

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS/INGLÊS

FRANCIÉLE CANDIOTTO LAZZAROTTO

**UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DAS OBRAS LITERÁRIA E FÍLMICA “*HARRY  
POTTER E O PRISIONEIRO DE AZKABAN*”**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO  
2017

FRANCIÉLE CANDIOTTO LAZZAROTTO

**UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DAS OBRAS LITERÁRIA E FÍLMICA “HARRY  
POTTER E O PRISIONEIRO DE AZKABAN”**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento Acadêmico de Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná como requisito parcial para a obtenção do título de licenciado em Letras – Português/Inglês.

**Orientador:** Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci

PATO BRANCO  
2017



Ministério da Educação  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Câmpus Pato Branco  
Departamento Acadêmico de Letras  
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



## DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **FRANCIÉLE CANDIOTTO LAZZAROTTO**

Título: **Uma análise intersemiótica das obras literária e fílmica "Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban"**

Trabalho de conclusão de curso defendido e APROVADA em  
05 / 12 / 17, pela comissão julgadora:

**Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci – UTFPR Pato Branco**

Orientador e Presidente da Banca

**Prof.ª Ma. Rosângela Aparecida Marquezi – UTFPR Pato Branco**

Parecerista e Membro da Banca Examinadora

**Prof.ª Dra. Mariese Ribas Stankiewicz – UTFPR Pato Branco**

Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

**Prof.ª Dra. Cláudia Marchese Winfield**  
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

**Prof.ª Ma. Rosângela Aparecida Marquezi**  
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso  
Portaria n.º 295 de 01/09/2015

**A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso**

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, gostaria de agradecer ao meu orientador, Professor Wellington, por ter aceito a proposta de analisar a adaptação da obra em questão. Agradecer por ter acreditado na possibilidade deste trabalho, pela paciência, pelas correções e pelo grande auxílio no desenvolver dos pensamentos.

Agradecer ao meu marido, Michel, não somente no processo deste trabalho, mas por toda a minha formação acadêmica. Por ter sido compreensivo em relação ao pouco tempo livre, pelo apoio nos momentos de dúvida, e pelo encorajamento para que fosse possível que eu chegasse até este momento. Muito obrigada, amo você.

Agradeço aos meus pais, Alcemir e Ildete, pelo entendimento de que as visitas escassas eram para a busca de um futuro melhor. E agradecer pelos afetuosos encontros que foram de grande importância para que eu pudesse ter a força e empenho necessários para seguir em frente.

Agradecer à minha irmã, Bianca, que bravamente me dava conselhos e, por compartilhar da mesma luta, me ajudou a passar por momentos turbulentos, principalmente nos últimos meses.

Agradecer à banca e a todos os professores que no decorrer do processo da graduação me auxiliaram abrindo as portas para que eu pudesse conhecer as oportunidades que o curso oferece e decidir com qual área melhor me identificava.

Agradecer a Deus por ter me dado energia e determinação para que eu seguisse meu caminho. Nesse momento agradeço ao meu irmão, Bruno, por ter me dado a oportunidade de realizar a Jornada Jovem, que foi um evento em minha vida em que pude reencontrar a minha fé e que sem isso talvez eu não tivesse recebido a energia divina necessária para cumprir minha missão.

Enfim, agradecer a todos que me ajudaram no processo e que não foi possível colocar em palavras aqui devido ao curto espaço. Todos vocês foram muito importantes de alguma maneira. Muito obrigada.

“Deixe-o dormir, porque nos sonhos entramos num mundo inteiramente nosso, deixe que mergulhe no mais profundo oceano ou flutue na mais alta nuvem.” (CUARÓN, 2004)

## RESUMO

LAZZAROTTO, Franciéle Candiotto. **Uma análise intersemiótica das obras literária e filmica “*Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*”**. 2017. 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em Letras Português/Inglês. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2017.

No presente trabalho foi realizada uma análise intersemiótica baseada na intermedialidade entre o livro *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (2000), da autora J. K. Rowling, e o filme homônimo de 2004. Levando em conta que a obra não é consagrada pela crítica literária por ser enquadrada no gênero *Best-seller* e pertencer, portanto, a uma literatura de massa, pretende-se por meio da realização desta análise, valorizá-la devido as suas particularidades como uma *Fantasy Novel* e sua importância na formação de novos leitores. Por meio de uma discussão sobre as teorias da adaptação, objetivou-se mediante um levantamento de dados, verificar de forma contrastiva e dialógica a potencialidade do cruzamento de discursos. Ao fim desta análise crítica da transmutação de uma mídia à outra, pôde-se perceber, pelos elementos explorados pela monografia, que a adaptação consiste no diálogo criativo com a obra de partida na medida em que se constitui a interpretação da narrativa literária e, a partir do potencial da linguagem cinematográfica possibilitou adicionar as características da direção de Alfonso Cuarón.

**Palavras-chave:** Interartes, Literatura comparada, Harry Potter.

## ABSTRACT

LAZZAROTTO, Franciéle Candiotto. **An intersemiotic analysis of literary and film works "Harry Potter and the Prisoner of Azkaban"**. 2017. 53f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em Letras Português/Inglês. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2017.

In this monograph an inter-media analysis was carried out between the book *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2000), by the author JK Rowling, and the film of the same name of 2004. Considering that the book is not consecrated by the literary critic because belongs to the genre *Best-seller* and therefore is a mass literature. It is intended through the accomplishment of this analysis, to valorize it to its particularities as a *Fantasy Novel* and its importance in the formation of new readers. Through a discussion of the theories of adaptation, it was objected by means of a survey of data, to verify in a contrastive and dialogical way the potentiality of the intersection of discourses. At the end of this critical analysis of the transmutation of one media to the other, was possible perceive from the elements explored by the monograph that adaptation consists of creative dialogue with the work of departure insofar as the interpretation of the literary narrative is constituted, and from the potential of cinematographic language made it possible to add the characteristics of the direction of Alfonso Cuarón.

