de uma cena não são aleatórios, existe todo um trabalho técnico e estético entre diretor, diretor de fotografia, entre outros profissionais, é feito para levar a melhor experiência ao público. Muito por conta da Indústria Cultural e do Capitalismo, as obras artísticas (filmes, quadros, músicas) são feitas às pressas, o que leva a uma qualidade estética duvidosa, pode-se citar os lançados recentemente *Besouro azul*, de Angelo Soto, que contou com a participação da brasileira Bruna Marquezine; ou mesmo o filme *The Flash*, de Andy Muschietti, entre diversos outros que sofreram duras críticas por conta da qualidade.

²¹ Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (1862–1954) e Louis Jean Lumière (1864–1948), chamados de irmãos Lumière, são considerados os pais do cinema por terem criado o cinematógrafo, um dispositivo de filmagem e projeção.

²² É verdade que, diante do capitalismo, o acesso ao cinema em muitos locais é algo extremamente difícil (e mesmo inexistente) para pessoas da periferia.

Nesse sentido, são produtos que entregam pouca qualidade, exploram os trabalhadores e buscam apenas o lucro (Hohlfeldt; Martino; França, 2001). Todas as escolhas levam tempo e custam dinheiro, mas a indústria cinematográfica tem diminuído orçamento, salários²³ e solicitado que as obras sejam feitas mais rapidamente do que outrora, o que leva à queda de qualidade que comentamos. Peter Pelbart observou que “Mesmo um certo desejo de autenticidade foi transformado em mercadoria. A crítica à massificação, o desejo de singularidade, de diferenciação, foi endogenizado, mercantilizado e seguiu-se a criação de produtos autênticos, ‘diferentes’” (2003, p. 104). Nesse sentido, o material final é uma mercadoria.

Os diretores trabalham com ângulos, cores, formas, sons, planos e diversas outras técnicas e objetos próprios dessa mídia para, principalmente quando se trata de transposição midiática, (re)significá-la. O tempo que uma cena fica na tela, o corte, a alternância de ângulo, a mudança para outro local, tudo é feita de maneira gradativa e com um propósito específico. Todo esse trabalho é o que diferenciara a mídia cinematográfica do teatro, livro e artes plásticas, vejamos o que Marcel Martin diz sobre o tema:

Mas o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que lhe advém do facto de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com efeito, com ele, são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação: a uma primeira abordagem parece que qualquer representação (o significante) coincide de forma exacta e unívoca com a informação conceptual que veicula (o significado) (Martin, 1990, p. 24).

A representação de que Martin fala não pode ser tomada como objeto que sempre corresponderá de maneira exata ao representante, pois ainda que exista certa semelhança, sempre haverá diferenças entre os elementos analisados. Por exemplo, ao olhar em um espelho vê-se sua própria imagem de maneira “exacta e unívoca”? Não. O que ali aparece é o reflexo de uma representação que não corresponde exatamente ao refletido. Todos esses detalhes, mudanças, escolhas são decisão do diretor, o que faz dele o autor da obra. Na primeira metade do século XX, existia grande conflito entre roteiristas, produtores e diretores pela responsabilidade artística do filme, isto é, a autoria da obra. Considerando o que comentamos acima, o autor do filme é, portanto, o diretor, uma vez que cabe a ele a decupagem, escolhas estéticas, estilísticas, muito embora existam outros diretores (fotografia,

²³ Atores, diretores, roteiristas e outros profissionais do cinema e teatro ao redor do mundo, mas sobretudo nos Estados Unidos da América estão em greve por conta dos baixos salários e pouco tempo para produção das obras.

som, figurino, elenco etc.), o diretor geral do filme é o verdadeiro autor (Aumont; Marie, 2012), uma vez que as decisões finais caberão a ele.

É natural que o leitor fique frustrado após ler um livro e buscar sua adaptação cinematográfica, seja pela aparência do personagem, o foco narrativo, o desenvolvimento do enredo, a inclusão ou exclusão de algum acontecimento, conforme observado por Maria Cristina Ribas (Azevedo; Oliveira; Leão, 2023). A cada romance, a saga se torna mais complexa e longa. Diante disso, Cuarón tomou a decisão de condensar a história nos pontos mais importantes e que tivessem relação com Harry. Vejamos:

David Heyman apoiou a abordagem de Cuarón. ‘Tivemos de fazer algumas alterações a fim de condensar esses livros enormes em um filme de duração razoável. Os livros estavam cada vez mais complexos e precisávamos decidir o que manter e o que deixar de fora. Alfonso tomou a decisão fundamental de focar a história de Azkaban nos elementos que definem a jornada de Harry e determinou a estrutura cinematográfica da história. A escola de Alfonso provou ser crucial não apenas para esse filme, mas também para os que viriam depois (McCabe, 2011, p. 97).

Ademais, o cinema também busca atingir um público que não teve acesso às outras mídias em que determinada obra se originou, permitindo, assim, a construção de uma linguagem global. Ou seja, o público-alvo do cinema não se limita (nem deve se limitar) àqueles que leram o livro ou jogaram o game. Ismail Xavier observa que o cinema “se dirige a uma plateia que pode ser mais numerosa e diversificada do que um público de leitores, pois não exclui nem os semiletrados nem os analfabetos” (2003, p. 296). Embora não seja o foco deste estudo, vale ressaltar que o cinema, com todos os problemas político-econômicos, especialmente em países como o Brasil, onde a desigualdade social impede o acesso a espaços culturais, pode servir como uma porta de entrada para a cultura. Muitas pessoas, por serem analfabetas, não terem condições de comprar um bilhete de cinema ou se deslocar até os grandes centros, encontram no cinema uma oportunidade única de conhecer e vivenciar universos narrativos que, de outra forma, seriam inacessíveis.

Essa perspectiva ganha solidez ao considerarmos *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*, que traz à tela o terceiro ano de Harry Potter na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts. A narrativa se desenrola em torno da fuga de um prisioneiro da temida prisão de segurança máxima, Azkaban. Inicialmente, os personagens acreditam que o fugitivo, Sirius Black, está à procura de Harry para assassiná-lo, o que, supostamente, abriria caminho para o retorno de Lord Voldemort. Voldemort, o bruxo eugenista da saga, tem como objetivo não apenas a eliminação, mas também a subjugação de trouxas, nascidos trouxas e todos aqueles

que se opõem ao seu regime autoritário. Ao longo do ano, Harry é atacado por dementadores²⁴, descobre que Sirius é seu padrinho e que, supostamente, contribuiu para que seus pais fossem assassinados.

Ao longo da jornada em busca da verdade, Potter descobre que Sirius, seu padrinho, é inocente. Para sair de um personagem “culpado” para um inocente, o diretor buscou um ator de altíssimo nível. “‘Durante toda a primeira parte do filme, o grande vilão é Sirius Black’, diz o diretor. ‘Depois, há uma virada quando você percebe que Sirius sempre foi um bom sujeito. Não só um bom sujeito, mas que ele vai se tornar a figura paterna de Harry’” (McCabe, 2011, p. 108).

O verdadeiro culpado é Pedro Pettigrew, que, na época, era um dos melhores amigos do casal Thiago e Lilian Potter, assim como de Sirius Black e Remo Lupin. Frente a ameaça de Voldemort, “o segredo” foi confiado a Pettigrew por ser, dentre os presentes, o menos inteligente e corajoso, o que levaria qualquer um a não o considerar enquanto guardador do segredo mais importante naquele contexto, a escolha mais óbvia seria Sirius ou Remo e, por isso, mesmo Voldemort os procuraria primeiro.

- Lilian e Tiago só fizeram de você o fiel do segredo porque eu sugeri – sibilou Black, tão venenosamente que Pettigrew deu um passo atrás. – Achei que era o plano perfeito... um blefe... Voldemort com certeza viria atrás de mim, jamais sonharia que os dois usariam um sujeito fraco e sem talento como você... (Rowling, 2015c, p. 272).

No entanto, Pedro traiu o casal e entregou o segredo ao bruxo das trevas, o que culminaria na morte de Thiago e Lilian. Como o segredo estava com Pedro e somente ele e o casal disso sabiam, todos pensavam que o traidor seria Black. Ao longo da narrativa, somos apresentados ao Mapa do Maroto que mostra onde as pessoas estão em tempo real. O nome de Pettigrew é visto pelo professor R.J Lupin, e logo ele descobre que Pedro está escondido na escola. Posteriormente, descobre-se que ele passou os últimos 12 anos em sua forma de animago²⁵, convivendo com todos e passando despercebido.

²⁴ “são não-seres das trevas, considerados uns dos mais sujos a habitar o mundo. Dementadores se alimentam de felicidade humana e, assim, causam depressão e desespero para qualquer um perto deles. Eles também podem consumir a alma de uma pessoa, deixando suas vítimas em um permanente estado vegetativo; em razão disso, são muitas vezes referidos como “demônios sugadores de alma”. Eles são conhecidos por deixarem uma pessoa como um ‘vazio’”. Disponível em: <https://harrypotter.fandom.com/pt-br/wiki/Dementador>. Acesso em: 29 abr. 2023.

²⁵ Chama-se de animago o bruxo que é capaz de se transformar voluntariamente em um animal sem o uso da varinha. Apenas uma pequena parte da população bruxa é animaga, pois conseguir a transformação perfeita em um animal requer muito estudo e prática. Disponível em: <https://harrypotter.fandom.com/pt-br/wiki/Animago>. Acesso em: 29 abr. 2023.

Frente ao panorama, convém que sigamos agora uma certa cronologia. O romance é iniciado com o narrador apontando algumas características de Harry: “[...] era um menino bastante fora do comum em muitas coisas. Para começar, ele detestava as férias de verão mais do que qualquer outra época do ano” (Rowling, 2015c, p. 7). Observemos que é utilizado o verbo detestar no lugar de gostar, a razão para isso reside no próprio contexto da obra, no qual a chegada do verão, portanto das férias significaria que Harry voltaria para a casa de seus tios, lugar em que era oprimido, humilhado e isolado de todos, conforme relatado nos dois primeiros romances da saga.

Potter estava fazendo uma leitura em seu livro em seu quarto sobre História da Magia de Batilda Bagshot. Há uma tristeza e preocupação em Harry porque seus tios confiscaram seus livros de magia, logo ele não podia estudar, tampouco realizar os deveres de casa que deveria entregar ao fim do verão. Isso não sendo o bastante, Harry recebe uma ligação de seu amigo, no entanto seu tio com todo seu preconceito, soberba e autoridade o proíbe de ter contato com qualquer coisa ligada ao mundo bruxo.

A briga que se seguiu foi uma das piores da vida de Harry. – COMO É QUE VOCÊ SE ATREVE A DAR ESTE NÚMERO PARA GENTE COMO – GENTE COMO VOCÊ! – berrava tio Válter, salpicando Harry de cuspe. [...] Com isso, Harry não ouvira uma única palavra de nenhum dos seus amigos de bruxaria durante cinco longas semanas, e este verão saindo tão ruim quanto o anterior (Rowling, 2015c, p. 9).

No processo de tradução intersemiótica, isto é, na adaptação do livro para o filme, ocorre uma supressão de cena. O filme se inicia de maneira muito diferente do romance. Há um fundo preto que vai se aproximando e, intermitentemente, vemos um ponto de luz. Surge posteriormente o nome da produtora Warner Bros. Picture (Figura 13) em prateado e, em seguida, vemos uma casa em que um quarto está iluminado (Figura 14). Cuarón usa e abusa dos movimentos de câmera, quase não há nenhum plano estático em todo o filme, e quando há, existe um significado por trás.

Como se sabe, movimento é equivalente a emoção (e emoção a magia). A emoção gerada pelo *push-in* é de desconfiança ou mesmo de “fofoca”, uma vez que, normalmente, as pessoas entram em casa pela porta, e não pela janela, que costuma ser usada para espiar algo que está acontecendo. A realização de magia por menores fora da escola é proibida, e a câmera, espiando pela janela, nos mostra Harry cometendo tal delito, ainda que de forma inocente, enquanto a câmera se movimenta. Quando seu tio abre a porta do quarto, estabelece-se um plano estático (Figura 15); ao sair, a câmera volta a se movimentar, revelando uma

dicotomia em que o movimento está associado à magia, enquanto o estático representa a ausência dela. Isso segue uma premissa básica do cinema: *emotion = motion* (Vaz, 2019).

Figura 13 - Logo da Warner Bros. Pictures²⁶



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (00:00:28).

Figura 14 - Casa da família Dursley



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (00:00:36).

²⁶ Todas as figuras relacionadas a HP 3 foram retiradas do filme *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (2004), de Alfonso Cuarón.

Figura 15 - Harry conjurando um feitiço



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (00:00:40).

Figura 16 - Válter entrando no quarto de Harry



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (00:00:51).

Na Figura 14, Harry tenta ler um livro de feitiços, diferentemente do romance, em que ele lê uma obra sobre a História da Magia:

Era quase meia-noite e Harry estava deitado de bruços na cama, as cobertas puxadas por cima da cabeça como uma barraca, uma lanterna em uma das mãos e um grande livro encadernado em couro (História da Magia de Batilda Bagshot), aberto e

apoiado no travesseiro. Harry correu a ponta da caneta de pena de águia pela página, franzindo a testa, à procura de alguma coisa que o ajudasse a escrever sua redação, ‘A queima de bruxas no século XIV foi totalmente despropositada – discuta’. A caneta posou no alto de um parágrafo que pareceu a Harry promissor (Rowling, 2015c, p. 7).

Dessa forma, embora algumas cenas tenham sido suprimidas, o desenrolar desta primeira parte permanece semelhante ao livro, sem causar nenhuma perda substancial de conteúdo que poderia prejudicar o entendimento da obra. Harry, como se pode observar na Figura 16 (também observável na Figura 15, onde a câmera está em outro ângulo), está sentado com uma coberta sobre ele. A diferença notável é que, no filme, ele não está com um livro de história, mas sim de feitiços, como já mencionado, e, em vez de segurar uma lanterna, está com sua varinha, sendo que a luz que vemos provém da ponta desta.

Figura 17 - Harry conjurando um feitiço de iluminação



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (00:01:03).

Harry, nesta cena, está realizando o feitiço que ele vê no livro *lumos maxima*. No livro, ele começa a realizar sua redação, mas com temor dos tios ouvirem o barulho da pena arranhando o pergaminho, pois “ele provavelmente ia acabar trancafiado no armário embaixo da escada pelo resto do verão” (Rowling, 2015c, p. 8). Neste momento, o narrador assinala a história de vida do jovem bruxo, explicando bem as razões pelas quais Harry detesta as férias de verão.

A família Dursley, que morava na rua dos Alfeneiros, 4, era o motivo pelo qual Harry jamais aproveitava as férias de verão. Tio Válter, tia Petúnia e o filho deles, Duda, eram os únicos parentes vivos de Harry. Eram trouxas e tinham uma atitude muito medieval com relação à magia. Os pais de Harry, já falecidos, que tinham sido bruxos, nunca eram mencionados sob o teto dos Dursley. Durante anos, tia Petúnia e o tio Válter tinham alimentado esperanças de que, se oprimissem Harry o máximo possível, seriam capazes de acabar com a magia que houvesse nele. Agora viviam aterrorizados que alguém pudesse descobrir que Harry passara a maior parte dos últimos dois anos na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts. O máximo que podiam fazer, porém, era trancar os livros de feitiços, a varinha, o caldeirão e a vassoura de Harry no início das férias de verão e proibir que o menino falasse com os vizinhos (Rowling, 2015c, p. 8).

Esta parte do livro não foi transposta para o cinema, deixando os telespectadores sem um contexto, assim como não adaptaram o momento em que Harry completa 13 anos de idade e não recebe as felicitações comuns a essa época do ano. Embora estivesse acostumado que seu aniversário fosse sempre ignorado pelos tios e primo, aquele ano foi diferente, pois nem sua fiel companheira estava presente: “Fazia duas noites que Edwiges andava fora. Mas Harry não estava preocupado – a coruja já ficara fora tanto tempo assim antes. Mas o garoto desejou que ela voltasse logo –, era a única criatura na casa que não esquivava quando o via” (Rowling, 2015c, p. 10).

Nas telas do cinema, a parte conduzida por um narrador heterodiegético que nos apresenta os sentimentos de Harry, suas preocupações, medos e vontade de logo voltar à escola não são mostradas, nem mesmo quando Harry recebe a visita de 3 corujas, incluindo a sua. Na ocasião, Harry recebe das corujas alguns pacotes: “O menino sentou-se na cama e apanhou o pacote de Errol, rasgou o papel pardo e encontrou um presente embrulhado em ouro, e o primeiro cartão de aniversário de sua vida. Com os dedos trêmulos, ele abriu o envelope (Rowling, 2015c, p. 10). O recebimento desse presente não foi transposto para a mídia fílmica. Logo após a cena em que ele lê o livro de feitiços, há um corte seco para ele recepcionando a irmã, Guida, de tio Válter.

Logo após Guida entrar, Harry pede ao tio que assine um formulário da escola, mas não sabemos o que é. Retornando à mídia impressa, dentre outras coisas que as corujas levaram a Harry à noite, há uma carta da Vice-Diretora da escola, informando: “Os alunos de terceiro ano têm permissão para visitar a aldeia de Hogsmeade em determinados fins de semana. Assim, queira entregar a autorização anexa ao seu pai ou guardião para que a assine” (Rowling, 2015c, p. 16). Harry não fica muito contente, pois sabe que será difícil convencer os tios a assinarem o formulário para que ele possa fazer as visitas ao longo do ano: “[...] como é que ia convencer tio Válter ou a tia Petúnia a assinar o formulário?” (Rowling, 2015c,

p. 16). A partir desse momento, Harry serve comida aos tios, primo e Guida e posteriormente recolhe a louça.

Antes dessa cena aparecer no livro, há algo interessante, que é um noticiário na televisão a respeito de um assassino: “[...] alertamos os nossos telespectadores de que Black está armado e é extremamente perigoso. Se alguém o avistar deverá ligar para o número do plantão de emergência imediatamente” (Rowling, 2015c, p. 17). Este noticiário só ocorre porque o Ministério trouxe sabe da existência do mundo bruxo e há uma parceria com o Ministério da Magia para intercâmbio de informações que possam colocar as populações trouxas e bruxas em perigo.

Valter, que, obviamente, tem conhecimento do mundo bruxo, sabe que o homem do noticiário é um bruxo. “– Nem precisa dizer quem ele é – riu-se tio Válter, espiando o *Prisioneiro* por cima do jornal. – Olhem só o estado dele, a imundice do desleixado’ Olhem o cabelo dele’ E lançou um olhar de esguelha, maldoso, para Harry [...]” (Rowling, 2015c, p. 17). Ou seja, a descrição mostra ojeriza, preconceito e repulsa aos bruxos. Para Válter, eles são seres inferiores que devem ser caçados e extintos da face da terra. O motivo pelo qual o mundo bruxo se esconde do mundo humano é justamente esse. Da mesma forma que Válter quer extirpar os bruxos, existem bruxos que querem fazer o mesmo com os trouxas.

Harry demonstra descontentamento com o fato de ter que servir Guida, mas não há nada que possa fazer. Guida nunca o tratou bem. Isso é observável quando, em um de seus aniversários, presenteou-o com “uma caixa de biscoitos para cachorro” (Rowling, 2015c, p. 18). Antes de Válter sair de casa, deixa algumas ordens para Harry, dentre elas, “como Guida não sabe nada da sua anormalidade, não quero nenhuma... nenhuma gracinha enquanto ela estiver aqui” (Rowling, 2015c, p. 19). A anormalidade a que Válter se refere diz respeito ao sangue bruxo de Harry. Curiosamente, Válter casou-se com Petúnia, que é um aborto²⁷, mas trata a mãe de seu filho como se fosse “normal”. Nenhuma dessas cenas iniciais do capítulo 2 do romance sofreu tradução para o cinema porque não acrescentariam nada ao todo proposto pelo filme.

Na narrativa livresca, passaram-se alguns dias até que o convívio com Guida se tornou insuportável para Harry, dado que ela tocara em algo extremamente caro a Harry: seus pais. Tal fato deixou Potter irritado ao ponto de, conscientemente ou não, fazer uma taça de vidro na mão de Guida estourar.

²⁷ Os abortos são pessoas que possuem sangue mágico, enxergam o mundo mágico, mas não conseguem realizar magia. São bruxos abortados.

repentinamente ela se calou. Por um instante pareceu que tinham-lhe faltado palavras. Parecia estar inchando, engasgada de tanta raiva..., mas não parou de inchar. Sua cara enorme e vermelha começou a crescer, os olhos miúdos saltaram das órbitas e a boca se esticou tanto que a impedia de falar – no segundo seguinte vários botões simplesmente saltaram do seu paletó de tweed e ricochetearam nas paredes –, ela inflou como um balão monstruoso, a barriga transbordou o cós da saia, os dedos engrossaram como salames... (Rowling, 2015c, p. 26).