**Keywords:** Interartes, Comparative literature, Harry Potter.

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Bicho papão como professor Snape e na sequência utilizando as roupas da avó do Neville.....	34
Figura 2: Dementador chegando na cabine do trem .....	36
Figura 3: Dementador entrando na cabine do trem .....	36
Figura 4: O Salgueiro Lutador no verão e no outono.....	36
Figura 5: O Salgueiro Lutador no outono e no inverno .....	37
Figura 6: O Salgueiro Lutador no inverno e na primavera .....	37
Figura 7: Transformação do professor Lupin em lobisomem – 1 .....	39
Figura 8: Transformação do professor Lupin em lobisomem – 2 .....	39
Figura 9: Transformação do professor Lupin em lobisomem – 3 .....	39
Figura 10: Harry e seus amigos no dormitório dos meninos e Harry experimentando uma das balas mágicas .....	40
Figura 11: Visão externa e interna do Nôitibus Andante .....	41
Figura 12: Cabeça falante dentro do Nôitibus Andante .....	41
Figura 13: Alunos na aula de Adivinhação e alunos indo para o dormitório após o jantar .....	43
Figura 14: Harry vendo os amigos irem para Hogsmeade e Exemplo de paleta de cores .....	44
Figura 15: Encontro do Harry com a família Weasley .....	45
Figura 16: Quadro ao lado da escada com a imagem de Voldemort.....	45
Figura 17: Alunos indo para a aula de Trato das Criaturas Mágicas .....	46
Figura 18: Momento do voo do Harry no hipogrifo .....	47
Figura 19: Voo do pássaro azul – 1 .....	47
Figura 20: Voo do pássaro azul – 2 .....	47
Figura 21: Voo do pássaro azul – 3 .....	48



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>1 ASPECTOS DA OBRA.....</b>	<b>14</b>
1.1 <i>BEST-SELLERS</i> : A LITERATURA DE MASSA.....	14
1.2 O FANTÁSTICO E A <i>FANTASY NOVEL</i> .....	18
1.3 HARRY POTTER: A HISTÓRIA.....	23
<b>2 TEORIA DA ADAPTAÇÃO.....</b>	<b>26</b>
2.1 INTERARTES E INTERMIDIALIDADE.....	26
2.2 ADAPTAÇÃO: LITERATURA E CINEMA.....	29
<b>3 VERIFICAÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS DO PROCESSO DE ADAPTAÇÃO.....</b>	<b>33</b>
3.1 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA FÍLMICA EM <i>HARRY POTTER E O PRISIONEIRO DE AZKABAN</i> .....	33
3.2 OUTROS ELEMENTOS DA LINGUAGEM FÍLMICA EM <i>HARRY POTTER E O PRISIONEIRO DE AZKABAN</i> .....	42
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>50</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>51</b>

## INTRODUÇÃO

Esta monografia de conclusão de curso insere-se na vertente dos estudos interartes, e teve como objetivo analisar o processo de adaptação do livro *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (1997) da autora J. K. Rowling para o filme de mesmo nome, lançado em 2004, com direção de Alfonso Cuarón. Tendo em vista tal perspectiva, o presente trabalho focou sua abordagem no diálogo intermediário entre as linguagens literária e fílmica, cujo processo de transposição evidencia o cruzamento de elementos próprios a cada código.

O mexicano Alfonso Cuarón é ganhador de vários prêmios e diretor de filmes bastante conhecidos. Desde muito cedo teve o sonho de ser um diretor de filmes. Logo que terminou a escola estudou filosofia durante a manhã e à tarde estudava no Centro Universitário de Estudos Cinematográficos. Trabalhou em muitos projetos e teve muitos de seus próprios rejeitados. Seu primeiro filme como diretor foi *Addicted to Love* (1995) e na sequência *A princesinha* (1995), pela Warner Brothers. Além do filme analisado, *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (2004), ele também dirigiu filmes populares como: *Grandes esperanças* (1998), *Filhos da Esperança* (2006) e o ganhador do Oscar *Gravidade* (2013).

J. K. Rowling, assim como Alfonso Cuarón, desde muito cedo soube o que desejava como ofício para sua vida. Sempre gostou muito de ler e sonhava com o dia que escreveria seus próprios livros, inclusive escrevia desde os 6 anos de idade. Graduada pela Universidade de Exeter, na Inglaterra, trabalhou como professora e em escritórios depois de formada. Teve a ideia inicial para os livros intitulados Harry Potter em 1990, porém, seu primeiro volume, *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, foi publicado somente em 1997 e sua adaptação homônima para as telas foi lançada em 2001. Ganhou o prêmio Hans Christian Andersen em 2010 pela série Harry Potter. Além dos livros de fantasia a autora publicou nos últimos anos livros com estilo policial, e no decorrer de sua carreira sempre se dedicou a ajudar entidades e organizações voltadas para causas nobres como câncer, caridade infantil e esclerose múltipla.