No filme, não há um lapso de tempo entre o dia de chegada de Guida e o dia em que Harry a transforma em um balão humano, acontece tudo no mesmo dia, pouco tempo depois dela chegar. Guida chama o pai de Harry de bêbado, Harry se vira e a taça que está na mão de Guida se estilhaça. Guida insolentemente manda que Harry limpe a bagunça e continua a ofendê-lo, fazendo uma analogia com os cachorros (Harry), dizendo que se há algo errado com os filhotes, é porque há algo errado com as cadelas (Lilian). Nesse momento, Harry manda que ela cale a boca. As luzes começam a piscar, vento entra pelas portas e janela abertas, louças começam a tremer e Guida começa a inchar, começando pelos dedos gordos. Incha até se tornar um verdadeiro balão e sair flutuando pelos céus da Inglaterra.

Na mídia traduzida e dublada, não há menção de Guida fazendo analogia aos cães, o que deixara Harry enfurecido no romance. Por outro lado, ao assistir no original, temos: “Se há algo errado com a cadela, então vai haver coisa errada com o filhote” (Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban, 2004, 4:09min)²⁸. Existe o mesmo diálogo que há no livro, ou seja, a supressão realizada foi feita pela equipe brasileira de dublagem. O diretor incluiu esta parte a fim de mostrar a importância que Harry dá aos seus pais, mesmo que não tenha crescido com eles.

Após se irritar com Guida, como era esperado, o tio interpelou Harry, que já havia juntado suas coisas para sair de casa. Um aspecto relevante que reforça a dicotomia discutida anteriormente é que todas essas cenas são realizadas com um plano estático, sem movimento da câmera. Esse mesmo padrão é observado quando o copo é quebrado e quando Harry usa magia para transformar Guida em um balão humano.

Harry, após a confusão, andou sem rumo pelas ruas escuras e vazias do bairro que habitava. O bruxo sentia medo, mas não podia retornar para casa (Rowling, 2015c). Após pensar nas consequências do que tinha feito e no que estava por vir, sentiu que algo parecia o observar, da mesma forma que ocorre no romance. Nesse momento, Harry sentiu medo e rapidamente se virou, prontamente agarrando sua varinha enquanto lançava um olhar para onde imaginava existir alguém, porém, não conseguia distinguir nada claramente. Poderia ser

²⁸ “You see it all the time with dogs. If there's something wrong with the bitch, the there's something wrong with the pup” (Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban, 2004, p. 4:09min).

um gato, um cão ou qualquer outra coisa. Decidiu então conjurar um feitiço de iluminação, mas o fez com tanta intensidade que o clarão momentâneo o cegou por alguns segundos. Apesar disso, conseguiu vislumbrar a figura à sua frente “com muita clareza, os contornos maciços de alguma coisa muito grande com os olhos enormes e brilhantes” (Rowling, 2015c, p. 29).

Figura 18 - Harry sozinho na escuridão



Fonte: *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (00:07:49).

No filme, a cena acontece de maneira semelhante, Harry está sentado no chão e, em dado momento, começa a sentir um vento diferente, os brinquedos atrás dele começam a se mexer, instaura-se um ambiente sombrio, frio e que mostra que algo ruim está prestes a acontecer. Quando vira sua cabeça para frente, sem realizar nenhum feitiço, consegue claramente ver a imagem de um cão feroz, rosnando e latindo para ele.

Figura 19 - Primeira aparição do animago



Fonte: *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (00:08:08).

Na Figura 19, observamos a imagem de um cão, que, posteriormente, será revelado que se trata de Sirius Black. O animago aparece em outra ocasião para Potter, quando Harry coloca em sua grade curricular a disciplina de Adivinhação e Runas Antigas que são ministradas por Sibila Trelawney. A docente solicita que os alunos peguem as xícaras dos colegas para lerem seus futuros. Rony lê incorretamente a xícara de Harry, então a professora a pega para ver o que ali está (Figura 20).

– Deixe-me ver isso, querido – disse ela em tom de censura a Rony, aproximando-se num ímpeto e tirando a xícara de Harry da mão do colega. Todos se calaram para observar. A professora pega a xícara, e girou-a no sentido contrário. – O falcão... meu querido, você tem um inimigo mortal. [...] Todos observaram, hipnotizados, a professora, que deu um último giro na xícara, ofegou e soltou um berro. [...] meu pobre garoto... meu pobre garoto querido... não... é mais caridoso não dizer... não... não me pergunte... [...] – Meu querido – os olhos da professora se abriram teatralmente –, você tem o Sinistro (Rowling, 2015c, p. 82).

Figura 20 - Xícara com a figura do sinistro

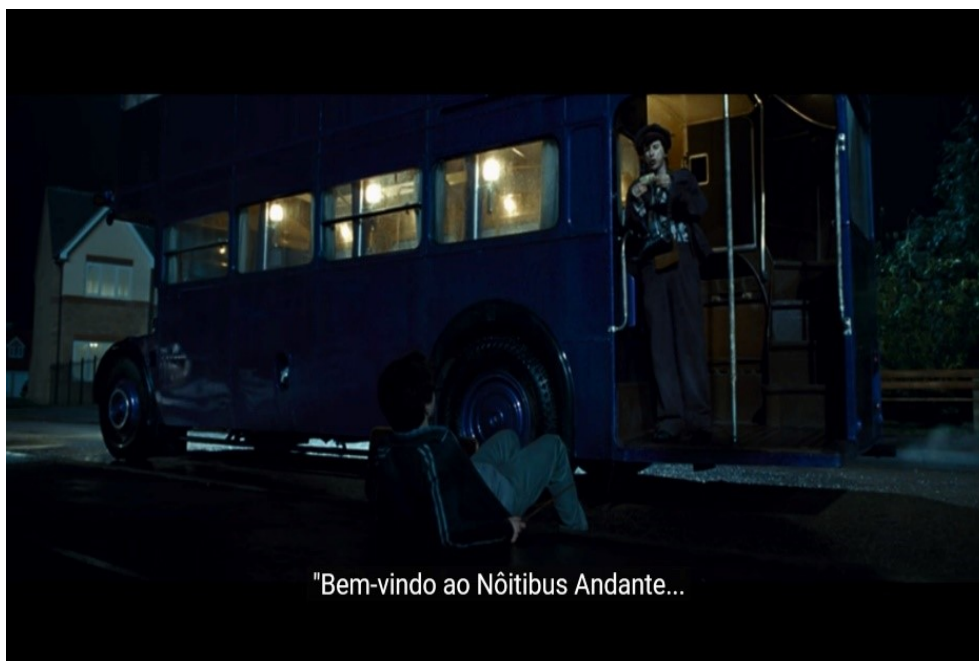


Fonte: *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (00:31:15).

O Sinistro é a imagem de um cão feroz que significa agouro, morte. Tê-lo visto por meio de uma xícara de adivinhação ou mesmo presencialmente significa que provavelmente os dias de vida da personagem estão próximos do fim. No entanto, resta-nos esclarecer que o único cão do filme é Sirius, padrinho de Harry, portanto, risco nenhum oferece ao jovem bruxo. Nesse sentido, poderia se pensar que na verdade se trata de um lobisomem, contudo R.J. Lupin também não oferece risco ao menino.

Rapidamente se levanta, empunha a varinha, mas surge um ônibus “de três andares, roxo berrante, que se materializara do nada” (Rowling, 2015c, p. 29), correndo e faz com que ele caia no chão. Trata-se do Nôitebus Andante, o “transporte de emergência para bruxos e bruxas perdidos” (Rowling, 2015c, p. 29).

Figura 21 - Nôitebus



Fonte: *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (00:08:30).

Esta cena trouxe um ar de comédia ao filme, quebrando um pouco da tensão. Outras características descritas no romance são: "Não havia lugares para a pessoa se sentar, em vez disso havia meia dúzia de estrados de latão ao longo das janelas protegidas por cortinas" (Rowling, 2015c, p. 31). Na imagem, podemos ver como a cena foi traduzida:

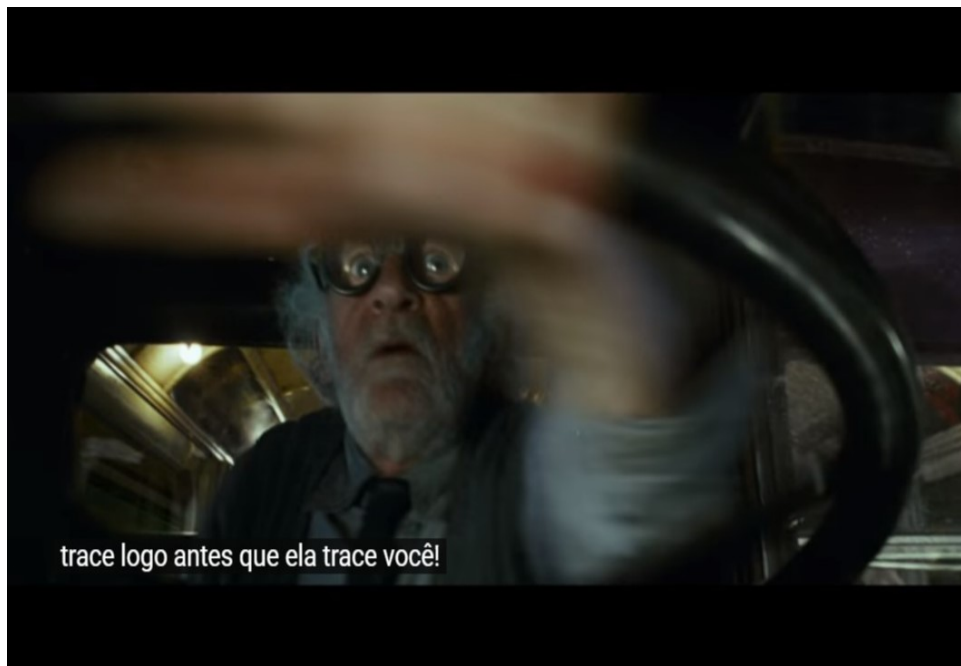
Figura 22 - Interior Nôitebus



Fonte: *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (00:09:19).

Além de Lalau, duas figuras são extremamente importantes para o ar cômico da cena. O motorista Ernesto, que é “um bruxo idoso que usava óculos de grossas lentes” (Rowling, 2015c, p. 31).

Figura 23 - Ernesto dirigindo



Fonte: *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (00:10:15).

Houve, nesse momento, a adição de uma nova personagem na história, que não existe no romance, uma cabeça medonha e falante que faz algumas piadas, ela foi adicionada justamente para auxiliar na ambientação cômica da cena (McCabe, 2011).

Figura 24 - Cabeça falante

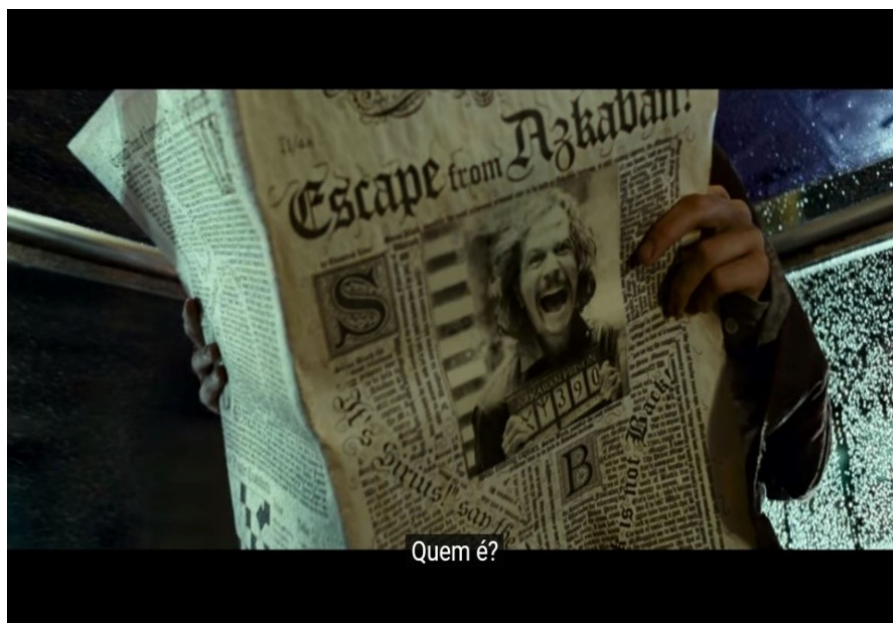


Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (00:10:12)

As análises realizadas confirmam a flexibilidade midiática do diretor, que, em vários casos, modificou cenas, moldou a interpretação conforme suas preferências e introduziu novos personagens e elementos, reafirmando assim sua própria reescrita. A inclusão da cabeça falante, por exemplo, contribui significativamente para o tom cômico da cena, sem desconsiderar o caráter sombrio do filme, dado que sua aparência é intrinsecamente assustadora. Embora possa inicialmente causar receio ao espectador, esse sentimento é rapidamente dissipado pelo sorriso desdentado da personagem.

Dentro do ônibus, Harry, sentado à cama vê que Lalau está lendo um jornal bruxo em que existe “Um homem de rosto encovado e cabelos longos e embaraçados piscou devagarinho para Harry em uma grande foto na primeira página. Pareceu-lhe estranhamente familiar” (Rowling, 2015c, p. 32), e o indaga sobre quem é o homem na foto, a saber: Sirius Black. As fotografias no mundo bruxo são “vivas”, elas se mexem como se fossem vídeos. No filme, a imagem foi traduzida de uma forma diferente. Há um homem, Sirius Black, gritando desesperadamente como se fosse louco, segurando uma placa com sua identificação de *Prisioneiro*, no entanto Harry não o acha familiar.

Figura 25 - Sirius no Profeta Diário



Fonte: *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (00:10:57).

Figura 26 - Sirius no Profeta Diário



Fonte: *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (00:11:06).

Harry pega o jornal e começa a ler a notícia sobre a fuga de Black. O narrador descreve Sirius com olhos sombrios, a única parte do rosto encovado que parecia ter vida.

Parecia um vampiro, mesmo que Harry nunca tivesse visto um, foi o que sua memória resgatou de referência. Após mais de uma década preso em Azkaban, uma prisão de segurança máxima para bruxos cujas seguranças são criaturas demoníacas que se alimentam da felicidade, é de se esperar que o estado de Sirius fosse esse. O bruxo diz que não enlouqueceu totalmente, pois se transformava em cão, o que confundia os guardas, de modo a não sugarem sua felicidade (Rowling, 2015c).

Durante o diálogo, Harry pronuncia “[...] Voldemort?” (Rowling, 2015c, p. 33). Lalau pergunta se Harry estava maluco: “até as espinhas de Lalau ficaram brancas; Ernesto deu tal golpe de direção que uma casa de fazenda inteira teve que saltar para o lado para fugir do ônibus. [...] Desculpe – apressou-se a dizer Harry” (Rowling, 2015c, p. 33).

No filme, Harry, nesta cena em específico, não menciona o nome de Voldemort, apenas diz que já ouviu falar dele. É interessante observar que a imagem é feita em primeiríssimo ²⁹plano, um modo mais fechado de captura de imagem cujo objetivo principal é gerar um efeito dramático e colocar em evidência os sentimentos dos atores e levá-los ao público.

Além disso, os planos fechados objetivam também fazer público focar no que está na tela e não desviarem sua atenção (Mascelli, 2010). O *close-up* cuja importância dramática se apoia em oferecer “uma proximidade física normalmente reservada àqueles que são aceitos na esfera íntima do personagem. Quanto mais tempo permanecemos nessa proximidade estreita, mais empatia sentimos” (Sijll, 2017, p. 186). Deve-se observar que o personagem desvia o olhar, isso junto com as técnicas de fotografia utilizadas fazem, nesse caso, o telespectador desenvolver algum sentimento em relação ao que vê, tendo em vista que o personagem conhece Voldemort por ter perdido os pais e quase que a própria vida por conta do bruxo das trevas.

²⁹ Pelo fato de conseguirmos enxergar parte dos ombros e o fundo, alguns podem considerar que se trata de um primeiro plano.

Figura 27 - Potter no ônibus



Fonte: *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (00:11:35).

O silenciamento do nome de Lord Voldemort é observado ao longo dos sete romances e oito filmes da saga. Foucault, ao discutir o tema, classifica o poder como um ponto que “coloca em jogo relações entre indivíduos (ou entre grupos)” (1995, p. 240). No contexto da saga, o uso ou a evitação do nome de Lord Voldemort indica uma relação de poder. O poder, nesse sentido, em alguns momentos permite o discurso, enquanto em outros promove a censura. Isso depende do papel e da posição que o enunciador ocupa no contexto, já que sempre há um espaço vazio que será preenchido por “um discurso, na descontinuidade dos planos de onde fala” (Foucault, 2010, p. 61). Harry Potter e Alvo Dumbledore, ao longo da narrativa, ocupam uma posição de poder, pois sempre se referem a “Você-Sabe-Quem” pelo seu nome, conforme observado no diálogo entre Dumbledore e McGonagall.

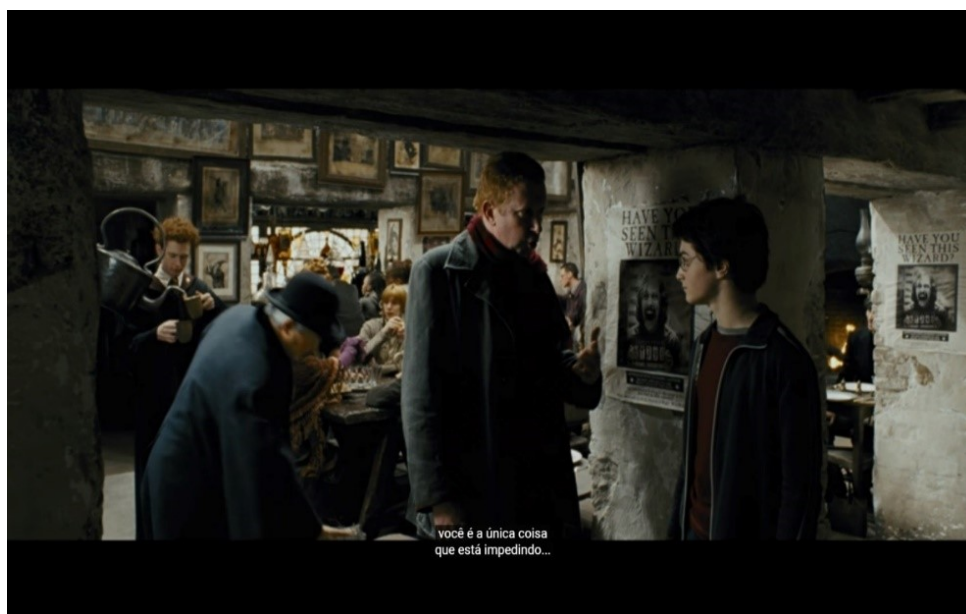
– Ia ser uma graça se, no próprio dia em que Você-Sabe-Quem parece ter finalmente ido embora, os trouxas descobrissem a nossa existência. Suponho que ele realmente tenha ido embora, não é, Dumbledore? – Parece que não há dúvida. Temos muito o que agradecer. Aceita um sorvete de limão? – Um o quê? – Um sorvete de limão. É uma espécie de doce do trouxa de que sempre gostei muito. – Não, obrigada – disse a Profa. Minerva com frieza como se não achasse que o momento pedia sorvetes de limão. – Mesmo que Você-Sabe-Quem tenha ido embora. – Minha cara professora, com certeza uma pessoa sensata como a senhora pode chamá-lo pelo nome. Toda essa bobagem de Você-Sabe-Quem, há onze anos venho tentando convencer as pessoas a chamá-lo pelo nome que recebeu: Voldemort. – A professora franziu o rosto, mas Dumbledore, que estava separando dois sorvetes de limão, pareceu não reparar. – Tudo fica tão confuso quando todos não param de dizer ‘Você-Sabe-Quem’. Nunca vi nenhuma razão para ter medo de dizer o nome de Voldemort. – Sei

que não vê – disse a professora parecendo meio exasperada, meio admirada. – Mas você é diferente. Todo o mundo sabe que é o único de quem Você-Sabe... ah, está bem, de quem Voldemort tem medo (Rowling, 2015a, p. 13-14).

Pode-se observar que, mesmo sendo uma bruxa poderosa, a professora demonstra certo receio ao pronunciar o nome de Voldemort. Este ato de evitar determinadas palavras é chamado por Rafailov (2003) de onomatofobia. Situações semelhantes ocorrem no cotidiano, como quando um médico diz: “olha, senhora, tem um caroço aqui e pode ser aquela coisa que ninguém quer”, em vez de mencionar explicitamente que se trata de um tumor e existe a possibilidade de ser câncer.

Ao fim da viagem no ônibus mágico, Harry se instala no Caldeirão Furado, um bar e espécie de *hostel* dos bruxos. Um dia após sua chegada no Caldeirão Furado, Harry encontra seus amigos Rony e Hermione. Arthur Weasley, pai de Rony, o chama para conversar. Nesta cena, Harry se encontra constantemente entre o Sr. Weasley e Sirius Black, cujas imagens estão estampadas nos cartazes presos em todo o Caldeirão Furado (Figura 27). Ele é paulatinamente conduzido para longe de todos, pelo pai de Rony, o que sugere que Harry pode enfrentar a iminente guerra sozinho.

Figura 28 - Sr. Weasley chama Harry para conversar

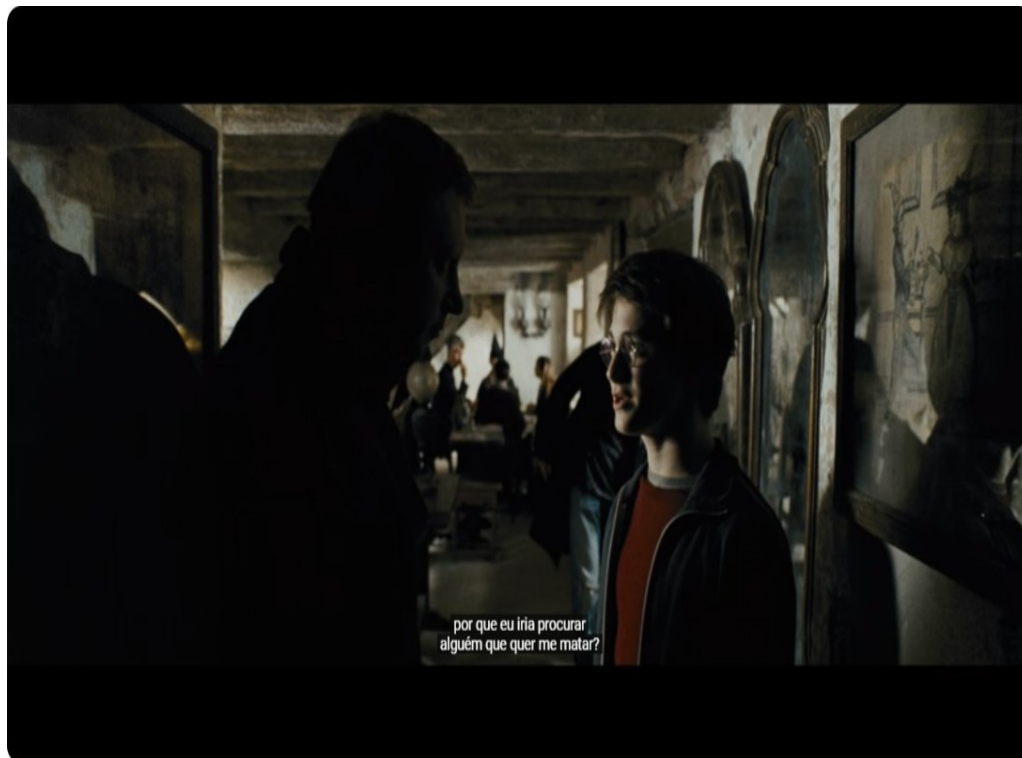


Fonte: *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (00:18:25).

Até o momento que Arthur se coloca nas sombras, demonstrando que também não estará lá para Harry, pede para que Potter prometa que não irá procurar Sirius, visto que ele é

extremamente perigoso e poderá matá-lo, assim como o fez com seus pais ao entregar o segredo. Harry pergunta por que ele procuraria Sirius.

Figura 29 - Sr. Weasley nas sombras



Fonte: *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (00:18:44).

Após um segundo de *close-up* no rosto de Harry, a cena é cortada e somos transportados para a estação de King's Cross com um movimento lateral em *dolly*, ou seja, a câmera se move lateralmente em cima de um trilho mantendo o zoom da câmera no plano *close-up*. Terminado o corte, a nova cena revela a imagem de ninguém menos que Perebas, o rato de Rony, que posteriormente descobrimos se tratar do animago Pedro Pettigrew, quem de fato era o “fiel do segredo”.

Figura 30 - Perebas na estação de trem



Fonte: *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (00:18:54).

Esta fotografia foi realizada de maneira muito inteligente; apenas quem leu os livros poderia fazer a conexão entre esta cena e a anterior, e, mesmo assim, seria necessária uma reflexão extremamente rápida para estabelecer essas relações. Harry não deveria temer Sirius, mas sim Pedro. Contudo, não haveria como saber disso naquele momento, já que ele sequer conhecia a existência desses personagens ou a relação deles com seus pais. É admirável o trabalho da direção geral e de fotografia no filme, que, por meio de pequenos detalhes, apresenta diversas camadas de significação.

3.2.1 Um projeto estético: a representação cinematográfica de licantria

Em um universo de sete romances e oito filmes, a principal diferença entre os dois primeiros e o terceiro se dá, em primeiro lugar, na troca dos diretores. Chris Columbus, diretor de diversos filmes infantis, foi responsável por dirigir *Harry Potter e a pedra filosofal* e *Harry Potter e a câmara secreta*. Frente ao crescimento e amadurecimento dos personagens e seus atores, era natural que o ambiente cinematográfico se apresentasse de modo mais adequado à fase em que se encontravam as personagens.

Por esse motivo – dentre outros –, a Warner Bros apostou na contratação de Alfonso Cuarón para fazer essa transição de dois filmes infantis para um filme jovem-adulto, uma vez que a Columbus possui uma vastíssima experiência com filmes alegres, leves e notadamente menos sombrios. Outra razão para o afastamento de Columbus foi sua indisponibilidade devido a outros projetos. No entanto, o diretor, em outro cargo, continuou o trabalho com *Harry Potter* (McCabe, 2011).

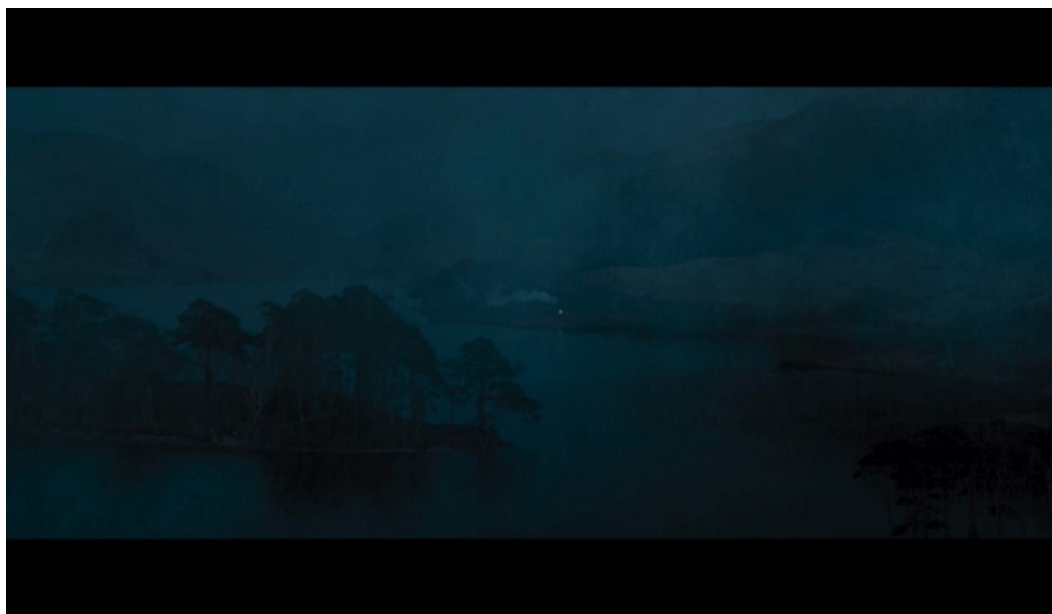
A principal mudança realizada (aquela que é percebida por ocasião do início do filme) pelo novo diretor foi a paleta de cores utilizadas na obra. O cinema a cores surgiu no início dos anos 1900, mesmo quando a maioria das produções eram em preto e branco. No entanto, foi a tecnologia *Technicolor* a responsável pelo desenvolvimento de filmes a cores no cinema internacional. Com o passar do tempo, as técnicas foram aprimoradas tornando a coloração menos complexa, trabalhosa e cara.

De acordo com as teorias e psicologia das cores, tons de preto, marrom, frios dentre outras possibilidades, indicam sentimentos de introspecção, tristeza, solidão, passividade, calma, poder, formalidade, medo, mistério, profundidade entre outras coisas. E, na atmosfera de Azkaban, é isso que ocorre. As mudanças de ambientação e coloração feitas por Cuarón influenciaram os outros cinco filmes da saga, que mantiveram a estética assombrosa, uma atmosfera de mistério e melancólica. Vejamos:

Em resposta ao tom mais sombrio do livro de Rowling, ele fez um ajuste [...] na paleta de cores do filme. As cores vivas dos primeiros dois filmes de Columbus desapareceram. Cuarón pintou seu filme em tons de azul escuro e cinza, escurecendo as imagens para realçar a abordagem mais sombria (McCabe, 2015, p. 97).

Observemos as três imagens seguintes:

Figura 31 - Expresso de Hogwarts



Fonte: *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (00:19:42).

Figura 32 - Janela congelada



Fonte: *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (00:21:01)

Figura 33 - Dementador no corredor



Fonte: Harry Potter e o *prisioneiro* de Azkaban (00:21:25)

Harry, Rony e Hermione estão no Expresso de Hogwarts, trem que leva os alunos para escola de magia. Diante da fuga de Sirius Black, o Ministério da Magia determina que os dementadores façam buscas e revistas nos trens a fim de garantir a segurança dos alunos. Seres malignos que são, sua primeira aparição ocorre em um dia chuvoso, cinzento e frio, conforme pode ser observado na Figura 31. Acertadamente, o diretor utilizou um grande plano geral e aéreo, permitindo visualizar um extenso lago, árvores e o trem surgindo através da névoa. Concomitantemente, entra em ação a técnica de *push-in* em que a câmera avança pelo ar em direção ao objeto (Sijll, 2017) até o momento da Figura 33 na qual, após o trio de amigos comentarem sobre a fuga de Sirius Black, o trem parar repentinamente e os alunos se assustam. Rony se desespera e percebe que o ambiente está ficando frio a ponto de congelar as janelas.

Nesse contexto, quanto mais perto ficam os dementadores do trem, mais o frio avança sobre o ambiente, congelando copos, águas e janelas dos carros puxados pela locomotiva. O ambiente, ou seja, a atmosfera tem um papel crucial para a construção do gótico em *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*. Nesse sentido, H. P. Lovecraft revela que “o mais importante de tudo é a atmosfera, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação” (Lovecraft, 1978, p. 5).

Conforme pode-se observar nas Figuras 31, 32 e 33, as cores utilizadas nessa fotografia aumentam a tensão daqueles que ao filme assistem, equiparando-se, em dada medida, ao próprio medo experienciado pelos personagens. Em um movimento *push-in*, quando a câmera avança, e em uma espécie de *tilt-down*, quando a câmera se abaixa, diagonal a câmera chega em um plano detalhe que foca em uma garrafa d'água que congela quando da presença dos seguranças de Azkaban, conforme pode ser observado na Figura 34. Nesse sentido, fica claro que os dementadores são seres que, conquanto se alimentem de felicidade, não possuem qualquer empatia e calor humano. Petrificam e destroem tudo que está ao seu redor.

Figura 34 - Garrafa d'água congelando



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (00:21:08).

Nessa ocasião, a presença dos dementadores fez Rony sentir-se “[...] esquisito – disse, sacudindo os ombros, desconfortável. – Como se eu nunca mais fosse sentir alegria na vida...” (Rowling, 2015c, p. 68).

A ambientação no romance, embora presente e semelhante, não gera o mesmo nível de suspense que o diretor Cuarón conseguiu criar em sua adaptação cinematográfica, evidenciando a capacidade sensorial única do cinema quando se está plenamente imerso no longa-metragem. Nessa esteira, o filme, como linguagem, convoca diversas modalidades

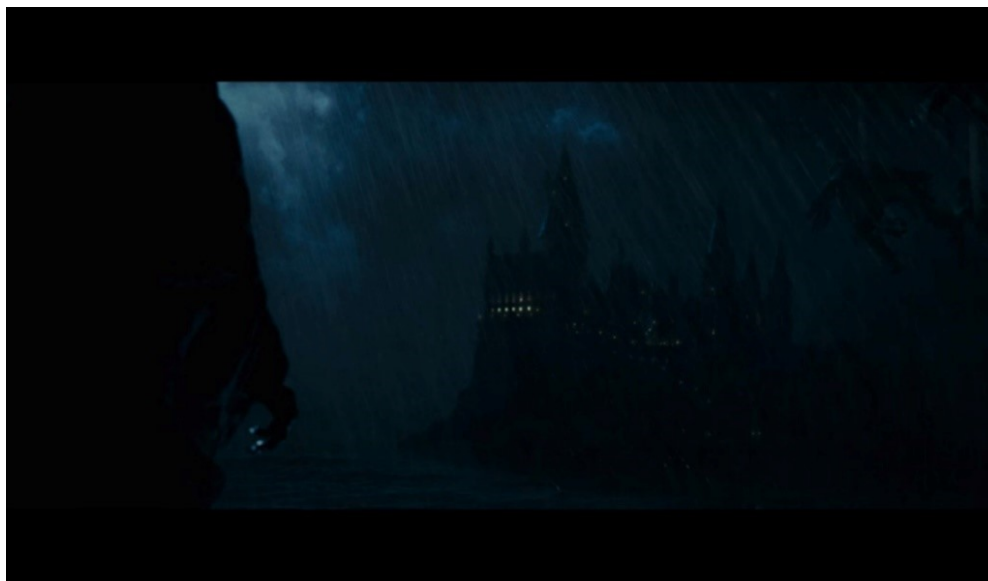
mediáticas, conforme descrito por Elleström (2021): material, sensorial, semiótica e espaçotemporal. Cada uma dessas modalidades contribui para a intensidade da experiência cinematográfica, especialmente quando o filme é exibido em um cinema, um ambiente projetado para maximizar o impacto sensorial da obra. Observemos como, no romance, a percepção difere consideravelmente:

O Prof. Lupin parecia ter finalmente acordado. Harry ouviu movimentos no canto em que ele estava. Ninguém disse nada. Seguiu-se um estalinho e uma luz trêmula inundou a cabine. Pelo que viam, o professor estava empunhando um feixe de chamas. Elas iluminavam um rosto cansado e cinzento, mas seus olhos tinham expressão alerta e cauteloso. – Fique onde estão – disse – com a mesma voz rouca, e começou a se levantar lentamente segurando as chamas à sua frente. Mas a porta se abriu antes que Lupin pudesse alcançá-la. Parado à porta [...] havia um vulto de capa que alcançava o teto. Seu rosto estava completamente oculto por um capuz (Rowling, 2015c, p. 66).

A sensação de medo e suspense, bem com a percepção de uma atmosfera sombria e fria não ocorre com toda sua potencialidade, uma vez que a mídia livro, neste caso específico, não foi capaz de, por meio da palavra escrita, levar essa experiência sensorial ao leitor.

Este é o primeiro contato que o trio de amigos bruxos e leitores estabelecem com o Prof. Lupin e os dementadores. Embora o trem estivesse cheio de crianças e adolescentes brincando, gritando e correndo, o professor dormia em sua cabine e só acordou com a chegada dos seguranças da prisão bruxa Azkaban, que foram revistar o trem em busca de Black. Contudo, como seria possível dormir com tanto barulho? Por que estava cansado a tal ponto? Devemos lembrar que o trem parte para Hogwarts sempre no primeiro dia do mês de setembro. A história se passa entre os anos de 1993 e 1994. Em rápida consulta a um calendário online, verificamos que entre os dias 31 de agosto e 1º de setembro de 1993 ocorreu uma Lua Cheia, logo Remo Lupin estava em sua forma lupina, o que consome toda sua energia vital. Não se trata de uma coincidência, evidentemente, a autora pensou nos mínimos detalhes para enriquecer a obra.

Figura 35 - Dementadores aproximando-se de Hogwarts



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (00:28:44).

Neste grande plano geral, existe uma visão completa do Castelo de Hogwarts – que fica localizado em algum lugar da Escócia – e dos dementadores dele se aproximando. Uma cena escura, chuvosa, em que a claridade vem, em maior parte, por meio de uma luminosidade branca e azulada da lua, que não é possível ver na imagem. Em um contexto imagético sombrio, a lua parece o único ponto de fuga em meio à escuridão, não à toa é associada a felicidade, fecundidade, amor, tranquilidade e paz (veremos que a lua possui um papel significativo na obra sob exame, mas nem sempre será sinônimo de felicidade ou paz). Essa fotografia, dentre outras, mostra o motivo pelo qual Cuarón é descrito como possuidor de “uma maravilhosa compreensão da mistura de fantasia e realidade, além de uma sensibilidade visual marcante” (Mccabe, 2011, p. 93), características que o levaram à direção de *HP* após ter conduzido *A princesinha* (1995) e *E sua mãe também* (2001). Continuando imersos entre o imaginário, a realidade e o modo como Alfonso Cuarón construiu Lupin, o enredo nos direciona para a discussão em torno do lobisomem. *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* introduz uma nova figura sobrenatural: o lobisomem, que rompeu um paradigma estético seguido até então.

O termo licantria pode causar algum estranhamento, no entanto quando o trocamos por lobisomem³⁰, é plausível afirmar que uma parcela significativa da população global já tenha, em algum instante, tido contato auditivo com ele. Entre a fantasia e o maravilhoso,

³⁰ Não faremos distinção neste trabalho de metamorfos e lobisomens. Os dois termos serão usados indiscriminadamente.

entre o mito e a lenda, as histórias de lobisomens são apresentadas para todos ainda quando crianças seja pelos avós, pais ou professores (Lima, 1983). Seja na perspectiva de um filme de terror no qual a população da aldeia corre perigo por ataques mortíferos de um lobisomem, como ocorre em *A garota da capa vermelha* (2011), ou de uma dupla de amigos que viaja a Londres e um deles se torna um lobisomem, como ocorre em *Um lobisomem americano em Londres* (1981).

Por se tratar de uma lenda surgida há diversos séculos, é natural que seu aparecimento tenha se dado pela tradição oral, uma vez que a escrita não era comum nessa ocasião. Neste trabalho, fica claro, desde seu início, que temos desenvolvido uma pesquisa não hierarquizante, assim como temos tomado uma definição de literatura extremamente ampla. Neste sentido, Paul Zumthor nos lembra que “admitir que um texto, num momento qualquer de sua existência, tenha sido oral, é tomar consciência de um fato histórico” (1993, p. 35). Destarte, há importância na oralidade não só para a elaboração de diversas histórias, mas também para mantê-las vivas. Deve-se à tradição oral diversos dos clássicos que hoje são conhecidos.

O surgimento do mito do lobisomem³¹ não é certo e não nos cabe levantar e aprofundar esta discussão. Por outro lado, acredito que se faça necessário tecer alguns comentários sobre a história do lobisomem. Os primeiros relatos parecem ter surgido na Arcádia, local onde se encontraram textos de homens sendo transformados em lobos. Em obra do poeta romano Virgílio, temos:

Trazei-me Dáfnis da cidade a minha casa, ó encantos!
Estes venenos e ervas apanhados já no Ponto
deu-nos Méris: no Ponto nascem eles, numerosos.
Vi amiúde Méris transformar-se em lobo e se esconder,
na selva, amiúde, suscitar as almas dos sepulcros
e transportar de um campo a outro o cereal plantado
(Virgílio, 1982, p. 135).

Uma interpretação possível desse texto é uma alucinação sofrida pela ingestão das ervas colhidas. Outro texto famoso é *Licáon*, do também poeta e romano Ovídio. O poeta também fabulou sobre lobisomens. Licáon é da Arcádia e é punido com uma maldição proferida por Zeus depois de Licáon dar carne de seu filho para o deus.

Já nas mesas se impõe, mas de repente
Co'a destra vingadora o raio agito,
Sobre o cruel senhor derrubo os tetos,

³¹ Robert E. Howard, escritor do século XX, inovou ao propor que lobos viravam homens, não o contrário.

Os tetos, e os Penates, dignos dele.
 [...] Foge rapidamente, espavorido,
 E querendo falar, uiva o perverso:

Colhem do coração braveza os dentes, C'o matador costume os volve aos gados:
 Inda sangue lhe apraz, com sangue folga.
 A veste em pelo, as mãos em pés se mudam.
 É lobo, e do que foi sinais conserva:
 As mesmas cãs, as mesmas catadura,
 E os mesmos olhos, a luzir de raiva. (Ovidio, 2016, não paginado).

A partir do lobisomem ovidiano, podemos observar algumas características primárias que irão perdurar em licantropos de outros autores e no cinema séculos mais tarde, quais sejam: perversidade, braveza, homicida, sedento por sangue, pelagem grande, raiva e falta de controle.