Sabemos que uma adaptação é “[...] uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. [...] pode envolver uma mudança de mídia [...] ou mudança de foco e, portanto, de contexto [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Assim, pretendeu-se nesta análise apresentar as correspondências e diálogos realizados pelo diretor baseando-nos principalmente nas teorias de Robert Stam e Linda Hutcheon. Estes teóricos críticos alegam que elementos de um romance no processo de adaptação podem ser adicionados, eliminados ou modificados, mas que o imprescindível é que identifiquemos o porquê de tais alterações. (STAM, 2006, p. 40)

Sendo assim, levantou-se elementos que de alguma maneira foram adicionados, eliminados ou modificados no processo da transposição. Analisou-se de modo contrastivo e dialógico a potencialidade deste cruzamento de discursos (livro/filme). Por fim, averiguou-se quais as intenções que levaram o diretor a adaptar os elementos do livro para a obra fílmica da forma como foram construídos.

O *corpus* selecionado para análise foi o terceiro livro da saga Harry Potter da autora inglesa J. K. Rowling e sua adaptação para o cinema. Até a produção do segundo filme o diretor era Chris Columbus, ele foi responsável por expor o mundo e os personagens principais da narrativa da autora na adaptação. Com a chegada de Alfonso Cuarón, houve uma grande mudança no estilo do filme, sendo este o único volume dirigido por ele. Seu foco foi expandir o universo mágico, apresentar novos personagens e fatos muito significativos para o desenrolar da história. Muitos acontecimentos tiveram de ser selecionados para que fosse viável o processo de transposição, essa triagem de eventos e a drástica mudança na ambientação do mundo fantástico, em relação aos filmes anteriores, foi o passo que contribuiu tão positivamente para com as mudanças nas adaptações posteriores.

Quando a saga britânica foi selecionada pela pesquisadora como tema de análise surgiram muitos questionamentos pela crítica negativa, muitas vezes advinda da esfera acadêmica. Sendo assim, um dos motivos desta escolha foi a tentativa de valorizar a obra considerada como literatura de massa, fenômeno literário considerado como não merecedora de estudo, consumida por pessoas ditas semicultas ou incultas e

rotulada pelos críticos como “uma leitura de alienação” (ABREU, 2006, p. 86). A série Harry Potter trata-se “[...] de uma literatura não legitimada pela escola ou por instituições acadêmicas, mas pelo próprio jogo de mercado.” (SODRÉ, 1988, p. 11) ou seja, são *Best-sellers*<sup>1</sup>, porém, é relevante lembrarmos que muitas obras, hoje canônicas, foram *Best-sellers* no passado como, por exemplo, *O Nome da Rosa* (1986) do autor Umberto Eco e *Cem anos de solidão* (1967) de Gabriel García Márquez. É evidente que a obra é um fenômeno cultural e apesar de não considerarem possuir o mesmo patamar de uma obra canônica, deve-se levar em conta “[...] sua aceitação por parte do grande público que, não apenas consome em grande escala, como tem profundo respeito por seus criadores”. (LANI, 2016).

Quando falamos sobre Harry Potter existe um pensamento de que é uma literatura voltada e consumida somente pelo público infantil. Porém, uma prova de existe interesse e consumo por parte do público leitor adulto é que foram impressas no decorrer dos anos edições com capas específicas para que os leitores mais velhos escondessem o seu vício, como nos diz Elizabeth Heilman (Apud MALONE, 2016, p. 14).

Além de tudo o que foi dito sobre os da série Harry Potter até o momento, é importante lembrarmos da sua capacidade na função de criação de novos leitores. Mas este não foi o foco do presente trabalho, porém, é válido destacarmos que as gerações estão mudando, o público está mudando e uma nova abordagem faz-se necessária. Os clássicos com vocabulário complexo não atingirão de modo completo e satisfatório a pretendida *criação de leitores*. “Esse tipo de leitura é muito válido, pois é com ela que teremos como fazer os nossos alunos lerem outros textos/livros que são tão necessários para a sua formação.” (GUEDES, 2013, p. 13). É oportuno deixar claro que o que se expõe aqui não é a ideia de que se deva substituir leituras de textos canônicos, mas sim, dizer que o incentivo ou, pelo menos, a não crucificação da leitura de textos como Harry Potter podem ser um meio muito eficaz na quebra do preconceito

---

1 *Best-seller* é a literatura que “Não está em primeiro plano a questão da língua nem da reflexão sobre a técnica [...] O que importa mesmo são os conteúdos fabulativos [...], destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua sensibilidade.” (SODRÉ, 1988, p. 15)

que os jovens possuem atualmente sobre o ato de ler. Este é um tema muito discutido e utilizado como motivação para a seleção da obra, contudo, como foi dito, o presente trabalho será centrado na análise intermidiática do terceiro volume da saga.

A metodologia utilizada para a elaboração da análise foi a bibliográfica com base crítica teórica tendo como objeto um *corpus* ficcional. Inicialmente foram realizados aprofundamentos na compreensão das teorias presentes da narratologia comparativa de Robert Stam (2006), cuja perspectiva teórica incorpora o repertório conceitual da narratologia de Genette. Na sequência, tais elementos foram buscados na obra fílmica. Então, ocorreu uma verificação de como o diretor Alfonso Cuarón utilizou-se destes elementos em paralelo com os artifícios da reprodução fílmica e seus subsistemas para gerar os efeitos e sensações particulares de seu estilo composicional cinematográfico.

Ao fim da análise foi possível verificar que o diretor conseguiu manter a essência da obra literária, um de seus propósitos, e utilizou-se de diversos recursos que concederam à obra sua interpretação e autoria na adaptação. Muitos elementos foram adicionados ou transpostos de forma que Alfonso Cuarón por meio de diversas técnicas e articulações utilizou de forma bastante proveitosa as possibilidades que o cinema oferece para ser capaz de traduzir a história.