Ademais, as lendas de lobisomem contam a história de diferentes maneiras: a licantropia pode ser uma maldição proferida por um deus; pode ser um acometimento decorrente de um pecado que cometeste; pode ser passada hereditariamente, uso de uma pedra mágica ou por infecção através da mordida de outro lobo.

3.3 Aluado e sua evolução na tela

Esta seção tem como principal objetivo investigar o processo de transposição desse personagem da mídia livro para a mídia filmica, que rompeu um paradigma estético seguido até então.

3.3.1 Ressignificando Aluado: mudanças na representação

Lupin é um professor que cativa os jovens. Ter a atenção dos alunos não foi difícil, porque parte considerável dos docentes não se preocupavam em ter uma relação amistosa com seus discípulos. Logo, destacou-se entre os demais professores, especialmente porque o cargo de Professor de Defesa Contra as Artes das Trevas era considerado amaldiçoado, ou os professores eram loucos, homicidas, e perigosos, ou não teria alguém para ensinar a disciplina.

Lupin – querido, amável, prestativo e sempre de bom humor – parece não ser como os que, no entanto, existe uma ambiguidade nesta personagem.

Podemos desconfiar dele porque é sinistro, como acontece com Sirius Black. Mas logo descobrimos que está sendo sincero, tirando o fato de esconder que é um lobisomem. Mas é algo que não pode controlar, e quando volta à forma humana, é o Lupin de sempre (McCabe, 2011, p. 109).

O lobisomem criado por J. K. Rowling e trazido para as telas pelo diretor Alfonso Cuarón representa uma quebra de paradigma estético. Na narrativa do mundo bruxo, a licantropia também é retratada como uma forma de maldição. Em Hogwarts, os alunos terão pela primeira vez uma aula sobre lobisomens a ser ministrada pelo professor Snape, que estava naquela ocasião substituindo o professor da disciplina que estava indisposto. O docente começa a aula realizando uma pergunta básica: “Qual de vocês sabe me dizer como é que se distingue um lobisomem de um lobo verdadeiro? – perguntou Snape” (Rowling, 2015c, p. 129). Após algumas broncas e ameaças pelo fato dos alunos o interromperem e não saberem o que responder, Hermione Granger levanta a mão e começa a dar algumas características sobre o animal: “o lobisomem se diferencia do lobo verdadeiro por pequenos detalhes. O focinho do lobisomem...” (Rowling, 2015c, p. 129). Nesse trecho o professor interrompe-a por ser uma “intragável sabe-tudo” (Rowling, 2015c, p. 129). Hermione por ser extremamente inteligente, não raramente, é diminuída pelo professor Snape ou por colegas que a consideram uma sangue-ruim por ser filha de pais trouxas, isto é, não bruxos, logo seu sangue não é puro, portanto, para alguns bruxos ela não seria digna de estar na escola e, já que está, como poderia saber mais sobre bruxaria do que um bruxo sangue puro?

No filme, a cena acontece de maneira semelhante, exceto pela explicação sobre os lobisomens por parte da jovem bruxa. A pergunta feita pelo professor é a diferença entre um animago e um lobisomem. Granger responde: “O animago é um bruxo que decide se tornar um animal. E o lobisomem não tem escolha. Em toda lua cheia, quando se transforma, ele não se lembra mais de quem é. Mataria seu melhor amigo se cruzasse com ele. E o lobisomem só responde ao uivo da sua espécie” (2004, 53 min).

Após essa explicação, que ocorre tanto no livro quanto no filme, o professor repreende a menina e atribui a ela a tarefa de entregar um trabalho sobre lobisomens na próxima aula. Nesse momento, o professor se afasta para o fundo da sala e inicia uma exposição sobre a etimologia da palavra. À medida que ele se distancia, sua voz diminui, porém ainda conseguimos ouvi-lo e acompanhar suas palavras por meio das legendas. Ele menciona que

existem várias formas de se tornar um licantropo, sendo uma delas a infecção através de uma mordida.

Alguns capítulos mais tarde, o tema é retomado. Harry, Rony e Hermione decidem ir até a Casa dos Gritos para perseguir Sirius Black. Ao entrarem, conseguem desarmá-lo, mas logo em seguida o professor Lupin aparece e desarma Harry. O grupo fica perplexo e Hermione exclama que ele é um lobisomem, explicando assim o motivo de suas ausências nas aulas.

Figura 36 - Casa dos gritos

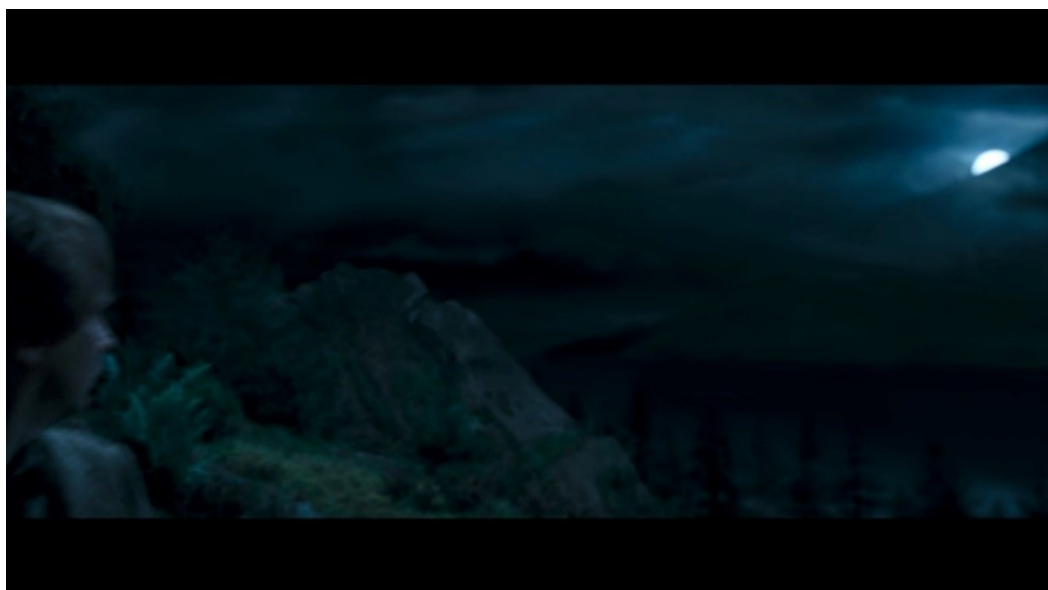


Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (01:31:58).

É natural que para adaptar um texto literário para um texto audiovisual será necessária a concepção de um lobisomem. Esta tarefa coube a autora do livro, J. K. Rowling, e ao diretor, Alfonso Cuarón. Conforme verifica-se a seguir, a imagem do lobisomem em Harry Potter pouco se assemelha aos licantropos presentes na maioria dos filmes do gênero em questão.

Após deixarem a Casa dos Gritos, Lupin conseguiu capturar Pedro durante o embate físico e verbal das personagens, o horário avançava e na mesma medida a lua cheia surgia (Figura 37) e Lupin começa a se transformar em lobisomem (Figura 38).

Figura 37 - Lupin olha para a Lua Cheia



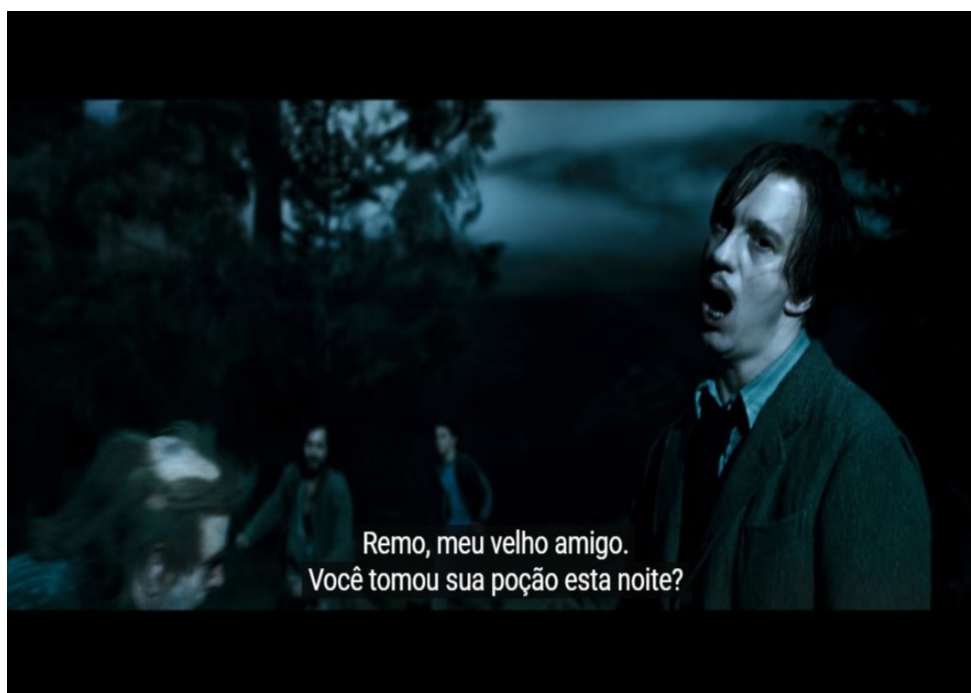
Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (01:39:19).

Figura 38 - Lupin em transformação



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (01:40:10).

Figura 39 - Lupin encarando a lua



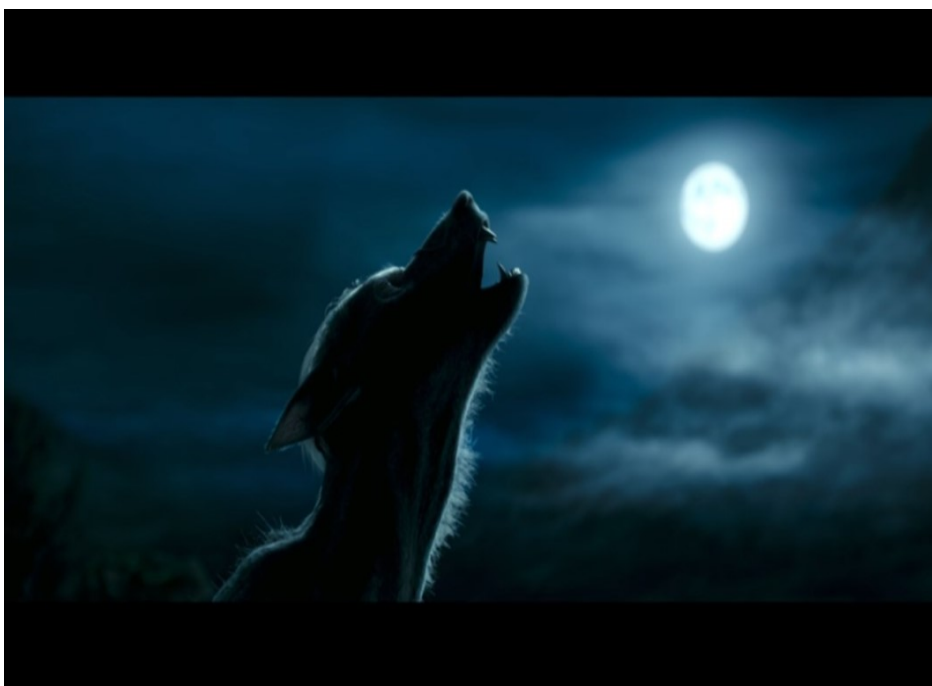
Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (01:39:33).

Figura 40 - Sirius tentando ajudar



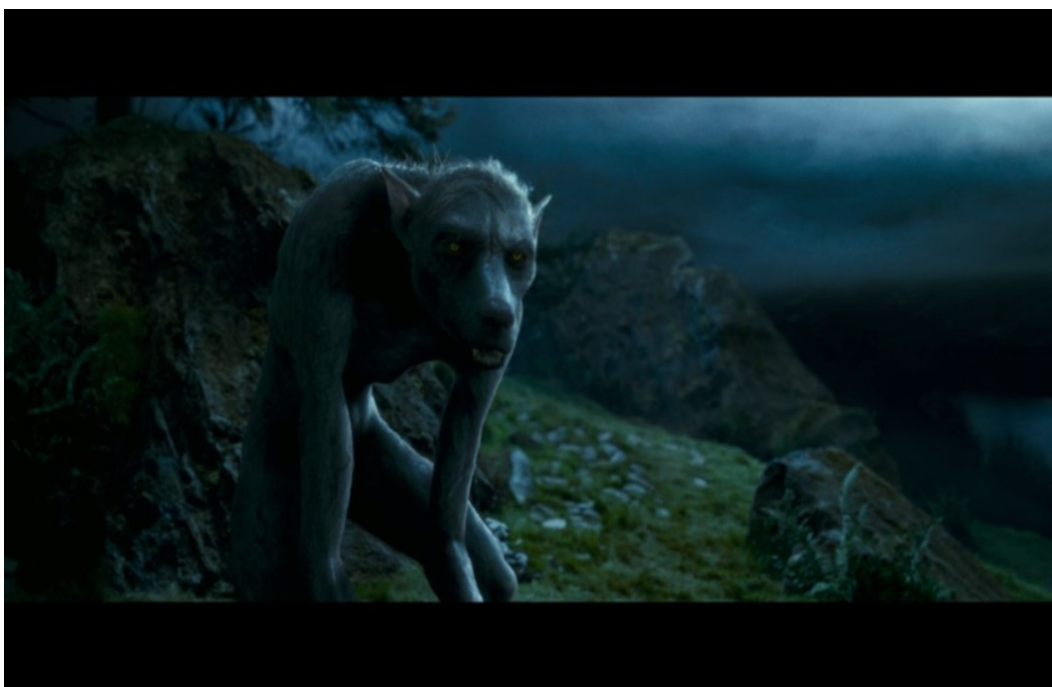
Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (01:40:13).

Figura 41 - O lobisomem uiva



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (01:40:42).

Figura 42 – O lobisomem encara as outras personagens



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (01:40:35).

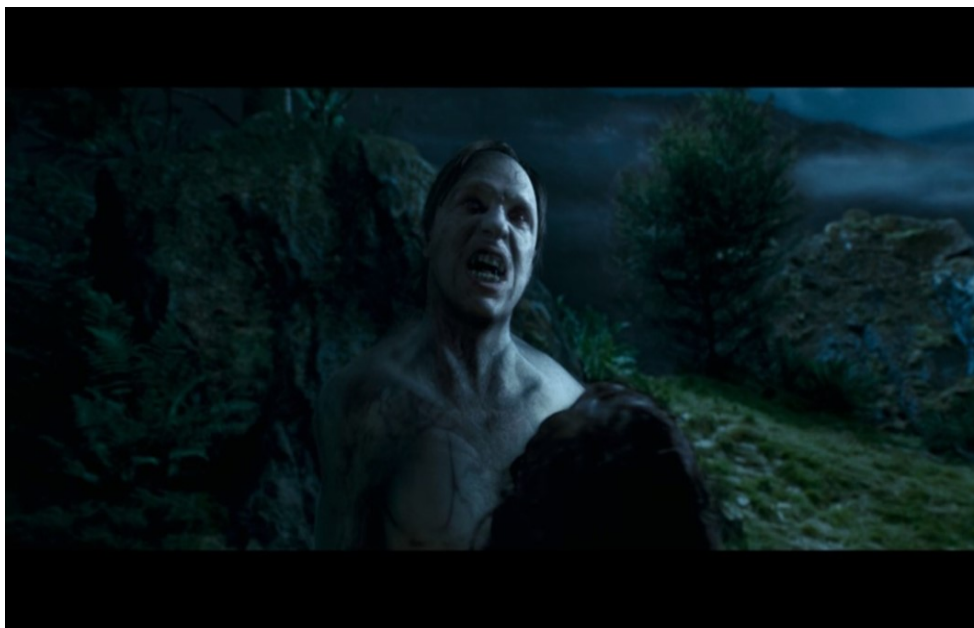
Diante das imagens retiradas do filme, deparamo-nos com um lobisomem cuja estrutura óssea é grande, no entanto não aparenta ser musculoso, pelo contrário, é magro (Figura 41 e 42), possui uma pele acinzentada e pouquíssimos pelos ao longo do corpo e um topete no topo da cabeça (Figura 42), quase imperceptível.

Pode-se observar nas figuras acima que Lupin foge ao padrão dos lobisomens representados em filmes. Trata-se, todavia, de um lobisomem cuja essência triste reflete e transfigura-se em uma aparência pouco convencional para esse tipo de ser, sua aparência é desfigurada, entretanto não lembra uma fera monstruosa. As costas curvadas com a espinha dorsal saltando, a magreza visível denotam um estado de grande debilidade, muito parecido com uma pessoa soropositiva sem tratamento.

Na Figura 39, o diretor emprega a técnica conhecida como *Plongée*, que consiste na focalização da câmera de cima para baixo, entre outros objetivos, com o intuito de vilanizar ou intensificar a percepção de perigo associada ao personagem (Bordwell; Thompson, 2013). Na mesma imagem, foi utilizado um ângulo de nuca, em outros termos, a câmera está posicionada em *over the shoulder* (OTS), permitindo que o lobisomem, Remo Lupin, e o animago, Sirius Black, estejam simultaneamente presentes no quadro em um plano estático. Esse enquadramento visa destacar o personagem voltado para a câmera, com o propósito de transmitir “tensão [...] ódio, confinamento”, conforme assinala Jennifer Van Sijll (2017, p. 192), além de “fazer com que o ator pareça maior do que realmente é e pareça dominar o espectador” (Sijll, 2017, p. 202).

No caso em tela, o diretor conjugou duas técnicas de fotografia cujos objetivos são semelhantes, isto é, potencializar ainda mais a tensão existente nesta cena cinematográfica. Não só Sirius Black fica tenso com o que está ocorrendo, mas também os telespectadores experimentam a dominação, medo e tensão presentes no filme, o que não seria possível caso a fotografia fosse realizada de outra maneira.

Figura 43 - Lupin tomando forma animalesca



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (01:40:15).

Neste caso, é observável que Black está notadamente preocupado com a transformação de seu amigo, a partir de suas expressões faciais, e o franzir da testa demonstra que o personagem está com medo, o *plongê* “faz com que o objeto pareça menor e vulnerável” (Sijll, 2017, p. 198). Ademais, outro objetivo dessa técnica é mostrar o grau de intimidade entre os personagens nela enquadrados (Sijll, 2017) e talvez seja essa a mais importante nesse contexto. Sirius conhece Lupin desde o início da adolescência, ama o amigo, a ponto de se tornar um animago, algo extremamente difícil e perigoso mesmo para bruxos experientes. Porém, encarou o desafio e se transformou em um animago ainda adolescente nos primeiros anos da escola de magia, assumiu esse risco para nas noites de lua cheia se transformar em um cão e ficar junto do amigo no momento doloroso, solitário e a angustiante de licantria, sendo este um ato de amor.

A técnica mencionada é amplamente utilizada no mundo cinematográfico, desde os filmes mais clássicos aos mais contemporâneos. No entanto, a que se deve tal técnica? Para Jennifer Van Sijll “Quanto mais nos aproximamos do personagem, maior é a probabilidade de sentirmos empatia por ele” (2017, p. 186). Deve-se, porém, ter um olhar crítico. O cinema, por sua natureza dinâmica e não estanque, permite que posicionamentos e angulações sejam deliberadamente empregados para subverter padrões convencionais e criar efeitos estéticos inovadores: “Quando o público é forçado a uma proximidade estreita com um personagem já caracterizado como um antagonista detestável, o close-up também pode ser usado para provocar medo ou repulsa. Nesse caso, o público vai querer se desvencilhar dessa

proximidade forçada” (Sijll, 2017, p. 186). Por outro lado, na Figura 43, ocorre rapidamente um plano estático, a câmera não se move, fica fixa. Esse tipo de plano é comumente utilizado em momentos em que “algo terrível aconteceu” (Sijll, 2017, p. 208), como o momento em que o lobisomem ataca severamente Sirius Black.

Figura 44 - Lupin ataca Sirius



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (01:40:20).

Durante o dia e em um contexto diferente, não seria um lobisomem a causar tanto medo. Desse modo, é perceptível uma quebra de paradigma em relação aos atributos dos lobisomens, que são comumente representados nas histórias que sobrevivem ainda hoje como feras indomáveis e com aparência bem característica. Por outro lado, Lupin não representa em nenhuma medida a figura licantropa do imaginário social: musculoso, peludo, mas caquético e careca, diferentemente dos lobos de *Crepúsculo*, *Diários de um vampiro* ou aqueles descritos por Ovídio e Virgílio ou mesmo como aquele representado no filme *Um lobisomem americano em Londres* (1981), de John Landis³². Sua velocidade e força são de um lobo não muito forte, mas estão longe de ser igual a de um lobisomem plenamente saudável, o que demonstra que algo, talvez, esteja errado com Lupin.