No primeiro capítulo, abordamos algumas particularidades sobre a obra em foco. No primeiro subcapítulo trouxemos elementos principais de um *Best-seller*, com ênfase nos conceitos de Muniz Sodré (1988) e Regina Zilberman (1987). No segundo subcapítulo, abordamos o fantástico e realizamos um breve debate sobre o termo *Fantasy Novel*. No decorrer do capítulo foi proposto o enquadramento da série neste recente gênero literário. No terceiro subcapítulo, foi realizada uma breve apresentação da obra de modo geral, afunilando-a para o livro analisado, *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (1999), sendo exposta para localização temporal do possível leitor deste trabalho.

No segundo capítulo, focamos nas teorias da adaptação. No primeiro subcapítulo foram discutidos conceitos sobre artes, mídias e a intermidialidade. No segundo subcapítulo, a adaptação em si foi tratada, o processo voltado para a transmutação de

um livro em filme, além dos demais conceitos utilizados que tiveram finalidade de auxiliar na análise.

No terceiro capítulo, a análise da obra fílmica foi realizada. No primeiro subcapítulo, tratamos das cenas que representaram de forma significativa o processo de tradução de uma mídia para outra e as cenas que foram alteradas ou modificadas, a fim de transparecerem as intenções do diretor. No segundo subcapítulo, foram explanados alguns exemplos de como o figurino, trilha sonora e o cenário contribuíram na reescrita da obra literária para o cinema.

No quarto capítulo, as considerações finais sobre a análise foram apresentadas. Decorrente do estudo elaborado, em união com as teorias foram apresentadas ponderações sobre o processo de adaptação da obra.

## 1 ASPECTOS DA OBRA

Esta primeira parte iniciará com um subcapítulo destinado a apresentar as particularidades da literatura de massa, realizando um confronto entre o fenômeno literário *Best-seller* e as características da série Harry Potter. No segundo subcapítulo, o foco será no elemento fantástico e uma breve discussão sobre o gênero *Fantasy Novel* será exposta. Como fechamento, no terceiro subcapítulo será realizado um breve resumo da saga em sua totalidade, neste momento a série será apresentada de modo que se possa mostrar ao leitor deste trabalho os principais fatos sobre a história da autora J. K. Rowling e assim situar o romance em foco no conjunto total da saga.

### 1.1 *BEST-SELLERS*: A LITERATURA DE MASSA

O processo de elaboração da literatura de massa segue uma linha de padrões que tem como principal finalidade: visar a produção econômica antes da inovação literária. Estrutura ou linguagem inédita não é o foco deste tipo de literatura. A sua criação é basicamente “[...] motivada pela vendabilidade do produto, em vez de ser norteadada pelo princípio da originalidade [...]” (ZILBERMAN, 1987, p. 102). Devemos, é claro, frisar que a literatura de massa não se limita a tal, “há também o *Best-seller* de boa qualidade técnico-literária, que não reduplica diretamente nenhuma outra grande obra ou o real-histórico, mas que permanece dentro do código folhetinesco, mesmo disfarçando-o.” (SODRÉ, 1988, p. 59, grifo do autor). Como exemplo de autores tem-se J. R. R. Tolkien, George R. R. Martin.

Os *Best-sellers*, a literatura de massa, não são consagrados pela crítica literária. Além disso, também escolas e entidades acadêmicas não os reconhecem, isto é, por muitas vezes esta aprovação não ocorre “[...] pelo próprio jogo de mercado.” (SODRÉ, 1988, p. 11). Isso porque se considera que em uma literatura culta o autor

[...] não pretendia *apenas contar* uma história, para comover ou informar, mas produzir um *sentido de totalidade* com relação ao sujeito humano, fazendo entrecruzarem-se autonomamente, no texto, história, psicologia, metafísica. [...] implica uma intervenção pessoal do escritor tanto na técnica romanesca corrente como na *linguagem nacional escrita*. Isto quer dizer que

o escritor de certo modo cria uma língua própria quando escreve. (SODRÉ, 1988, p. 14, grifo do autor).

Diferente das características da literatura culta, na escrita voltada para o mercado, segundo Sodré, o principal   o desenrolar da história. Nos *Best-sellers* são os fatos ordenados de forma a criar “tensão, clímax, desfecho e catarse [...]”, destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua sensibilidade” (1988, p. 15) tendo prioridade e determinando as composi es da obra no mercado.

Antigamente as obras eram lançadas nos formatos de folhetins. Elas eram apresentadas em revistas de grande circula o e procura, desse modo, muitas delas poderiam ser alteradas com o passar das publica es dos capítulos de acordo com a aceita o ou não do público.

Sobre a obra Harry Potter, podemos dizer que no item citado acima a autora diferencia-se. Quando o primeiro volume foi publicado todos os outros seis estavam estruturados e planejados, de acordo com a biografia publicada no site *J. K. Rowling Website Limited* que nos diz:

Jo (J. K. Rowling) concebeu a ideia do Harry Potter em 1990 enquanto estava sentada em um trem que estava atrasado de Manchester para London King's Cross. Nos cinco anos seguintes, ela começou a mapear os sete livros da série. Ela escreveu gradativamente e fez suas anota es principalmente em maços de notas, muitas das quais foram rabiscadas em estranhos pedaços de papel. (2016).<sup>2</sup>

Apesar disso, devemos levar em conta as possibilidades do escritor. O autor de uma literatura de massa pode “[...] produzir romances com um projeto de largo alcance popular, em bases folhetinescas, e depois ter suas obras reconhecidas como ‘cultas’.   o que se deu com (Charles) Dickens, por exemplo.” (SODRÉ, 1988, p. 13).