³² O sucesso Thriller, de Michael Jackson foi lançado no fim de 1982. O Rei do Pop contratou John para dirigir sua obra musical, pois no ano anterior Michael assistiu ao filme e gostou muitíssimo do que viu nas telas do cinema. O diretor também foi cotado para auxiliar na construção do lobisomem de Cuarón.

Considerando que a licantropia é para todos os efeitos uma doença, o diretor do filme não deixou que isso se perdesse na construção da narrativa, transpôs para a mídia fílmica um lobisomem que denotasse que sua condição é a de um ser patológico, o que fica perceptível não só na representação física de Lupin. Mas também em seus momentos de desabafo com Harry, quando conta para o jovem bruxo as dificuldades que sofre por ser um lobisomem.

É fundamental recordar que o filme foi lançado em 2004, um período em que diversas tecnologias, hoje amplamente disponíveis, ainda não existiam ou eram pouco utilizadas. Apesar disso, os efeitos foram meticulosamente elaborados, evitando a artificialidade que compromete muitos filmes contemporâneos. O diretor priorizou, sempre que possível, o uso de efeitos práticos em detrimento dos digitais; e, quando o uso destes últimos se fez necessário, integrou-os de forma orgânica e coesa. Isso se deve ao fato de que qualquer falha na montagem ou no emprego de efeitos, sejam práticos ou digitais, ao invés de enriquecer a imersão do espectador, produz o efeito oposto: distrai, rompe o pacto de suspensão da descrença e compromete a experiência cinematográfica (Bordwell; Thompson, 2013). Todos esses cuidados, não só em *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*, mas também em outras obras, fizeram com que Alfonso Cuarón se tornasse conhecido por realizar seu trabalho com um uso mínimo de computação gráfica, a fim de fornecer a melhor e mais realista experiência ao seu público.

A transformação de Guida, por exemplo, em um balão não foi efeito de computação gráfica, do mesmo modo que Nôitebus não utilizou efeitos especiais para a sua construção, ele foi realmente construído para as filmagens, pegaram um clássico ônibus vermelho inglês, pintaram-no de roxo e soldaram-no junto a outra, a ponte em que Harry conversa com Lupin sobre seus pais também foi criada por uma equipe de engenharia (McCabe, 2011). Bicuço, o hipogrifo, é real, fizeram toda uma estrutura hidráulica e cobriram com penas de aves reais (McCabe, 2011), com o lobisomem, quase que protagonista, não seria diferente.

Nick Dudman relata que pernas-de-pau, fantasias e todos os estilos de roupas foram utilizadas pelo intérprete de Lupin, produtores, auxiliares, coreógrafos, todos eles fizeram várias tentativas para manter o maior nível de realismo possível. Mesmo com todo equipamento e pessoal disponível, alguns impasses foram experimentados: “Quando levamos ao set, embora fossem artistas incríveis, aqui não estava no nível que Alfonso queria. Andar com pernas-de-pau e mais as restrições da maquiagem tornavam muito difícil realizar as cenas de forma natural” (McCabe, 2011, p. 108). Como se pode observar, o diretor não queria transmitir ao público algo que parecesse não natural, o que provavelmente atrapalharia a

imersão na história. Para tanto precisou recorrer a outros meios para garantir a naturalidade que buscava.

Mesmo com os obstáculos, Cuarón não se rendeu totalmente ao digital. Tudo o que foi possível ser feito de maneira real, em outras palavras, prática, ele o fez. O ator David Thewlis precisou ficar por diversas horas sentado enquanto era maquiado por uma equipe de profissionais especialistas em maquiagem artística para o cinema. Realizou aulas de dança, coreografia, expressão corporal, estudou o possível comportamento de um lobisomem com a finalidade de entregar a mais natural e melhor performance possíveis naquela ocasião, trazendo o máximo de realidade para sua interpretação, sobretudo no momento de sua transformação que

em si não foi por computador. Usamos tomadas rápidas dos pés crescendo para fora dos sapatos e tomadas de usando trajes que se expandiam e mudavam, com muitos balões e bexigas. [...] Foi a nossa pequena homenagem a Um Lobisomem Americano por assim dizer (McCabe, 2011, p. 109-110).

Tudo isso reduziu o uso de computação gráfica a um nível baixo e, conseqüentemente, promoveu maior realismo para a atuação. O diretor não queria um lobisomem qualquer, que não marcasse os espectadores ou então que levasse ao que é chamado de Vale da Estranheza, mas queria algo que fosse totalmente crível, assim como tudo na obra o era. Além do mais, na literatura do medo, os lobisomens são criaturas que representam o mal, o desespero, o sangue, o confinamento e a morte (Cabral, 2020). Alfonso Cuarón queria, de alguma maneira, transcender esse padrão e levar às telas do cinema um licantropo diferente do que as pessoas até então tinham visto, realizando, portanto, uma quebra de paradigma na representação cinematográfica do lobisomem, levando os espectadores a terem uma experiência diferente. Vejamos:

O professor Lupin é como o tio favorito que esconde **uma doença horrível. Queríamos que o lobisomem parecesse doente.** Não queríamos alguém saudável e poderoso, **queríamos ver não só o perigo óbvio que a fera é para todos, mas também a tragédia que é para o homem** (McCabe, 2011, p. 110, grifo meu).

Ademais, as personagens frente a um monstro tendem a

fugirem dos monstros, fazem-no porque os entendem como ameaçadores, física e cognitivamente. Os personagens humanos das narrativas do medo também reagem com horror à presença do monstro porque percebem-no como um perigo à vida. Por esses motivos, ameaça, repulsa e letalidade são aspectos determinantes para os seres monstruosos, especialmente os sobrenaturais (Cabral, 2020, p. 200).

A partir dos elementos da narrativa, bem como ao exposto pelo diretor, em *HP* não se trata, a princípio, de um monstro furioso e sedento por sangue, pois o lobisomem que habita em Lupin está para além do tradicional, é um ser doente. Nesse contexto, destacam-se as valiosas contribuições de Noël Carroll na obra *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, na qual o teórico delineia os princípios fundamentais do gênero horror, que servem como base para análises tanto literárias quanto cinematográficas. Para Carroll (1999), o monstro dever ser: a) desprezível; b) perigoso, que não é necessariamente letal; c) repugnante. Além disso,

No contexto da narrativa de horror, os monstros são identificados como impuros e imundos. São coisas pútridas ou em desintegração, ou vêm de lugares lamacentos, ou são feitos de carne morta Ou podre, ou de resíduo químico, ou estão associados com animais nocivos, doenças ou coisas rastejantes. Não só são muito perigosos como também provocam arrepios. Os personagens os vêem não só com medo, mas também com nojo, com um misto de terror e repulsa (Carroll, 1999, p. 39).

Diante disso, a reação das personagens frente ao iminente perigo não é o esperado, pois, na ocasião da transformação de Lupin em sua forma de lobisomem, o trio Hermione, Rony e Harry, a princípio, não foge, fica parado, sem reação, a priori (Figura 43), o que sustenta a tese da não monstruosidade³³ de Remo Lupin.

Figura 45 - Hermione, Rony e Harry olham para Lupin transformado



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (01:40:22).

³³ Diferente do que ocorre com a presença dos dementadores, que são monstruosos: “Um terror paralisante invadiu Harry de modo que ele não conseguia se mexer nem falar. Seu Patrono piscou e desapareceu [...] um par de mãos pegajosas e fortes, de repente, se fechou em torno do pescoço de Harry. Forçavam-no a erguer o rosto... Ele sentiu seu hálito... Ia se livrar dele primeiro... Harry sentiu seu hálito podre... Sua mãe gritava em seus ouvidos... Ia ser a última coisa que ele ouviria...” (Rowling, 2015cccc, p. 282).

Nesse grande plano geral, a câmera está estática, assim como o trio bruxo, até o momento em que a jovem Hermione Granger tem uma atitude inesperada e caminha até o lobisomem, olhando em seus olhos e chamando-o de “professor”, como se buscasse no fundo da alma da fera o homem doente que nela reside. A partir disso, concluímos que Lupin não é efetivamente um monstro.

No processo de transposição midiática, a cena abaixo foi adicionada de maneira diversa do livro. Ela foi totalmente criada a fim de estabelecer essa conexão que poderia existir entre o lobisomem e os jovens bruxos. Afinal, para Hermione e Rony, o que se apresenta diante deles não é apenas um lobisomem, mas, sim, o próprio professor. Por outro lado, para Harry, além desse aspecto, o ser à sua frente é também o amigo mais próximo de seus pais, que está debilitado e necessita de ajuda.

Figura 46 - Hermione aproxima-se de Lupin



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (01:40:27).

Ademais, o sentimento criado entre o Professor Lupin e os alunos desempenha um papel crucial, especialmente para Harry enquanto personagem; suas emoções são trabalhadas de diversas formas. Sem qualquer ligação efetiva com seus pais, Sirius e Lupin são seus únicos meios de conexão com aqueles que lhe deram a vida. Dessa forma, Remo Lupin não é apenas o novo professor de Defesa Contra as Artes das Trevas, mas alguém especial que o

conecta ao seu passado: “Assim, a dinâmica que estabelecemos entre Harry e Lupin nunca é a de um garoto andando com um lobisomem. É o garoto andando com seu tio favorito, que tem uma doença” (McCabe, 2011, p. 110). Sendo assim, de um modo ou de outro, junto com Sirius, Lupin se torna a única referência paterna que o jovem órfão bruxo possui.

Atendendo às figuras 36 a 46, é possível observar que o filme se desenvolve em uma mesma cena com um tempo cronológico contínuo. Cada um dos planos entre essas nove figuras denota algo que buscaremos explorar após comentarmos sobre noções fundamentais. A narrativa fílmica é um conjunto de centenas de imagens organizadas em uma determinada ordem, que passam de uma para a outra em grande velocidade, criando um efeito de movimento.³⁴ Dessa forma, a história é contada por meio de variados pontos de vistas (posicionamento e ângulo da câmera).

Diante do exposto, é natural que a junção dessas imagens siga determinados padrões ou que subverta outros paradigmas para criar uma determinada atmosfera. Se nas narrativas escritas o narrador se vale de variados métodos para seduzir o leitor, no filme, o diretor fará isso ao criar diferentes conexões entre os planos, as cenas e as sequências cinematográficas. Conexões mais rápidas, lentas, secas, suaves, equilibradas, inesperadas, cada uma delas será responsável por gerar um efeito no leitor/telespectador do filme.

O primeiro elemento trabalhado pelo diretor³⁵ é o local em que o *δράμα* (drama) irá acontecer. Esse cenário pode ser um espaço físico em que os atores estão dispostos. No caso que analisamos, os personagens estão em uma espécie de campo com uma grande árvore que fornece acesso à Casa dos Gritos (Figura 47), conforme veremos adiante. Eles podem, ainda, estar em um espaço imaginado. Cumpre observar que a palavra grega *δράμα*, além de significar drama e ação, tem uma terceira acepção que é ato. Nessa esteira, Joseph Mascelli assinala que “ [...] um ato pode ser dividido em várias cenas, cada uma delas situada num local diferente” (Mascelli, 2010, p. 19).

³⁴ Pode-se dizer que tudo começou com a técnica *stop-motion*, que ainda é utilizada hoje em dia, no entanto, diante da evolução tecnológica, a filmagem se tornou um processo muito fluido e dinâmico.

³⁵ Embora já tenhamos alertado para isso, parece-me necessário fazê-lo novamente. Observe que sempre nos referimos ao diretor, ele é o autor do filme, ele é o responsável, os outros profissionais trabalham sob sua tutela, a montagem, decupagem, escolha de figurino, sons, músicas, efeitos, elenco, nada disso é feito exclusivamente, ao menos na maioria dos casos, pelo diretor. Existe um trabalho conjunto entre os sujeitos responsáveis pelo filme. Imagine que um filme qualquer foi montado por pessoa Y, no final do dia os créditos gerais serão para o diretor e não para Y. Devida a complexidade, geralmente existe um profissional exclusivo para a montagem, o montador, que pode ou não ser o diretor, não sendo, o montador faz o trabalho e no fim o diretor dá o aval ou realiza mudanças. Atualmente, muitos filmes são gravados com a montagem já pré-planejada (Bordwell; Thompson, 2013).

Com isso, o embate do lobisomem com Harry, Rony e Hermione, cujo início se dá onde comentamos anteriormente, será deslocado para dentro da floresta, o que estreita e potencializa os efeitos de medo gerado nas personagens, a floresta fechada metaforiza a diminuição das chances de fuga.

Nessa ótica, o segundo conceito a ser esclarecido é o de plano cinematográfico. Embora seu conceito seja cristalino, deve-se tomar cuidado para não confundir com o conceito de cena. A dúvida, com razão, surge pelo fato de alguns roteiristas seguirem uma nomenclatura própria em que utilizam plano para falar de cena. Dito isso, o plano é uma parte filmada de uma cena (dentro de uma cena pode haver vários planos, mais um motivo para as dúvidas) sem que haja interrupção, isto é, o momento ininterrupto que se filma um ato. Cada vez que há mudança de cena, posicionamento, ângulo de câmera, em outras palavras: “Se de alguma forma, a configuração é alterada [...] trata-se de um novo plano [...]” (Mascelli, 2010, p. 19).

No âmbito dessa discussão, cumpre também esclarecer o que é sequência, que não raramente é um conceito mal compreendido e obscurecido, ainda que o nome seja sugestivo de sua significação, tal como os outros dois. Outrossim, a sequência pode ser entendida como o conjunto de cenas e/ou planos que está completo em si mesmo. Ainda que haja cortes³⁶, secos ou não, se a cena tratar de uma mesma ação continuará sendo a mesma sequência. Joseph V. Mascelli esclarece a questão:

Uma sequência pode começar como uma cena no exterior e continuar dentro de um prédio, quando os atores entram e se acomodam para falar ou atuar. Pode começar ou terminar com uma fusão; ou pode ser inserida entre outras sequências por meio e cortes secos (Mascelli, 2010, p. 19).

Diante disso, o elemento condutor da sequência é a continuidade de uma ação narrativa. Pode-se inserir elementos entre eles, mudar o plano e o ambiente, mas se a ação é a mesma, não há mudança de sequência. A partir do exemplo de Mascelli, imagine que, após os atores entrarem no prédio, haja mudança para uma cena em que existem outras pessoas, em outro lugar, realizando uma outra ação, nesse caso, estaríamos diante de uma nova sequência.

V.I. Pudovkin, cineasta russo, destacou-se como um dos mais proeminentes teóricos e praticantes da montagem cinematográfica durante o período soviético. Suas considerações tiveram exponencial relevância, o que o levou a receber o título de Artista do Povo da URSS.

³⁶ Em resumo, o corte ocorre quando há a passagem de um plano para outro, ou seja, quando há a interrupção de uma filmagem. O corte, então, articula um plano com outro plano. E esse processo é o que chamaremos de montagem cinematográfica, comentaremos melhor adiante.

Dentro desse cenário, merece destaque o conceito de montagem por ele asseverado: “A montagem é a força criativa básica. Por meio de seu poder, as fotografias sem espírito (os planos isolados) passam por uma engenharia que lhes dá uma forma cinematográfica viva” (Pudovkin *apud* Bordwell; Thompson, 2013, p. 349).

A supramencionada citação é apresentada por David Bordwell e Kristin Thompson (2013) em seu livro *A arte do cinema: uma introdução*, um clássico dos estudos cinematográficos. As considerações de Pudovkin acerca da montagem são bem cristalinas e fornecem uma boa conceituação, ou seja, não há nenhum hermetismo, no entanto, é necessário explicar como se dá o processo para dar “vida” às fotografias.

Nesse sentido, a engenharia citada por Pudovkin é magistralmente esclarecida no nome do Capítulo 6 dos autores americanos: “A relação de um plano com o outro” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 349).

A montagem, então, é um trabalho minucioso, como o de uma bordadeira que habilidosamente junta diversas partes de um tecido com diferentes cores para, no fim, terem uma obra de arte. A linha, a lã, a tesoura, o tecido, todo material solto não representa nada, passam despercebidos; as fotografias cinematográficas soltas também não possuem um significado relevante, mas quando o diretor realiza a montagem, uma verdadeira tecitura, isso resulta em um todo, que é o filme. As costuras entre uma cena e outra são como suturas realizadas por um cirurgião plástico, precisam ser cuidadosas, precisas e limpas para, no fim do dia, o belo desautomatizar o vaivém da vida.

Nesse sentido, estando o período de filmagem finalizado, é necessário que o diretor junte cada um dos planos filmados (fotografia) a fim de ter um todo pronto. A esse processo engenhoso, artístico e de muito trabalho se dá o nome de montagem. Qual plano deve suceder o plano X e qual deve anteceder o plano Z? Como essa transição será realizada? Esse processo de relacionar diferentes planos é o que distingue o cinema de todos os outros tipos de arte, no teatro³⁷, por exemplo, não é possível relacionar diferentes planos. Diante disso ela, a montagem, é uma técnica essencialmente cinematográfica³⁸ (Bordwell; Thompson, 2013).

Deve-se ter em mente, porém, que é uma técnica surgida e desenvolvida a partir da segunda década do século passado, o que não significa que as produções anteriores fossem ruins ou não fossem cinematográficas. Inclusive filmes mais contemporâneos por diversas razões não utilizam da montagem ou o fazem muito pouco e por isso “não são

³⁷ No sentido tradicional. Atualmente já existe o teatro filmado.

³⁸ Na acepção mais ampla possível, ou seja, inclui séries, novelas, programas jornalísticos, documentários e não apenas filmes.

necessariamente menos ‘cinematográficos’ do que outros que se valem pesadamente da montagem” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 349).

Convém salientar que a montagem é um recurso estilístico, ou seja, ela dá o tom, o estilo do texto e a perspectiva (em certos momentos), é ela quem cria e conduz a narrativa para um caminho em busca de um determinado sentido. Do que ficou estabelecido, ela “molda vigorosamente as experiências dos espectadores, mesmo sem que eles tenham consciência disso” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 350), dessa forma, ela proporcionará um certo efeito nos espectadores.

Existem variadas técnicas de montagem. Quando um plano começa a escurecer até dar lugar a outro, há o *fade-out*. Por outro lado, se acontece um clareamento gradual da imagem, está-se diante do *fade-in*; se um determinado plano há momentaneamente a aparição de outro plano sobre ele, ou seja, uma sobreposição de planos, é a **fusão**; o *wipe*, por sua vez, ocorre quando o plano A e o plano B aparecem divididos ao mesmo tempo na tela, essa técnica também é chamada de transição. Não obstante, o termo me parece problemático, porque toda técnica de montagem é uma técnica de transição, diante disso o termo em língua inglesa é um bom estrangeirismo a ser adotado em português. Em suma, a montagem é realizada por meio de cortes graduais, isto é, “a eliminação gradual de um plano e a sua substituição por outro” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 351).

A Figura 34, na verdade, antecede a Figura 33. A montagem desses planos foi realizada com Lupin, ainda humano, olhando para a lua (fora de campo), logo em seguida ele fica em foco, a câmera avança sobre ele, deixando o plano mais fechado até desembocar em primeiríssimo plano que foca em seus olhos, momento em que se consegue ver pupila mudando de forma, o que leva a pensar que será realizado uma espécie de *fade-out*, mas isso não ocorre, a câmera começa a retroceder, abrindo o plano para que se veja a transformação.

Durante toda a transformação de Lupin, que ocorre entre as figuras 33 e 37 e na figura 39, os planos são montados por meio de cortes rápidos e secos, sem uma transição suave entre eles. Isso não apenas indica a dinâmica da cena (rápida), mas também imprime ao telespectador a sensação de rapidez, pressa e dinamicidade do evento — a transformação do homem em lobisomem, que ocorre em apenas alguns segundos.

Trata-se da dimensão rítmica, bem como da dimensão temporal, visto que Cuarón se vale, ainda que talvez timidamente, de uma montagem elíptica, que consiste na representação de “uma ação de tal maneira que ela consome menos tempo na tela do que na história” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 363), denotando a dinamicidade e a pressa da cena. Planos mais demorados sugerem que o diretor pretende que o telespectador assimile com mais calma

o que acabou de ver. Montagens mais rápidas, por outro lado, intensificam um potencial de tensão (Bordwell; Thompson, 2013), que é exatamente o que ocorre na cena analisada. O trio de amigos bruxos se depara com um perigo iminente; a cada segundo que passa, a tensão e o medo aumentam exponencialmente. Essa sensação é transportada e transborda das cinematográficas, atingindo o telespectador em razão do processo de montagem do filme, sem o qual os efeitos de sentido seriam outros.

Diante desse contexto, a aplicação de técnicas de transição suave se revela inadequada para a cena em questão, ou seja, para a ação representada nas figuras supracitadas. No presente caso, “o leitor percebe a alternância de planos como 'mudanças instantâneas [...]’” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 351), análogas à transformação abrupta de Lupin, que ocorreu de forma repentina e quase imediata. Assim, é possível afirmar que a montagem desempenha um papel fundamental na determinação do tom da narrativa cinematográfica.

Ademais, das figuras 37 a 43, o tempo é contínuo, não ocorre mudança, trata-se de uma mesma ação, o espaço se mantém o mesmo, além disso não há mudança pictórica, ou seja, gráfica: as cores são as mesmas. Uma das dimensões da montagem cinematográfica é a relação gráfica entre os planos. Nesse ponto, Bordwell e Thompson ressaltam que “os elementos gráficos podem ser editados para a obtenção de uma continuidade suave ou para o contraste abrupto” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 353), o que é constatado no caso concreto aqui analisado.

Nesse sentido, nas figuras comentadas, é possível perceber uma continuidade, não há contraste de cores, figurinos, cenário ou iluminação: o cenário é o mesmo, figurino também e a iluminação continua equilibrada, com um pequeno contraste entre os tons escuros, azuis, cinzas e a iluminação mais clara proveniente da lua. Com isso, Alfonso Cuarón cria uma correspondência gráfica dinâmica entre os diferentes planos que compõe a cena da transformação de Remo Lupin em lobisomem.

Para finalizar, deixamos propositalmente para o final o início da cena.

Figura 47 - Panorama do terreno



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (01:37:21).

Antes do imbróglio começar, a câmera assume uma posição alta, estática com um plano aberto, o qual mostra as personagens saindo de um buraco da árvore. Trata-se do *establishing*. Isso é de especial importância porque, conforme o nome sugere, estabelece o espaço em que a narrativa irá ocorrer: delinea-se parte do terreno de Hogwarts, próxima a Hogsmeade como cenário a ser utilizado para a transformação do lobisomem. A escolha não é arbitrária. A árvore que vemos se chama Salgueiro Lutador, ela é enfeitiçada para impedir que as pessoas tenham acesso à Casa dos Gritos, local em que Lupin, quando aluno de Hogwarts, se refugiava para ter uma transformação segura. Com efeito, caso assim não fosse feito, o telespectador não conseguiria identificar o cenário, tampouco estabelecer as conexões necessárias e os significados que por conta da montagem são possíveis de serem experimentados. Os parágrafos que se seguem são à guisa de conclusão do comparatismo entre livro e filme.

Sobre o que ficou estabelecido, vê-se que Alfonso Cuarón criou uma atmosfera gótica que converge com os personagens sombrios presentes na história, em especial o licanthropo. Contudo, existe um contraste, posto que o lobisomem, embora naturalmente feroz, criado por Cuarón não responde aos preceitos do sombrio, destoando para um sentido diferente: o sombrio não reside na coisa, o lobisomem, mas em seu estado emocional, que invariavelmente reflete em sua aparência física, conforme já exposto neste trabalho.

Com efeito, percebe-se que se por um lado os lobisomens do romance e do filme convergem no que diz respeito ao sentimento de patologia, divergem na construção imagética e em seu comportamento. Segundo comentamos alhures, na ocasião da transformação de Lupin, no romance, as personagens sentem medo, tremem e têm como conselho de Sirius Black “corram”. Por outro lado, conforme observado nas figuras 45 e 46, a quase imediata reação das personagens é de se aproximar não só fisicamente, mas também emocionalmente, o que é percebido no tom com que Hermione pronuncia “professor”, o que – por razões óbvias – não é possível aqui demonstrar.

Ademais, conforme nas figuras já mencionadas anteriormente, em especial a Figura 46 que promove o *establishing*, diverge em grande medida do romance, que na cena em que ocorre a transformação do ambiente, o embate com Pedro, Lupin (já transformado) e Sirius (também já transformado), em que não há delimitação concreta e descrição do espaço onde tudo isso ocorre. No filme, ocorre próximo ao Salgueiro Lutador, que guarda a entrada da Casa dos Gritos.

Ora, com isso, tem-se que a mídia fílmica, ainda que em menor espaço temporal, desenvolvida por Cuarón, expande significativamente toda a narrativa ao apresentar um espaço vivo em que as personagens se localizam, não em um ambiente qualquer, mas um que encontra conexões com toda a história. Nesse sentido, a mídia cinematográfica não reduz a complexidade, pelo contrário: a expande ao adicionar novos elementos para o telespectador.

O que foi apresentado sustenta a hipótese de que o filme contribui de maneira significativa para criar uma camada de significação mais complexa e duradoura do que a obtida no romance, que oferece uma exploração limitada tanto do ambiente quanto do personagem transformado. Nesse contexto, elementos próprios da mídia cinematográfica, como iluminação, figurino, trilha sonora e atuação, desempenham um papel crucial na criação de uma atmosfera que cativa o espectador—algo que, nos mesmos termos, não pode ser plenamente alcançado no formato literário. Para atingir um efeito semelhante no romance, seria necessário expandir a extensão narrativa, incorporando descrições mais detalhadas e um desenvolvimento mais profundo do personagem. No entanto, tal ampliação não implicaria, necessariamente, um maior potencial da obra, devido a duas considerações: a) o público-alvo; b) Lupin não ocupa a posição de protagonista.

Ex positis, todos esses elementos que compõem o cinema são, por si sós, mídias, nos termos de Lars Elleström, que define os produtos de mídia “não incluindo apenas objetos sólidos, mas também todos os tipos de fenômenos físicos que podem ser captados pelos sentidos humanos” (2021, p. 28). Dessa forma, a dança dos atores, a música da cena, os

efeitos visuais e especiais, entre outros elementos, são suturados, passando por um processo de trança para se conectarem, mas, ao mesmo tempo, extrapolam suas próprias categorias. Analisando essa conjuntura, percebe-se um cruzamento entre formas de arte, onde uma ilumina a outra, potencializando e criando novas e diferentes camadas de sentido. Assim, o leitor-espectador experimenta uma obra plenamente nova. Nesse sentido, há um cruzamento de fronteiras. Dentro desse quadro, tornam-se proeminentes as considerações de Irina Rajewsky:

Na minha opinião, o conceito de fronteira constitui um pré-requisito para as técnicas de cruzamento ou de desafio, de dissolução ou de ênfase das fronteiras midiáticas, fronteiras estas que podem se realizar, consequentemente, como construtos e convenções. Afinal, é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, colocá-las à prova, ou mesmo dissolvê-las por inteiro (Rajewsky, 2012a, p. 71).

Assim sendo, ao escolher uma música instrumental que denota algo a ser revelado, um momento de medo, ao mostrar a lua cheia que resultará na transformação de Lupin, percebe-se “um cruzamento das fronteiras entre mídias” (Rajewsky, 2012b, p. 22). Dessa forma, a junção da música com todo o resto que é observado na cena resulta em que “cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui para a constituição do significado do produto” (Rajewsky, 2012b, p. 24).

Ademais, conectando a música com o medo de Lupin em toda lua cheia se transformar em lobisomem, o diretor mexicano promove a criação de “camadas adicionais de sentidos” (Rajewsky, 2012b, p. 26), contribuindo para que a mídia fílmica tenha maior potencialidade, um cruzamento de fronteiras que é significativo, fazendo com que, invariavelmente, o leitor-telespectador acesse profundamente o drama vivenciado pelo professor ao convergir os elementos visuais com elementos auditivos.

Pelo exposto, conclui-se que Lupin não possui grande destaque na forma livresca, quando está em sua forma lupina, o que foi observado, de diferente modo, na forma cinematográfica. De igual modo, o cariz gótico da obra, a atmosfera sombria e inebriante possui mais desenvolvimento do que aquela descrita no romance, dessa forma, o filme tem maior contribuição para os efeitos de sentido experimentados pelo telespectador, isto é, a mídia fílmica faz maior investimento na representação do ambiente e da personagem.

Bem entendido, o trabalho de Cuarón estabelece uma mudança na representação de como o lobisomem é retratado, em vez de um monstro assustador, em *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* há um ser doente. Essa quebra de paradigma, com efeito, desloca o

estigma normalmente associado aos lobisomens como apenas monstros que foram amaldiçoados.

Do que ficou estabelecido, é importante observar que, ao entender a licanthropia potteriana como uma doença, existe o risco de se impor um novo estigma ao redor da doença e ao próprio lobisomem. Por um lado, a situação poderia indicar uma necessidade de ajuda, fraqueza, incapacidade, o que, certamente, reforçaria estereótipos prejudiciais sobre pessoas com condições médicas importantes. Por outro lado, o deslocamento de uma figura monstruosa para uma doente pode levar o público a enxergar esta personagem sob uma nova luz: a empatia. Lupin em nenhuma medida é vilão, mas sua condição poderia levar as pessoas a enxergarem como tal, no entanto isso não ocorre, porquanto é visto como um ser que enfrenta variados desafios ligados à sua licanthropia. Além do mais, é importante esclarecer que a visão da licanthropia enquanto doença aparece apenas para Lupin. O personagem apresenta magreza e necessita de ajuda, o que não ocorre, ao menos não da mesma forma, com outros personagens licanthropos, como Fenrir Greyback.

Ademais, convém observar que a forma que Lupin é retratado pode ser a chance para potencializar discussões sobre aceitação, empatia e ruptura de estereótipos. Ao relatar as dificuldades que sofreu quando criança, adolescente e adulto, conforme comentamos no capítulo 2. Primeiro na escola e depois no mercado de trabalho, a narrativa explora o preconceito arraigado na sociedade, em que pessoas com deficiência ou doenças infectocontagiosas são tratadas com desdém ou invisibilizadas.

A mídia fílmica, nesse sentido, amplia e potencializa o personagem licanthropo, dando diferentes nuances de sentido, evocando diferentes percepções. Muito embora o tema seja tratado no romance, a ideia de doença só aparece no filme, o que eleva exponencialmente o nível de complexidade da história. Além do que, ao relacionar a licanthropia também como deficiência, seria um caminho a ser explorado. Conquanto os licanthropos não sejam deficientes, a sua condição em muito se assemelha à experiência de pessoas com deficiência, visto que suas vidas (familiar, acadêmica, profissional) são significativamente afetadas, especialmente em uma sociedade (no sentido mais elástico do termo) não acessível e receptível para com aqueles que precisam de ajuda.

Dessa forma, a transformação de Lupin em um personagem magro, fraco e doente pode suscitar questões e estigmas associados a doenças como hepatite e tuberculose, entre outras. No entanto, não acredito que essa representação contribua para estigmatizar, mas sim para promover a empatia tanto dos personagens quanto dos telespectadores. A visão de Remo Lupin enquanto lobisomem e doente desloca a concepção tradicional de monstro e, ao mesmo

tempo, abre espaço para discussões mais complexas. Embora esse paradigma possa gerar empatia, ele também inadvertidamente pode criar ou, ao menos, potencializar estereótipos relacionados à fragilidade das pessoas com doenças infectocontagiosas, especialmente aquelas que não têm cura.

Diante disso, ao equacionar a questão, no fim do dia, o resultado mantém-se o mesmo. Sendo lobisomem, é necessário lidar com todos os pesos advindos dessa condição, sendo portador de uma doença, a situação não se altera, precisará enfrentar os estigmas e o preconceito da sociedade bruxa, em outras palavras, a maldição (licantropia) continua sendo uma maldição (doença).

Conquanto, a produção de Cuarón seja irretocável, na ocasião do lançamento, para os fãs de filmes de terror, horror, fantasia, o lobisomem do diretor mexicano foi objeto de críticas negativas. A insatisfação se deu pois Lupin, segundo os decepcionados, “virou uma mistura estranha de um cachorro doente com um roedor gigante que não funcionou em nada” (Santiago, 2021, não paginado). Ocorre que era exatamente este o objetivo. Contudo, os telespectadores não conseguiram apreender os efeitos de sentido provenientes das técnicas utilizadas por Alfonso Cuarón. Por outro lado, os fãs da obra bruxa e diversos críticos julgaram positivamente a adaptação feita e consideraram o melhor filme da saga, sendo inclusive o mais bem avaliado³⁹, não só pelos efeitos práticos utilizados nas filmagens, bem como pela construção do enredo fílmico, que colocou Harry em uma posição de destaque na cinematografia mundial (McCabe, 2011).

3.3.2 A Representação visual do lobisomem: citações e imagens de Aluado

O lobisomem ou aquilo que o representa aparece ao longo do filme em diversos momentos por meio de conexões que demandam do leitor/telespectador extrema atenção e conhecimento prévio, sem os quais não será possível apreender o que vê ou mesmo não perceberá a manifestação ocorrendo. Nesse sentido, a citação visual ocorre da mesma maneira que uma citação verbal, aquela que usamos, por exemplo, para sustentar e dar maior solidez a um argumento.

³⁹ Disponível em: <https://www.metacritic.com/movie/harry-potter-and-the-prisoner-of-azkaban> Acesso em: 04 jun. 2023.

Vejamos algumas referências ao lobisomem ou à licantropia que ocorrem dentro do próprio filme (leitmotiv). Em uma cena que Lupin está em sua sala de aula, sozinho, de noite e pensativo a câmera realiza um movimento de *pull-out*, isto é, se afasta dele. Sijll (2017, p. 222) ensina que o *pull-out* “[...] também pode ser utilizado como objetivos dramáticos - um dos quais é a comparação. O público vê o mesmo objeto em dois ambientes e imediatamente os compara”.

Figura 48 - Lupin sozinho na sala de aula à noite



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (01:19:09).

Figura 49 - Bola de cristal



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (01:19:15).

Não se trata de objetos, mas de uma pessoa e um objeto que podem ser vistos em uma perspectiva comparatista por intermédio da citação visual, uma vez que o plano é cortado e a cena é alterada para uma em que há um globo de cristal muito parecido com uma lua, em clara referência a licantria de Remo John Lupin que aparece no corte anterior. Mesmo não sendo dois atores ou dois globos, o personagem e o globo residem um no outro, visto que Lupin e o lobisomem habitam o mesmo corpo.

Na Figura 50, existe a manifestação de outra referência. No desenrolar da trama, a personagem Hermione Granger diz ter descoberto a licantria do professor a partir de alguns pontos que ela observou, dentre eles a transfiguração de um bicho-papão em lua quando em frente ao professor. Na saga *Harry Potter*, o bicho-papão é “um transformista. – É capaz de assumir a forma do que achar que pode nos assustar mais” (Rowling, 2015c, p. 101). Desse modo, é impossível saber como é um bicho-papão até o momento em que ele se depara com o bruxo. Assim que Lupin se coloca à frente dele, o transformista assume a forma de uma lua.

Figura 50 - Lupin combate o bicho-papão



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (00:44:19).

Nesse momento, caberia a Harry Potter enfrentar o seu maior medo, representado pelo bicho-papão. No entanto, o transformista assumiu a forma de um dementador, o que causou preocupação devido às experiências traumáticas de Harry com essas criaturas. O professor

então interveio, posicionando-se à frente de Harry, o bicho-papão rapidamente transformou-se em uma lua oculta por nuvens cinzentas. Com efeito, em um plano *over-the-shoulder* a câmera captura Lupin e seu maior medo: a lua que faz o seu monstro interno se manifestar, tal plano leva o leitor a focar sua visão no que a personagem está vendo e não nela mesma (Sijll, 2017). No romance, o bicho-papão nem mesmo chega a assumir a forma de um dementador, pois o professor age rapidamente, protegendo Harry antes que isso aconteça “Por um segundo todos olharam assustados para os lados a ver o que aparecera. Então viram um globo branco-prateado pendurado no ar diante de Lupin, e ele disse “Riddikulus” quase descansadamente” (Rowling, 2015c, p. 105).

Na mídia de partida, não há menção de que seja uma lua, mesmo porque ninguém desconfiaria que um professor de Defesa Contra as Artes das Trevas tivesse medo de um elemento do sistema planetário. Uma das alunas pergunta, mas não obtém resposta: “– Por que será que o Prof. Lupin tem medo de bolas de cristal? – indagou Lilá, pensativa”. (Rowling, 2015c, p. 106). Na transposição midiática realizada por Cuarón, as nuvens deixam claro que se trata de uma lua, não de uma bola de cristal. Novamente, o diretor se vale de uma referência, a fim de não perder de vistas algo extremamente caro a personagem: sua fera interior.

Como mencionado, foi apresentada uma série de referências visuais à lua em páginas anteriores. Além disso, observamos que o Professor Snape assumiu a responsabilidade de ministrar a aula sobre licantropia devido à alegada “indisposição” do Professor Lupin. No processo de transposição midiática, o cuidado e os detalhes colocados nos filmes fizeram toda diferença para uma experiência significativamente profunda, demandando do leitor extrema atenção e olhar crítico a fim de captar todos os elementos espalhados na obra, sem os quais terá uma experiência menos proveitosa.

Diante da invasão do castelo, o Diretor Dumbledore⁴⁰ ordenou que os alunos dormissem juntos no Salão Principal, conforme é observado no plano geral da Figura 51. No salão escuro, deitados em colchonetes tendo apenas a luz da lua (novamente ela à baila) adentrando entre as colunas ao lado direito e duas pequenas lamparinas, uma ao fundo e outra na mão de um dos personagens.

⁴⁰ Aos 28 dias de setembro de 2023, infelizmente o intérprete de Dumbledore, Michael Gambon, morre aos 83 anos. Em homenagem, levantemos nossas varinhas: **o_/. Always!**

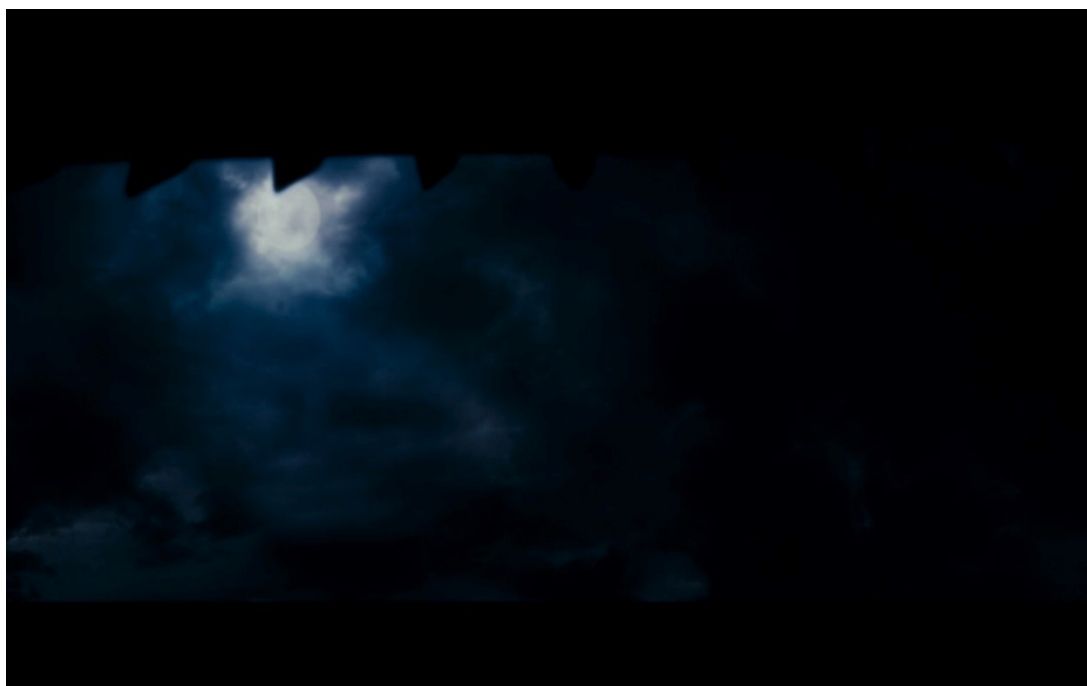
Figura 51 - Grades do portão abaixando



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (00:50:14).

Antes dos professores chegarem a essa parte da escola, é mostrado o grande portão do castelo sendo fechado.

Figura 52 - Alunos dormindo no Salão Principal



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (00:49:39).

Novamente, há uma referência à licantropia do Professor Lupin. Na cena, podemos ouvir o uivo distante de um lobo⁴¹, ao mesmo tempo em que uma lua cheia, parcialmente encoberta por nuvens, aparece no topo da imagem (figura 52). Nessa toada, Ana Luiza Rammazina-Ghirardi (2022, p. 95, grifo nosso) assinala que nas citações visuais diferentes meios podem ser acionados: “[...] verbal, **sonoro**, imagético, icônico etc. A produção e interpretação de uma mídia com diferentes mecanismos se estabelece de modo gradual em que matizes de significado compõem seu sentido final”. Frente à invasão ao castelo, todos os professores assumiram posição de guarda e realizaram revistas, com exceção de Remo Lupin, devido à sua forma não humana naquele momento. Esta cena em específico não só referência visualmente, mas também auditivamente, à licantropia. A aparição da lua por diversas vezes e sua associação à licantropia não é aleatória.