O que torna a literatura de massa tão popular, apesar de não ser consagrada pela crítica, se deve em grande parte   temática selecionada pelo autor que prende o interesse do leitor. Sodré (1988, p. 16) nos declara que, além de servir como entretenimento, o texto   elaborado de modo a se tornar o mais curioso possível ao público. Além disso, as obras seguem padrões em que a sociedade pode se

---

<sup>2</sup> Tradua o nossa do original: “Jo (J. K. Rowling) conceived the idea of Harry Potter in 1990 while sitting on a delayed train from Manchester to London King's Cross. Over the next five years, she began to map out all seven books of the series. She wrote mostly in longhand and gradually built up a mass of notes, many of which were scribbled on odd scraps of paper.”(J. K. Rowling Website Limited, 2017)



espelhar. Nas obras “[...] crime, amor, sexo, corpo, aventura, etc., são alguns dos significados constantes, associados a informações trazidas no bojo das novidades técnico-científico-culturais [...]” (SODRÉ, 1988, p. 16-17), gerando assim grande simpatia e apreço por parte do leitor. Além disso, “[...] propiciam ao consumidor uma leitura leve e corrida [...] para se obter objetividade e clareza [...]” (SODRÉ, 1988, p. 59-60). Ainda foca em uma narrativa centrada nos personagens e acontecimentos.

Nos livros da série Harry Potter, em meio às diversas situações enfrentadas pelo protagonista, a autora conseguiu articular sobre sentimentos que costumeiramente os adolescentes enfrentam, e assim, cativar e fazer com que a grande maioria dos seus jovens leitores se identificasse com a narrativa.

Além disso, outro fator que gerou reconhecimento do público, mas agora não apenas jovem como também adulto, foi a presença da estrutura do mito heroico. Esta organização de fatos e características é “[...] o traço principal, aquele capaz de gerar emoções e projeções junto ao leitor [...]” (SODRÉ, 1988, p. 18). Como já foi dito, conquistar o público que “[...] projeta-se nas aventuras heróicas, dando vazão ao seu desejo de potência, de aproximar-se dos deuses, e de poder, como o herói, *escapar às leis do cotidiano repetitivo e monótono.*” (SODRÉ, 1988, p. 24, grifo meu). Na formação do mito heroico, o principal atributo é a presença de um herói. Dentre os aspectos alavancados pelo autor Muniz Sodré, o personagem da obra em análise encaixa-se de forma satisfatória dentro deste estereótipo. O herói é dito como aquele que “[...] opõe-se ao universo das trevas [...]” (SODRÉ, 1988, p. 20). No decorrer de todos os livros, Harry combaterá o mal de forma muito clara, ao ponto de que o seu principal inimigo, dentre suas diversas autodenominações, é chamado por vários personagens de *Lorde das Trevas*.

Outra característica do herói é que ele “[...] não peca jamais contra a lealdade, a franqueza, a determinação.[...]” (SODRÉ, 1988, p. 21). Harry durante toda série se coloca em posição de responsabilidade para com seus amigos e todos que de alguma forma são afetados pelo mal, apesar de que em alguns momentos fraqueja diante de seus desafios, desse modo, a autora o humaniza criando uma possível conexão com o leitor. O protagonista não se deixa levar pelas trevas, um exemplo é que no quinto livro da série, *Harry Potter e a Ordem da Fênix* (2003), quando ele começa a ter sentimentos negativos, como raiva, produzidos pelos efeitos da ligação que possui com Voldemort, passa a ter conflitos internos consigo e sente nojo de si mesmo, como podemos ver no trecho abaixo:

Esquecera completamente que os monitores eram escolhidos no quinto ano. [...] se tivesse sabido que o distintivo de monitor estava a caminho, teria esperado que viesse para ele e não para Rony.[...] Será que se achava superior a todos? Será que realmente acreditava que era *melhor* do que Rony? Não, disse a vizinha desafiando-o. – Seria verdade? [...] Decididamente eu fiz mais, pensou indignado. Fiz mais do que qualquer um deles! [...] lembrando-se do que Fred dissera: ‘ninguém com o juízo perfeito nomearia Rony monitor...’ Harry soltou uma risada abafada. Um segundo depois sentiu nojo de si mesmo. (ROWLING, 2003, p. 139, grifo da autora).

Ademais, o herói, dentro do mito heróico, combate “[...] bichos ‘noturnos’, como a serpente, a aranha, o dragão.” (SODRÉ, 1988, p. 22). Quanto a isso se verifica que o animal símbolo de Voldemort é a cobra, utilizada durante todos os livros, somente reforçando que este é o mal contra o qual o protagonista necessita lutar. Além de que no decorrer da série, ele deverá lutar contra outros seres que encaixam-se na definição do autor.

O último tópico levantado pelo autor, nos diz que o “[...] herói coloca-se no grupo social [...] como um salvador ou justiceiro [...]” (SODRÉ, 1988, p. 22). Podemos perceber essas características no protagonista desde o primeiro livro, quando Harry tenta recuperar um objeto de Neville que Draco pegou na aula de Quadribol para zombar dele (ROWLING, 2000a, p. 130-131), até no último livro, quando Harry se dispõe a dar sua vida para acabar com uma das partes da alma de Voldemort (ROWLING, 2007, p. 546-547) para salvar o mundo, sem saber que na verdade sobreviveria ao ataque.

As façanhas realizadas pelo herói também fazem parte do mito heroico, são elas que darão corpo e produzirão o enredo. Dentre todas as possibilidades a “[...] mais comum é a *luta contra um monstro*.” (SODRÉ, 1988, p. 20, grifo do autor), que nos livros podemos citar diversos exemplos: o cão de três cabeças, o basilisco, o Sinistro (possui a forma de um cachorro), os dementadores (seres encapuzados que sugam a felicidade das pessoas), as sereias, os duendes, o Aragog (uma aranha gigante), os gigantes, inclusive Voldemort. O mais importante a se dizer sobre as façanhas é que “[...] o herói triunfará sempre [...]” (SODRÉ, 1988, p. 21), e assim acontece com Harry.