A lua pode ser uma espécie de varinha pela qual o poder ou magia é transmitido. Ao dissertar sobre essa questão, Brad Steiger (2011) assevera que a lua possui uma conexão com o submundo, local em que a magia negra, morte e horrores ocorrem. Logo, “Bruxas, lobisomens e outros metamorfos receberiam o poder da lua e, assim como a lua muda sua forma em todo o mês, os servos do submundo também poderiam transformar-se em diferentes tipos de criatura” (Alves, 2019, p. 107).

Seria, para finalizar, o próprio nome uma referência de citação. O nome Remus faz cristalina alusão ao mito de Romulus e Remus (Rômulo e Remo), gêmeos que foram criados por uma loba e posteriormente fundaram a cidade de Roma (Silva, 2017). Já Lupin tem sua origem também no Latim e vem de *Canis lupus*, significando, em tradução livre, lobo.

Para além das referências comentadas, existem as citações visuais cujo objetivo difere da citação verbal, uma vez que não se destina a comprovar algo, mas a gerar diferentes camadas de sentidos nas obras citantes. Dessa forma, ela tem uma importância enquanto elemento de comoção, retomada e ressignificação. Para Ramazzina-Ghirardi, “O conceito de citação visual busca explicar de modo consistente, estratégias narrativas que não se relacionam com a linguagem textual escrita” (2022, p. 108).

Chambat-Houillon⁴² (*apud* Ramazzina-Ghirardi, 2022) é considerada pioneira no conceito de citação visual, sobretudo por nos indicar duas categorias para estudos: “[...] citação visual: a citação réplica (aparece tal e qual foi concebida, a integralidade da imagem é

⁴¹ O que eu chamo de citação sonora/auditiva.

⁴² Marie-France Chambat-Houillon, professora da Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris III, é conhecida por seus trabalhos com televisão e mídias no geral. Sua atividade docente se concentra no Instituto de Comunicação e Mídias da Paris III, sendo responsável pelas cadeiras de semiologia, estudos da imagem.

repetida) e a citação performance (a imagem não é repetida, mas ‘imitada’)” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 109). Essas duas categorias permitem agrupar os tipos de citações de modo mais orgânico, o que facilita não só a identificação, mas também as análises que poderão ser feitas.

Essas formas de Intermedialidade são fundamentais (e extremamente comuns) para estabelecer conexões entre as diferentes obras dentro do universo de Harry Potter e criar uma continuidade narrativa entre elas, além de recuperar outros clássicos do cinema e mesmo da música. As referências⁴³ feitas dentro da própria mídia permitem que os espectadores façam conexões com os elementos familiares da saga original, enriquecendo sua experiência cinematográfica. Convém dizer que “a citação não é uma prática que estabiliza um sentido anterior e sim uma atualização que acrescente sentido” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 112).

A imagem pode ser citada por dois meios principais: com recurso de um ambiente interno ou com recurso de um ambiente externo. Desse modo, a mídia promove a citação por dois caminhos distintos, sendo que um deles nos interessa: a) “Quando a mídia citante simula outro produto de mídia e o inclui em seu ambiente a partir de seus próprios recursos semióticos” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 110), trata-se, portanto, da citação visual performance ou entreglosa. A outra forma é a citação réplica ou decalque, em que há uma cópia exata do que foi feito anteriormente. Este primeiro caminho demanda do leitor conhecimento prévio do elemento citado para reconhecer que aquilo que ele vê é uma citação, caso contrário será uma imagem como qualquer outra, sem significado: “É como se as duas mídias, citante e citada, se comentassem de maneira recíproca, criando uma dependência exclusiva do repertório de modelos mídias do receptor para ter sucesso em seu reconhecimento e funcionamento” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 110-111). Ou seja, o leitor tem um papel ativo e importante para que as citações visuais sejam reconhecidas e produzam efeito:

o papel do receptor é crucial para que a citação surta efeito. É ele quem vai associar a imagem a outra mídia, quem vai buscar compreender a ligação entre as duas mídias e à mensagem primeira, quem vai construir o novo significado a partir de seu repertório imagético. Como a citação visual funciona a partir de um mecanismo de repetição, isto é, de deslocamento da imagem citada para uma nova mídia, o receptor tem que assumir o papel de investigador para decifrar memórias e sequências e a intenção ‘camuflada’ neste ato (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 95).

⁴³ Aqui utilizo como sinônimo de citação visual, que não se deve confundir com referência midiática, dado que são categorias diferentes.

Não basta realizar a citação por entreglosa ou decalque, é necessário que ela seja realizada dentro de um contexto significativo, a fim de se atualizar e gerar algum impacto no leitor ou telespectador, acrescentando um sentido novo. Assim, como as citações realizadas em trabalhos acadêmicos não podem ser colocadas indiscriminadamente, sem um propósito ou discussão, a citação visual segue o mesmo caminho; cabe, porém, ao leitor/espectador exercitar a interpretação (Iser, 1996).

Desse modo, a citação visual só será apreendida pelo leitor caso ele conheça o texto original que está sendo citado em outra mídia (ou na própria mídia). Evidentemente, caso ele não conheça, isso não trará grande diferença para sua experiência leitora⁴⁴, todavia ele conhecendo a imagem citada o êxtase e nostalgia estarão presentes, assim como esteve com os fãs da saga bruxa quando viram as diversas referências e citações presentes na nova franquia *Animais fantásticos e onde habitam*.

Como comentamos alhures da dissertação, o diretor Alfonso Cuarón teve grande inspiração com o clipe musical *Thriller* (1982), de Michael Jackson e o clássico cinematográfico *Um lobisomem americano Em Londres* (1981), de John Landis. No filme de John Landis⁴⁵, pode-se observar nos primeiros minutos do filme a aparição de uma lua cheia, encoberta por algumas nuvens.

Figura 53 - Imagem da lua cheia



Fonte: *Um lobisomem americano em Londres*.

⁴⁴ Usaremos de maneira indiscriminada o substantivo leitura (e seus derivados) para me referir tanto aos textos (e linguagem) verbal quanto aos textos (e linguagem) não verbais.

⁴⁵ John Landis foi diretor, produtor e roteirista do clipe de Michael Jackson, embora saibamos que ele tenha influenciado e servido de referência para Cuarón (algo que o próprio Cuarón fala em entrevista), não achamos fonte que confirme se Landis atuou de alguma forma em HP. Além do diretor, o maquiador Rick Backer trabalhou nas duas produções de Landis.

Trata-se de uma citação visual do tipo *performance*, ou seja, Alfonso Cuarón não copiou a imagem do filme de Landis e colocou em seu próprio, mas fez uma reprodução performática, conforme podemos ver nas figuras 53 e 54. Além disso, existe o uivo do lobo que em *HP* ocorre na Figura 52. Conquanto em *HP* o uivo aconteça no exato momento da imagem, em *Um lobisomem americano em Londres* o uivo acontece em seguida. Trata-se de uma técnica de montagem cinematográfica. Tal conexão existente entre os dois filmes só pode ser percebida pelo leitor caso ele tenha extrema atenção e conheça a mídia citada. Embora não seja necessário, uma vez que a interpretação cabe exclusivamente ao leitor baseado no que o texto entrega, para além disso sustentamos que se trata de uma citação visual de *Um lobisomem americano em Londres*, porque o diretor de *HP* contou com profissionais que trabalharam no filme da década de 1980 (McCabe, 2011).

Por fim, temos uma exata performance, do ponto de vista audiovisual, aos 1h01min do filme de Landis, momento em que não só temos a presença da lua cheia, como também do uivo ao mesmo tempo, assim como acontece na Figura 52. A diferença existente é que em uma a lua está parcialmente coberta pelas nuvens e na outra não.

Figura 54 - Imagem de uma lua cheia e um uivo ao fundo



Fonte: *Um lobisomem americano em Londres* (01:01:25).

A transformação de Lupin ocorre na ocasião da lua cheia.

Figura 55 - Lua cheia



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (01:39:34).

A transformação é dolorosa, logo em seu início a câmera muda para um plano detalhe a fim de focar as mudanças ocorridas em sua mão e a transformação das unhas em garras afiadas.

Figura 56 - Mão de R.J Lupin transformando-se em pata



Fonte: *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (01:40:04).

Uma situação análoga se manifesta no clássico de 1981. Observemos:

Figura 57 - Foco na lua cheia



Fonte: *Um lobisomem americano em Londres* (00:58:49).

Em um plano detalhe por meio de um *Dolly*, a câmera vai cada vez mais se aproximando até o momento em que existe um corte para a transformação do protagonista em um lobisomem, processo igualmente doloroso e angustiante.

Figura 58 - A transformação de Lupin ocorre na ocasião da lua cheia



Fonte: *Um lobisomem americano em Londres* (00:58:34).

Diferentemente do que ocorre em *HP*, Landis preferiu um plano mais aberto com objetivo de mostrar as expressões de dor que o personagem sente, o que de alguma forma pode compadecer o telespectador. Outrossim, o olhar da personagem está direcionado para sua mãe que se transforma em pata.

No clipe musical em que Michael Jackson interpreta um lobisomem, as coisas ocorrem de modo parecido ao filme de Landis, que também ocorre de modo semelhante ao que acontece em *HP*. Desse modo, pode-se verificar que *HP* ao mesmo tempo que cita *Thriller* também cita *Um lobisomem americano em Londres*, que por sua vez é citado por *Thriller* que, naturalmente, cita o filme em que David Naughton é David Kesler. Vejamos as semelhanças das figuras 59 e 60 com as figuras 56, 58, 59:

Figura 59 - Lua cheia



Fonte: Michael Jackson – *Thriller* (00:02:11).

A forma que a lua aparece, parcialmente encoberta por nuvens que vão se movendo até que esteja completamente visível, ocorre exatamente da mesma forma nas três obras mencionadas. É utilizado um *contra-plongée*, a câmera sempre está, a princípio, estática. Logo após, é realizado um corte para a transformação da personagem, que nas três obras ocorre de forma dolorosa.

Novamente, ocorre uma citação visual em que há um foco na mão da personagem:

Figura 60 - Mão se transformando em pata



Fonte: Michael Jackson – *Thriller* (00:02:43).

As citações visuais proporcionam uma experiência a mais para o telespectador, criando camadas de significação que podem ser interpretadas das mais variadas formas, tornando o filme uma obra mais complexa na medida em que ele evoca outras mídias para si, o que demanda do leitor além de conhecimento prévio, extrema atenção. Nesse sentido, Ramazzina-Ghirardi alerta que:

O princípio que o rege o sucesso de qualquer citação, verbal ou visual, é o de que esse excerto, emprestado de um produto anterior, ao atingir seu destinatário, produza uma compreensão, um reconhecimento do que foi citado e acrescente camadas de significado ao produto novo que o está citando, o texto citante (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 108).

Com isso, o leitor do filme, aqueles mais velhos ou que gostem de filmes clássicos, pode despertar memórias, afetivas ou não, a partir de *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* que cita visualmente *Thriller* e *Um lobisomem americano em Londres*. Nesse sentido, o filme de Alfonso é a mídia principal que recorre as imagens outrora criadas e as insere em seu próprio filme, dessa forma, “cria-se um diálogo entre o objeto citado (a imagem da outra mídia), o texto citante (a mídia principal) e o receptor da mídia” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 110).

No caso de *HP*, Cuarón utiliza uma citação visual do tipo 1 (performance/citação visual entreglosa), em que a mídia fílmica por ele criada imita do seu próprio jeito, com suas próprias técnicas e objetivos o que foi realizado nas produções de John Landis, o que torna a citação menos objetiva, de modo que “não mostra marcas (o equivalente às aspas, por

exemplo, como ocorre na citação verbal), só pode ser percebida se o receptor tiver um repertório que permita seu reconhecimento” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 110).

No outro tipo de citação (réplica/decalque) existe uma cópia real, tal como ocorre com uma citação verbal marcada por aspas ou com recuo, ou seja, existe literalmente uma cópia da imagem. Isso pode ser exemplificado em filmes e novelas, quando aparecem marcas de refrigerante ou roupas, em alguma parte da cena, naturalmente com fins publicitários, mas sem deixar de ser uma citação decalque.

Ademais, a citação visual não é um produto de mídia que copia ou repete algo, mas uma mídia qualificada, que, por meio de uma outra mídia, desestabiliza o sistema no qual se insere para produzir novos sentidos, ampliando as possibilidades midiáticas, criando uma “copresença entre imagens, textos, conteúdo e temas retomados” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 112). Nesse sentido, a citação visual só fará sentido se o leitor for capaz de entendê-la e colocá-la no contexto da mídia citante (Ramazzina-Ghirardi, 2019).

Thierry Groensteen comenta que a técnica auxilia para colocar o leitor enquanto detetive, pois é necessária uma investigação para apreender os sentidos que podem estar mascarados na situação. Muito embora o teórico fale especificamente de HQs, mídia diferente da que trabalhamos, o conceito pode ser aplicado aos filmes também.

[e]ssas referências funcionam como uma rede [...], as mais implícitas dentre elas só são detectadas porque o contexto despertou nossa vigilância [...] e a orientou em determinada direção [...]. Convidado a se transformar em um verdadeiro detetive, o leitor não sabe onde terminará sua investigação
(Groensteen, 2015, p. 144-145, tradução de Ramazzina-Ghirardi, 2019).

As citações visuais tornam a mídia fílmica uma obra mais complexa e completa ao estabelecer conexões que demandam do leitor um trabalho ativo de investigação. Nesse sentido, se o telespectador fica em uma posição passiva, certamente não conseguirá – ainda que tenha o conhecimento prévio – identificar as pistas deixadas ao longo do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lançado em 2004, a terceira adaptação da saga Harry Potter foi um grande sucesso assim como os filmes anteriores. A presente pesquisa propôs investigar a transposição midiática de *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* de sua mídia livro para a mídia fílmica. No decorrer de nossos estudos, verificamos que parte da crítica tende a hierarquizar as mídias, sendo o livro mais valorizado que outras formas de manifestação artística, assim como observamos que Harry Potter tende a ser tratado como “subliteratura”. Felizmente, a crítica contemporânea tem se mostrado mais aberta a recepção das variadas formas de arte.

Alfonso Cuarón, diretor da obra, realizou uma ruptura em relação aos dois filmes anteriores, ao ambientá-lo, que foi representado nas telas dos cinemas por meio de uma paleta de cores em tons de cinza, o que gerou uma atmosfera de frio e medo. De igual forma, houve uma quebra de paradigma na representação do lobisomem, tendo sido ele representado sem pelos e debilitado, o que não segue a tradição cinematográfica lobisomens peludos e assustadoramente fortes. Vejamos:

‘Depois de consultar o material de referência sobre todos os grandes lobisomens do cinema, especificamente *Um Lobisomem Americano em Londres*, que retrata as transformações icônica de um homem em fera, precisávamos desafiar o conceito. Uma maneira de fazer isso foi criar um lobisomem sem pelos. Cineastas sempre criam lobisomens acrescentando pelos a um ser humano. Mas perder os elos passa a ideia de doença’ (McCabe, 2011, p. 110).

Além das questões abordadas, é importante ressaltar que a transposição intermediária de *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* não se limitou apenas à estética visual e às representações dos personagens. O filme também trouxe inovações narrativas, explorando recursos cinematográficos para transmitir a atmosfera mágica e emocional da obra original. Embora a trilha sonora não tenha sido nosso objeto de análise, desempenhou um papel fundamental na construção das cenas e na intensificação das emoções dos espectadores.

Nesse contexto, é válido destacar a importância da colaboração entre os diversos profissionais envolvidos na adaptação cinematográfica. O trabalho conjunto de diretores, roteiristas, designers de produção e atores foi essencial para capturar a essência da história e proporcionar uma experiência única ao público. A fidelidade ao universo criado por J.K. Rowling foi preservada, ao mesmo tempo em que foram exploradas novas possibilidades de expressão artística.

Portanto, podemos concluir que a transposição midiática de *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* se revelou um exemplo bem-sucedido de como a arte pode se reinventar e se adaptar a diferentes mídias, mantendo-se relevante e cativante para o público. A obra literária e sua versão cinematográfica dialogam de forma criativa e complementar, ampliando o alcance da história e permitindo que novas gerações de fãs se encantem com o mundo mágico de Harry Potter.

J. K. Rowling criou um universo extraordinário que transcendeu os limites dos livros. Sua obra se expandiu para além das páginas, conquistando o cinema, parques temáticos e até mesmo o mundo dos jogos. Em 2023, fomos presenteados com o lançamento de *Hogwarts Legacy*, um jogo de mundo aberto que tem recebido uma recepção calorosa não apenas dos fãs da saga, mas também dos jogadores em geral. Essa experiência imersiva nos permite explorar os segredos e encantamentos de Hogwarts de uma maneira única.

Pelo exposto, constatamos que o diretor mexicano conseguiu elevar a complexidade da obra fílmica para outro patamar ao realizar certa ruptura com o paradigma até então utilizado para representar lobisomens no cinema. A monstruosidade do licantropo criado por Alfonso Cuarón não reside na aparência física da personagem, mas em seu interior. Para que essa representação expusesse a destruição que a licantropia causa ao homem, o cineasta construiu uma figura doente, sem pelos, de modo a reforçar que a licantropia é uma doença devastadora para seu portador, seja pelo perigo que pode oferecer, seja pelos estigmas e preconceitos que o bruxo sofrerá por ter tal doença.

Dessa forma, há uma mudança de leitura do lobisomem, não se trata, *stricto sensu*, do mesmo lobisomem presente na obra literária. No romance, a narrativa, naturalmente, tem mais tempo para ser desenvolvida, o leitor consegue “acessar” mais facilmente e por mais tempo o íntimo da personagem. No filme, por razão do tempo e outras questões, a vida pessoal de Lupin não é plenamente abordada, seu íntimo é acessado através da sua representação, que evoca o imaginário de uma doença infectocontagiosa.

Ademais, a montagem, uma técnica que define distintivamente a linguagem cinematográfica — em contraste com o teatro — do tipo *Leitmotiv*, foi amplamente empregada pelo diretor para reiterar elementos com o mesmo significado em múltiplas cenas, especificamente aqueles associados à licantropia (figuras 48, 49, 50 e 52). Nesse contexto, essas repetições evidenciam o núcleo do roteiro.

Outrossim, o diretor de cinema que também é diretor de fotografia, produtor, roteirista, editor e ganhador dos mais variados prêmios da indústria artística, como Oscar, Globo de Ouro, entre outros, Cuarón revelou sua genialidade e árduo trabalho ao revitalizar,

ressignificar e recuperar outras obras clássicas do mundo artístico, quais sejam: *Um lobisomem americano em Londres* e *Thriller*. Cuarón se inspirou nos lobisomens de Landis para subverter a sua própria maneira. Além do que, para tornar a produção ainda mais complexa realizou diversas citações visuais às duas obras mencionadas, apropriando-se de técnicas, planos, cortes e fotografias semelhantes às utilizadas por Landis.

Podemos concluir que o lobisomem de Alfonso Cuarón contribuiu para romper com os paradigmas adotados naquela época. Sua obra teve maior investimento em uma ambientação sombria, o que casou bem com a personagem e seu lobisomem, não por ela em si ser sombria, mas pelos efeitos sombrios que a licantria causa em seu hospedeiro. Ademais, constatou-se que o diretor empreendeu grandes esforços em representar a licantria como uma doença que não foi aceita em nenhuma medida por Remo Lupin, isso é ratificado quando a construção imagética da personagem foi realizada de maneira a transparecer isso, para tanto Cuarón criou um lobisomem cadavérico e sem pelos.

No mais, perto da finalização dessa dissertação, houve a confirmação de uma série baseada no universo de *Harry Potter*. Embora exista um certo receio, meu mesmo, quanto ao seu potencial de afetar negativamente a narrativa que tanto admiramos, acredito que J. K. Rowling, como a mente brilhante por trás de todo o universo mágico, não permitiria que isso ocorresse. Sua dedicação e compromisso com a qualidade da história e seus personagens são evidentes, e confiamos que ela irá supervisionar e orientar o desenvolvimento da série de maneira cuidadosa, assim como fez em todos os filmes. Assim, podemos aguardar com expectativa o desdobramento desses novos projetos e torcer para que eles nos transportem novamente para o mundo mágico de Harry Potter, enchendo nossos corações de emoção e nos envolvendo em aventuras inesquecíveis. A saga continua a nos encantar e inspirar, e temos a certeza de que, nas mãos habilidosas de J. K. Rowling, novas formas de contar histórias nesse universo nos aguardam, preservando a magia e o encantamento que tanto amamos.

Esperamos que este estudo tenha contribuído, em alguma medida, para o campo dos Estudos Literários, e que possa inspirar novas investigações e reflexões acerca da Intermedialidade e seu impacto na literatura e no cinema enquanto produtos culturais.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGUIAR, Daniella; AGUSTONI, Prisca; CARRIZO, Silvina. Apresentação (Dossiê Intermedialidade e seus diálogos contemporâneos). **IPOTESI**, Juiz de Fora, v.19, n.1, p.10-13, jan/jun. 2015.