O modo como a obra foi escrita proporciona a sensação de que o mundo bruxo realmente existe e a qualquer momento podemos entrar em contato com ele. Esse é o principal fator do grande sucesso da série Harry Potter como literatura de massa, pois é com esta construção da autora que “[...] o inexplicável da lenda

ganha, aos olhos do senso comum, soluções ideologicamente propiciadas pela Modernidade.” (SODRÉ, 1988, p. 29).

Além do que já foi dito, apesar de não ser esta uma literatura consagrada, de acordo com Zilberman (1987, p. 08), “[...] não se pode ver a literatura de massa como um bloco homogêneo e indistinto de textos com os mesmos problemas e peculiaridades [...]”. Devemos conceder aos *Best-sellers* uma oportunidade de análise levando em consideração, é claro, seus princípios de criação. Portanto, tendo por base as teorias de Muniz Sodré, foi possível observar que a obra classifica-se como um *Best-seller* devido ao fato de o personagem e os eventos encaixarem-se dentro da estrutura do mito heróico, os fatores comerciais e a receptividade do público. Além disso, a obra é válida para estudo devido o fato de a autora, mesmo possuindo o padrão de um *Best-seller*, ter sido capaz de criar um mundo mágico completo, repleto de particularidades, personagens e episódios envolventes e que cativaram o público, com fluidez na leitura e tendo explorado o gênero fantástico de modo admirável, tratando-se este nosso próximo tópico.

## 1.2 O FANTÁSTICO E A *FANTASY NOVEL*

O fantástico, segundo o teórico Tzvetan Todorov (2014), acontece a partir de uma simples dúvida. Segundo o autor, “[...] o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural [...]” (TODOROV, 2014, p. 31). Ainda podemos dizer que o “[...] real e o imaginário [...]” (TODOROV, 2014, p. 31) são os elementos fundamentais para que se produza um componente fantasioso, pois sem a presença de tais elementos não há possibilidade de que leitor ou personagem conflitem informações e apareçam dúvidas sobre a veracidade dos acontecimentos.

Segundo Selma Calazans Rodrigues, quando existe a presença de elementos que representam o real e o imaginário, e estes se chocam, se produz o fantástico *stricto sensu* ou *questionável*. Este ocorre quando um “[...] diálogo entre razão e desrazão, mostra o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo [...]” (RODRIGUES apud CAMARANI, 2014, p. 183). Neste caso, o fantástico está fora da realidade do leitor ou

personagem, são elementos com os quais ele não está adaptado e tende a resistir em seu subconsciente.

Além do fantástico *stricto sensu* a autora, apresenta o fantástico *naturalizado*. Este ocorre quando os sujeitos estão “[...] integrados num universo de ficção total onde o verossímil se assimila ao inverossímil numa completa coerência narrativa, criando o que se poderia chamar de uma verossimilhança interna.” (RODRIGUES apud CAMARANI, 2014, p. 183). Aqui encaixam-se as obras em que o fantástico não é algo que causa surpresa, mas que faz parte do cotidiano do personagem e que é capaz de produzir receptividade por parte do leitor sem questionamentos.

Para Todorov(2014), uma obra fantástica pode ser conduzida para duas variantes do próprio gênero, pois o elemento fantástico se resume aos *acontecimentos* da história. São estes: o *estranho* em que “[...] o inexplicável é reduzido a feitos conhecidos, a uma experiência prévia [...]” (TODOROV, 2014, p. 49) e o *maravilhoso* que “[...] corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto [...]” (TODOROV, 2014, p.49). O autor nos diz que essa possível mudança se dará

No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2014, p.48).

Parte importante na leitura de uma obra fantástica é o posicionamento do leitor ou personagem diante dos fatos. Na apreciação de uma obra desse gênero devemos levar em conta que tanto a “[...] fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida [...]” (TODOROV, 2014, p. 36). A partir do momento que se propõe realizar a leitura de uma obra fantástica, para que a leitura seja plena, o leitor deverá se colocar no lugar dos personagens, tentar se identificar com eles.

Quando tratamos da série de livros Harry Potter, podemos considerar que os elementos fantásticos voltam-se para o maravilhoso. Alguns exemplos podem ser citados já no primeiro livro, *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997), no momento em que Hagrid encontra Harry e a família Dursley e conta ao protagonista que ele é um bruxo. A primeira reação do garoto ao perceber que seus tios sabiam de sua origem

é: “Você sabia? — perguntou Harry. — Você sabia **que sou um... Bruxo?**” (ROWLING, 2000a, p. 50, grifo meu), o menino coloca-se como Bruxo, o que vem a seguir são somente informações que elucidarão curiosidades, ele não duvida de sua situação posta pela personagem. Na página seguinte, sua tia demonstra intimidade em reconhecer o universo Bruxo, qualificando-o de acordo com suas convicções, como podemos ver: “Eu era a única que a via como ela era – **um aborto da natureza!** Mas para minha mãe e meu pai, ah não, era Lillian isso e Lillian aquilo, tinham orgulho de ter uma bruxa na família!” (ROWLING, 2000a, p. 51, grifo meu).

Como exemplos da relação entre dois mundos, podemos citar a presença de Hogwarts, uma Escola de Magia e Bruxaria. Para que os alunos cheguem até a escola devem se direcionar até King’s Cross e atravessar uma parede entre a plataforma 9 e 10, para assim chegarem à plataforma 9 ½. Em Hogwarts eles têm contato com professores que os ensinarão por meio de diversas matérias a utilizar a magia que possuem. Existe uma matéria, inclusive, chamada Trato das Criaturas Mágicas para que os alunos conheçam e saibam como lidar com os animais fantásticos.

Ainda segundo Todorov (2014, pg. 100), os elementos fantásticos contribuem diretamente com a produção da obra.

Primeiramente o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor – medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade –, que os outros gêneros ou formas literárias não podem provocar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada. Finalmente, o fantástico tem uma função à primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isto tem qualquer realidade fora da linguagem; a descrição e o descrito não são de natureza diferente. (TODOROV, 2014, p. 100-101).

É incontestável que a obra possui elementos fantásticos, com efeito. No que diz respeito ao gênero, há uma variante que é a *fantasy novel*. Esta variante além dos elementos fantásticos, discutidos acima, apresenta a *fantasia (fantasy)* que “[...] tende a descrever textos que se baseiam em uma realidade alternativa e que podem ter afinidades com o conto maravilhoso[...].” (DUGGAN; HAASE; CALLOW, 2016, p. 1343)<sup>3</sup>. O nome *fantasy novel* vem de um hibridismo de gêneros. A autora Havířová (2007, p. 34), nos diz que o termo originou-se dado o fato de que: em questão de

---

<sup>3</sup>Tradução nossa do original: “[...] tends to describe texts that are grounded in an alternative reality and one that might have affinities with the marvelous tale [...]” (DUGGAN; HAASE; CALLOW, 2016, p. 1343)

estrutura as obras como as de J. K. Rowling, J. R. R. Tolken, C. S. Lewis, por exemplo, seguem a estrutura de um romance (em inglês *novel*). Enquanto que, em conteúdo temático a fantasia (*fantasy*) é um dos termos que mais representa.

Sobre as características dessa variante, segundo a autora Höfel (2009, p. 253-254), uma delas é que foca-se em batalhas que giram em torno da luta do bem contra o mal. Essas lutas cada vez mais acontecem em novas dimensões, misturam estilos híbridos, com novos tipos de armas e são voltadas para grupos cada vez mais específicos. Tais enfrentamentos possuem geralmente como propósito: conceder orientações, segurança e até mesmo esperança. Mark A. Fabrizi (2016) afirma:

Um dos aspectos mais interessantes da literatura de fantasia é que ele tende a fazer as 'grandes' questões da vida, forçando os alunos a considerar temas como a natureza do bem e do mal, a moralidade universal, a vida após a morte, o heroísmo e a qualidade do caráter de alguém, o papel do indivíduo na sociedade e a importância da diversidade cultural. (FABRIZI, 2016, p. 1).<sup>4</sup>

Outro fator interessante é a influência do herói nesta variante literária. Ainda segundo a autora Höfel (2009, p. 254-255), as responsabilidades que até o momento eram somente de um personagem são divididas entre vários personagens. Além disso, não é apenas uma parte do mundo que corre perigo devido às situações em que se encontram os personagens, mas todo um mundo faz parte da história. Existe uma espécie de amarração entre personagens, culturas e a parte geográfica.

Para atestar a configuração da obra dentro do gênero *Fantasy Novel* apresentaremos algumas relações. Quanto à responsabilidade do herói sendo dividida, visualizamos o trio: Harry, Rony e Hermione. Por mais que Harry seja o protagonista, o trio ajuda-se como um tripé no decorrer de toda a obra, juntos conseguem realizar as tarefas de forma mais ágil, um completando o outro. Uma cena importante da série, que pode representar de forma muito clara a divisão das responsabilidades do herói, acontece no primeiro livro. Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (ROWLING, 2000, p. 235-245), no momento em que o trio entra em um alçapão para resgatar a pedra filosofal eles enfrentam diversas provas para chegar até o artefato. Dentre as provas, as habilidades de cada um são indispensáveis para

---

4 Tradução nossa do original: One of the most interesting aspects of fantasy literature is that it tends to ask the 'big' questions of life, forcing students to consider such topics as the nature of good and evil, universal morality, the afterlife, heroism and the quality of one's character, the role of the individual in society, and the importance of cultural diversity. (FABRIZI, 2016, p. 1)

que Harry consiga, enfim enfrentar seu inimigo. Dentre as competências podemos citar algumas como: a lógica e conhecimento sobre herbologia de Hermione, as técnicas de voo do Harry, além da prática e raciocínio no jogo de Xadrez dos Bruxos que Rony possui. Também podemos citar um exemplo disto em *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (1997), no momento em que o professor indica que eles devem voltar no tempo para salvar o hipogrifo e Sirius Black. Para resolver esta situação Hermione faz uso das suas habilidades em viajar no tempo e seus conhecimentos sobre lobisomens, enquanto Harry usa a prática no trato com o animal mágico e seus poderes mágicos ao executar o Patrono para salvar a si mesmo e o seu padrinho.

Quando a autora Höfel (2009, p. 254-255) refere-se ao fato de que um universo faz parte da história e não mais apenas um cenário fixo, fica claro a presença deste elemento nos livros de J. K. Rowling. Ela interliga o “mundo bruxo” com o mundo dos humanos deixando evidente em vários momentos da obra que existem bruxos no mundo todo, e no decorrer do enredo apresenta métodos com os quais os bruxos lidam sobre a convivência em um mundo com humanos. Na citação a seguir vemos a justificativa de um dos personagens sobre a necessidade de um controle do conhecimento da magia:

- Mas o que é que o Ministério da Magia *faz*?
- Bom, a principal tarefa é esconder dos trouxas que ainda existem bruxas e bruxos andando pelo país.
- Por quê?
- *Por quê?* Ora, Harry, todo o mundo ia querer solucionar os problemas com mágicas. Não, é melhor que nos deixem em paz. (ROWLING, 2000a, p. 60, grifos da autora).