ALVES, N. **A representação do lobisomem e a licantropia como metáfora na série Harry Potter**. In: Daniel Serravalle de Sá; Marcio Markendorf. (Org.). *Monstruosidades estética e política*. 1ed.Florianópolis: v. 1 p. 105-118, 2019.

ANIMAIS Fantásticos e onde habitam. Direção: David Yates. Produção: David Heyman, J.K Rowling, Steve Kloves, Lionel Wigram, Tim Lewis. Reino Unido: Warner Bros. Pictures Heyday Films, 2016. 1 DVD (133 min.).

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Edipro, 2011.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2012.

AZEVEDO, Marcela; OLIVEIRA, Carla; LEÃO, Débora. A experiência literária como um campo expandido: entrevista com Maria Cristina Cardoso Ribas. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 42, p. 22-59, maio-ago, 2023.

BAETENS, Jean. “**Études culturelles et nalyse médiatique: autor du concept de re-médiation**”. *Revue Recherches em communication*, n° 31, 2009.

BALIEIRO, Marcos (ANN RADCLIFFE). DO SOBRENATURAL NA POESIA. **PROMETHEUS** – N. 31 – September - December 2019.

BAZIN, André. **L’adaptation ou le cinéma comme Digeste**. *Esprit*. Nouvelle série, 146 (7), p. 32-40, 1948.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BLOOM, Harold. Can 35 Million Book Buyers Be Wrong? Yes. **The Wall Street Journal**. New York, 11 jul. 2000. p. 1-5. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/SB963270836801555352>. Acesso em: 25 abr. 2024.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. 5º ed. Lisboa: Temas e debates, 2013.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: Uma introdução**. São Paulo: Editora da Unicamp; Editora da USP, 2013.

BOSCOV, Isabela. Agora acabou. **Revista Veja**, n. 2019, 1 ago. 2007, p. 134-135.

BRASIL. Ministério da Educação: Capes. **Ficha de Avaliação**. [Brasília]: Ministério da Educação, 02 set. 2022. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/avaliacao/consultaFichaAvaliacao.jsf;jsessionid=aGgv3H+pwpk6ywNZSKYMP4a.sucupira-218>. Acesso em: 30 ago. 2023

BUZIO, Cintia Milene Favaro Bochem. **Experiências de leitura no ensino fundamental: uma reflexão sobre as práticas dos adolescentes**. 2016.

CABRAL, Luciano. **Os Serial Killers Pouco Convencionais de Rubem Fonseca: Feliz Ano Novo (1975)**. In: Julio França; Marina Sena. (Org.). *Sobre o Medo: o mal na literatura brasileira do século XX*. 1ed. Rio de Janeiro: Hugin Munin, v. 1, p. 194-210, 2020.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-191.

CARDOSO, André. Apresentação. PEREIRA, JÚLIO CÉSAR FRANÇA; SENA, MARINA (Org.). **Sobre o medo: o mal na literatura brasileira do século XX**. 1. ed. Niterói: Hugin Munin, 2020, p. 5-10.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. O medo como construto em A assombração da casa da colina, de Shirley Jackson. **Abusões**. [S. l.], n. 20, 2023. DOI: 10.12957/abusoes.2023.70400. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/70400>. Acesso em: 21 fev. 2024.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHO, Fernanda Ramos de. **A representação da escravidão na série Harry Potter: uma análise intersemiótica**. 2017. 90 fls. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2017. Disponível em: <http://old.ple.uem.br/defesas/pdf/frcarvalho.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2024.

CHAMBAT-HOUILLO, M.F. “**De l’audiovisuel vers le télévisuel: deux modèles de Citation pour les émissions de télévision**”, para dans Ci-Dit, Communications du Ive Ci-dit, De l’audiovisuel vers télévisuel: deux modèles de Citation pour les émissions de télévision, mis en ligne, 2010.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.

CLÜVER, C. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 10–41, 2006. DOI: 10.17851/2317-2096.14.2.10-41. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/Aletria/article/view/18067>. Acesso em: 14 ago. 2024.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM**, [S. I.], p. 8-23, 2012.

CLÜVER, Claus. **Intermidialidade**. Pos2, v. 1, nov. 2008.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

COUTINHO, Afrânio. **A crítica e os rodapés. Crítica & críticos**. Rio de Janeiro: Simões, 1969. pp. 19-23.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. 2. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

COUTINHO, Eduardo de Faria. O novo comparatismo e o contexto latino-americano. **ALEA**, Rio de Janeiro, vol. 18, n. 2, p. 181-191, mai-ago. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/PvjV5gw6mYv6QhQLRGVvPkd/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 set. 2023.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. Os caminhos da intermidialidade no Brasil. In: Ribas, Maria Cristina Cardos; Martoni, Alex; Diniz, DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. (Org.). **Estudos de Intermidialidade**. 1ed. São Paulo: CRV, 2022. pp. 19-28.

DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. **A Intermidialidade como un campo independente: Entrevista com Thaïs Flores Nogueira Diniz**. Revista 2i: Estudos De Identidade E Intermidialidade, 4(5), p. 141–144, 2022.

DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. **Hiperleitura e escreitura: convergência digital, Harry Potter, cultura de fã**. 1ª. ed. Porto Alegre: Edipucrs, v. 1., p. 284, 2015.

EAGLETON, Terry. **Como ler Literatura**. Porto Alegre: 3º ed. L&PM, 2021.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2016.

ECO, Umberto. Alguns comentários sobre os personagens de ficção. In: **Confissões de um jovem romancista**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 63-108.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELLESTRÖM, Lars. **As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermidiais**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2021.

ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Porto Alegre: EdPuc, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, Michel. **O sujeito e o poder**. In: DREYFUS, Hubert L. & RABINOW, Paul (Orgs). Michel Foucault: uma Trajetória Filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Trad. Vera Portocarrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 230-249.

GENETTE, Gerard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.

GROENSTEEN, T. **La bande dessinée mode d'emploi**. France: Les ImpressionsNouvelles, 2015.

GUILEY, Rosemary. **The Encyclopedia of Magic And Alchemy**. New York: Infobase Publishin, 2006.

HARRY Potter e o Prisioneiro de Azkaban. Direção de Alfonso Cuarón. Produção de Chris Columbus; David Heyman; Mark Radcliffe. Realização de Alfonso Cuarón. Roteiro: Steve Kloves. Música: John Williams. Grã-Bretanha, Estados Unidos da América. 2004. 1 DVD (142 min.), son., color.

HILL, Dariakhansa Rakyandhia Maldini. **Mise-en-Scene Analysis on the Shrieking Shack Scene of Harry Potter and The Prisoner of Azkaban**. [S.I], [s.n], 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/368779513_Mise-en-Scene_Analysis_on_the_Shrieking_Shack_Scene_of_Harry_Potter_and_The_Prisoner_of_Azkaban. Acesso em: 20 dez. 2023.

HOGLE, Jerrold E. Introduction: the Gothic in western culture. In: HOGLE, Jerrold E (org.). **The Cambridge Companion to the Ghotic Fiction**. UK: Cambridge University Press, 2002, p. 1- 20.

HOGLE, Jerrold E. **The Cambridge Companion to the Ghotic Fiction**. UK: Cambridge University Press, 2002.

HOHLFELDT, A., MARTINO, L. C., FRANÇA, V. V. (orgs.). **Teorias da Comunicação: Conceitos, Escolas e Tendências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

HUGHES, Brendan G.A. The HIV Metaphor: J.K Rowling's Werewolf an Its Tranformative Potential. In: BELL, Christopher E. (Editor). **Wizards vs. Muggles: Essays on Identity and the Harry Potter Universe**. North Caroline: McFarland & Company, 2016, p. 49-?

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2ª Edição. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**: vol. II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2. p. 927-953. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 949, 2002.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JOBIM, José Luís. Literatura nacional e Literatura Comparada: uma perspectiva brasileira. **Gragoatá**, v. 25, n. Esp, p. 401-414, 31 jul. 2020.

JOST, François. Das virtudes heurísticas da intermedialidade. **Cerrados**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UNB, Brasília, n. 21, ano 15. p. 33-45. 2006.

JUNIOR, Carlos Alberto Souza do Nascimento. **O papel da literatura infanto-juvenil na formação de leitores: os fãs da série Harry Potter em Belém do Pará**. Orientadora: Telma Socorro Silva Sobrinho. 2012. 67 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Curso de Biblioteconomia, a Faculdade de Biblioteconomia do Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal do Pará, Belém do Pará, 2012. Disponível em: https://bdm.ufpa.br:8443/bitstream/prefix/1066/1/TCC_

KRAJEWSKI, Pascal. Qu'appelle-t-on un médium ? **Appareil [Online]**, [S. l.], p. 1-10, fev. 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/appareil/2152>. Acesso em: 15 ago. 2024.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 14º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LIMA, Maria do Rosario de Souza Tavares. **O Lobisomem**: assombração e realidade. Escola de Flocore, São Paulo, 1983.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do Visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. p. 191-220.

LOVECRAFT, Howard P. **O horror sobrenatural na literatura**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Portugal, Dinalivro, 1990.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem**. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MCCABE, Bob. **Harry Potter: Das páginas para a tela – A jornada completa das filmagens**. 1ª reimpressão. Barueri: Editora Panini Books, 2011.

MENDLESOHN, Farah. **Rhetorics of fantasy**. Middletown: Wesleyan, 2008.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 34^o ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

MOISÉS, Massaud. **Análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, alguém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. **Outra travessia**, Santa Catarina, n^o 7, p. 47-53, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11974>. Acesso em: 27 ago. 2023.

NAKAGOME, P. T.; FRANCISCO, B. M. A massa na literatura: a recepção crítica de Harry Potter. **Estação Literária**, [S. l.], v. 13, p. 425–439, 2014. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/27103>. Acesso em: 14 jun. 2023.

NEIMEYER, Mark. Poe and popular culture. In: HAYES, Kevin J. (org.). **the Cambridge companion to Edgar Allan Poe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 205-224.

OLIVEIRA, Solange O. Intermedialidade e estudos interartes: uma breve introdução. In: FIGUEREIDO, C.A. P; OLIVEIRA, S.R.; DINIZ, T.FN. **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFMS, 2020, p.11-14.

OVÍDIO, Públio Naso. **Metamorfoses**. Trad. Manuel Bocage. Porto Alegre, Concreta, 2016.

PAULA, Renata da Cruz. **A transposição midial: para além das cercas de São Bernardo**. 2019. 122 fls. Dissertação (Mestrado em Letras) – UERJ. Disponível em: <https://www.bdt.uerj.br:8443/handle/1/13936>. Acesso em: 14 ago. 2024.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

RADCLIFFE, Ann. “On The Supernatural in Poetry”. **The New Monthly Magazine**, vol. 16. n. 1, p. 145-152, 1826.

RAFAILOV, Igor. **Dicionário Igor de fobias: com sinônimo e termos correlatos**. Recife: Editora Livro Rápido, 2003. p. 117.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T.F.N; VIEIRA, A.S. (org.) **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. v. 2. Belo Horizonte: Rona: FAE/UFMG, 2012b. p. 51-73.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”. Uma perspectiva literária sobre a Intermedialidade. In: Diniz, Thaís Flores Nogueira. (org.). **Intermedialidades e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2012a. p. 15-45.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. Citação Visual em HQ e processos intermediários. In: Maria Cristina Cardoso Ribas; Alex Martoni; Thaís Flores Nogueira Diniz. (Org.).

Estudos de Intermidialidade: teorias, práticas, expansões. 1ed. Curitiba: Editora CRV, 2022, v. 3, p. 93-104.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. Citação visual: cruzando fronteiras intermidiais em O diário de Anne Frank. **Revista Letras Raras**, v. 8, p. 108-132, 2019.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. **Intermidialidade:** uma introdução. São Paulo: Contexto, 2022.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. **Reinventando conceitos:** paratextos multimodais. In: VENEROSO, M.C.F.; DINIZ, T.F.C; MENDES, A.M (orgs.). Escrita, Som, Imagem: novas travessias. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2020, p.85-112.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Literatura e(m) Cinema: breve passeio teórico pelos bosques da Adaptação. **ALCEU (ONLINE)**, v. 14, p. 117-128, 2014. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu%2028%20-%20117-128.pdf>. Acesso em 12 dez. 2022.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. **Modos de ver, modos de ler, modos de ser:** tópicos de transposição midial. In: XV CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 15., 2018, Rio de Janeiro. Anais[...].Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018. p. 2878-2886.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Nuances do pictural: a aquarela machadiana em Missa do galo. In: Maria Elizabeth Chaves de Mello. (Org.). **Janelas para o outro**. 1ed. Rio De Janeiro: 7Letras, 2021, v. 1, p. 239-264.

RIBAS, Maria Cristina; MARTONI, Alex; DINIZ, Thais Flores Nogueira Diniz (orgs.). **Estudos de intermidialidade:** teorias, práticas, expansões. Curitiba: CRV, 2022 368 p. (Coleção PPLIN Presente, v. 3).

ROSENBLATT, Louise M. **La literatura como exploración**. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

ROWLING, J. K. **Harry Potter e as relíquias da morte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

ROWLING, J.K. **Harry Potter e a Pedra Filosofal**. Rio de Janeiro: Rocco, 2015a.

ROWLING, J.K. **Harry Potter e o Cálice de Fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2015b.

ROWLING, J.K. **Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban**. Ilustrações de Mary Grandpré; tradução de Lia Wyler. 1º ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2015c.

ROWLING, J.K. My Story. **Stories J.K Rowling**. 200-. Disponível em: <https://stories.jkRowling.com/en-us/home/>. Acesso em: 13 ago. 2024.

RYAN, Marie-Laura. Narrativa Transmídia e transficcionalidade. **Revista Celeuma**, v.2, nº 3, 2013, p. 96-128. Disponível em: <https://revistas.usp.br/celeuma/article/view/87713>. Acesso em: 24 mai. 2024.

SÁ, Daniel Serravalle de; MARKENDORF, Marcio. (Org.). **Monstruosidades**: estética e política. 1. ed. Florianópolis: CCE/DLLE/UFSC, 2019. v. 1. 360p.

SANTIAGO, Everaldo. Saiba quais são as 3 piores representações de lobisomens no cinema. **E-pipoca**, 2021. Disponível em: <https://epipoca.com.br/saiba-quais-sao-as-3-piores-representacoes-de-lobisomens-no-cinema/> Acesso em: 04 jun. 2023.

SCHÖSSLER, Franziska. **Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft**. Tübingen: A. Franke, 2006.

SERELLE, Marcio de Vasconcellos. A adaptação como ficção expandida na série contemporânea. **MATRIZES**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 21-36, 2023. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v17i1p21-36. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/200134>. Acesso em: 11 set. 2023.

SIJLL, Jennifer Van. **Narrativa Cinematográfica**: contando histórias com imagens em movimento. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2017.

SILVA, Lorena Pantaleão da. **Antiguidade Clássica**: Grécia, Roma e seus reflexos nos dias atuais. Curitiba: InterSaberes, 2017.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da Literatura, trajetória, fundamentos, problemas**. São Paulo: É Realizações, 2018.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. **Teoria da Literatura**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2007

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: Realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**. Florianópolis nº 51 p. 019-053 jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 06 Ago. 2024.

STEIGER, Brad. **The werewolf book**: the encyclopedia of shape-shifting beings. Michigan: Visible Ink, 2011.

THRILLER. Direção: John Landis. Produção: Michael Jackson; John Landis. Estados Unidos: Optimum Productions, Epic Records, Legacy Recordings, 1982. 13 min.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas da Narrativa**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 1981.

UM LOBISOMEM AMERICANO EM LONDRES. Direção: John Landis. Produção: George Folsey Jr. Estados Unidos: PolyGram Filmed Entertainment, 1981. 97 min.

VAZ, Vitor. O MELHOR Filme de Harry Potter: porque '*Prisioneiro de Azkaban*' é tão bom? **Youtube**, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SU_mRINIGks&t=925s. Acesso em: 14 ago. 2024.

VILLAÇA, Pablo. **Críticas por Pablo Villaça:** Harry Potter e o *Prisioneiro de Azkaban*. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/6851/harry-potter-e-o-Prisioneiro-de-azkaban> Acesso em: 20 mai. 2023.

VIRGÍLIO. **Bucólicas.** Trad. e notas Péricles Eugênio da Silva Ramos; São Paulo: Melhoramentos; 1982.

WARD, Reneé Michelle. **Cultural contexts and cultural change:** the werewolf in classical, medieval, and modern texts. Doctoral thesis of Philosophy in English. Department of English and Film Studies. University of Alberta. Edmonton, Alberta. 2009.

WATT, Ian. **The Rise of the Novel.** Los Angeles: University of California Press, 1957.

WOLF, Werner. “**(Inter)mediality and the Study of Literature.**” CLCWeb: Comparative Literature and Culture 13.3, 2011.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema.** Rio de Janeiro, Graal, 2003.

ZATLIN, Phyllis. **Theatrical Translation and Film Adaptation:** a practitioner’s view. Clevedon, Buffalo e Toronto: Multilingual Matters LTD, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a voz.** São Paulo: Companhia das letras, 1993.

APÊNDICE A - Quadro 1: Romances Harry Potter de J.K Rowling

Autor	Título	Ano	Mídia	Região
J.K Rowling	Harry Potter e a Pedra Filosofal	1997	Livro	Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte
J.K Rowling	Harry Potter e a Câmara Secreta	1998	Livro	Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte
J.K Rowling	Harry Potter e o <i>Prisioneiro</i> de Azkaban	1999	Livro	Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte
J.K Rowling	Harry Potter e o Cálice de Fogo	2000	Livro	Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte
J.K Rowling	Harry Potter e a Ordem da Fênix	2003	Livro	Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte
J.K Rowling	Harry Potter e o Enigma do Príncipe	2005	Livro	Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte
J.K Rowling	Harry Potter e as Relíquias da Morte	2007	Livro	Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte

APÊNDICE B - Quadro 2: Filmes Harry Potter de J.K Rowling

Autor	Título	Ano	Mídia	Região
J.K Rowling	Harry Potter e a Pedra Filosofal	2001	Filme	Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte
J.K Rowling	Harry Potter e a Câmara Secreta	2002	Filme	Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte
J.K Rowling	Harry Potter e o <i>Prisioneiro</i> de Azkaban	2004	Filme	Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte
J.K Rowling	Harry Potter e o Cálice de Fogo	2005	Filme	Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte
J.K Rowling	Harry Potter e a Ordem da Fênix	2007	Filme	Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte
J.K Rowling	Harry Potter e o Enigma do Príncipe	2009	Filme	Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte
J.K Rowling	Harry Potter e as Relíquias da Morte parte 1	2010	Filme	Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte
J.K Rowling	Harry Potter e as Relíquias da Morte parte 2	2011	Filme	Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte

APÊNDICE C - Quadro 3: Lobisomem – diferenças livro e tela

Aparência	Mídia livro	Mídia filme
Físico	Não há uma descrição efetiva. O narrador informa que pés e mãos dão lugar a patas, cabeça e corpo se alongam e há o crescimento de pelos, garras e a mandíbula torna-se maior.	O Lobisomem de Cuarón rompe um paradigma. Representa um lobisomem fora dos estereótipos convencionais: sem pelos, esquelético, pouco ameaçador, aparenta estar com a saúde debilitada, além de ser um lobisomem nos moldes do gótico, ou seja, não se parece com um lobo.
Olhar sobre a licantropia	É retratada como uma maldição que afeta Lupin em vários aspectos de sua vida: emocional, acadêmico, profissional, físico, social.	A licantropia é interpretada, para Lupin, como uma doença, isso pode ser observado pela magreza e falta de pelos.
Tratamento	Poção Mata-cão. Ela torna a transformação menos dolorosa, “amansa” o lobo e permite que Lupin mantenha algum grau de racionalidade humana.	Poção Mata-cão. Ela torna a transformação menos dolorosa, “amansa” o lobo e permite que Lupin mantenha algum grau de racionalidade humana.
Estigma	O estigma associado à licantropia é abordado principalmente como parte do passado de Lupin e como influencia sua percepção de si mesmo. Discute-se mais profundamente o preconceito da sociedade bruxa para com os lobisomens e outros	Discute-se superficialmente o preconceito da sociedade bruxa para com os lobisomens e outros seres e animais mágicos. “Amanhã a esta hora, corujas vão começar a chegar e pros pais não vão querer... bom, alguém como eu

	seres e animais mágicos.	dando aula para seus filhos. [...] Bom, digamos apenas que já estou acostumado com isso” (2004, 2:07:10).
Percepção sobre o Lupin e sua condição	Lupin é retratado como um indivíduo atormentado por sua condição, mas seu estado não é tratado como doença.	O filme pouco destaca a fragilidade de Lupin em relação à licantropia. Isso não é ponto central da trama. É destacado como um bruxo poderoso e excelente professor. Paralelamente, sua condição é uma doença que não o atormenta tanto quanto no livro. Externamente, diante dos outros, é algo que já está acostumado, mas no seu íntimo sofre.