Ainda sobre o mesmo tópico abordado acima, podemos ver como é comum para os bruxos lidarem com soluções para manterem-se ignorados pelos humanos:

Você vai ficar satisfeito em saber que cuidamos do infeliz acidente com a Srta. Guida Dursley. Dois funcionários do Departamento de Reversão de Feitiços Acidentais foram mandados à Rua dos Alfeneiros há algumas horas. A Srta. Dursley foi esvaziada e sua memória alterada. Ela não lembra mais nada do acidente. E isto é tudo, não houve danos. (ROWLING, 2000b, p. 42).

Com essa explanação foi possível visualizarmos como a obra se encaixa dentro do gênero fantástico. Além disso, como suas características fazem dela uma *Fantasy Novel*. Tendo já verificado tais elementos, pretende-se no próximo

subcapítulo apresentar informações sobre o processo de lançamento da obra e um breve resumo do enredo.

### 1.3 HARRY POTTER: A HISTÓRIA

Joanne Rowling (1965) levou 7 anos para escrever seu primeiro manuscrito sobre Harry Potter. A ideia de um menino bruxo indo para a escola em um trem surgiu em 1990 enquanto ela estava indo para Londres no mesmo meio de transporte. Durante todo esse período de maturação a autora se dedicou a pensar no esqueleto total da história. Ou seja, como já foi dito, quando o primeiro livro foi lançado todo romance estava completo, todos os acontecimentos e eventos cruciais para o desenrolar do enredo já existiam, antes mesmo de os primeiros leitores conhecerem o protagonista.

A história da autora britânica é composta por 7 livros, *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997), *Harry Potter e a Câmara Secreta* (1998), *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (1999), *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (2000), *Harry Potter e a Ordem da Fênix* (2003), *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* (2005) e *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (2007). O primeiro livro intitulado *Harry Potter e a Pedra Filosofal* foi lançado em junho de 1997, na Inglaterra, depois de muitas editoras terem se recusado a publicá-lo. Em julho de 2016, foi lançada uma peça no teatro de Londres, intitulada *Harry Potter e a Criança Amaldiçoada*, juntamente um livro com o mesmo título que possui o enredo desta peça.

Neste ano (2017), faz 20 anos do lançamento do primeiro livro. A série já foi traduzida para 79 idiomas, foram vendidos cerca de 450 milhões de exemplares em 200 territórios. Além da literatura, os livros foram adaptados para oito filmes, a marca Harry Potter possui dois parques temáticos, em Orlando (EUA) e Osaka (Japão), diversas lojas especializadas com produtos personalizados e um site oficial, o *Pottermore*, em que é fornecido aos fãs materiais extras e textos que a autora publica.

No primeiro livro, e nas subsequentes, é relatado sobre a vida de um menino órfão que mora na casa dos tios maternos em Surrey, um condado da Inglaterra. Logo no início Harry descobre que na verdade é um bruxo, tem uma vaga garantida em uma grandiosa escola para bruxos e mesmo que seus tios não concordem, com



auxílio de Hagrid ele conhece Hogwarts, uma espécie de internato. Assim ele conhece o mundo bruxo, seus costumes e cria novos laços afetivos.

Com o desenrolar da história, Harry descobre que seus pais não morreram em um acidente de carro, mas, na verdade, foram assassinados por um bruxo que desejava controlar todo o mundo mágico impondo sua força e poder. Tal bruxo tinha como ideologia um mundo pertencente aos de sangue puro, isto é, somente os dotados de magia e que não possuíssem nenhum tipo de miscigenação. Este bruxo era chamado de Tom Riddle, mas se autointitulava como Lorde Voldemort.

Ao chegar na escola, Harry descobre que ele é famoso por ter quase matado Voldemort. As aventuras do personagem principal se resumem a ele lutando para sobreviver aos diversos ataques do bruxo das trevas tentando eliminá-lo para voltar ao poder. Voldemort o perseguirá por toda a série e com o passar dos anos é revelado que o interesse do bruxo para com Harry é por ele ser protagonista de uma profecia que diz:

Aquele com o poder de vencer o Lorde das Trevas se aproxima... nascido dos que o desafiaram três vezes, nascido ao terminar o sétimo mês... e o Lorde das Trevas o marcará como seu igual, mas ele terá um poder que o Lorde das Trevas desconhece... e um dos dois deverá morrer na mão do outro pois nenhum poderá viver enquanto o outro sobreviver... aquele com o poder de vencer o Lorde das Trevas nascerá quando o sétimo mês terminar... (ROWLING, 2003, p. 679).

Deve-se ressaltar que quando a história se inicia Harry e seus amigos, Rony e Hermione, têm 11 anos de idade, e a autora conseguiu passar de modo muito satisfatório todo o processo de desenvolvimento dos personagens durante as lutas e batalhas. Com o passar dos anos, as personagens criaram personalidades próprias, aprenderam a lidar com frustrações, romances e o tema principal nunca deixou de ser a importância do amor e da amizade. Nesse momento, podemos destacar que a série possui características de um romance de formação ou também chamado *Bildungsroman*, atributo que soma valor à obra. Este gênero trata-se, de forma resumida, de uma obra que

[...] narra e tenta analisar o desenvolvimento espiritual, sentimental e cognitivo de uma personagem protagonista. Protagonista que, na forma tradicional dessa narrativa, possuía ares de comportamento heróico, é apreendida em situações que lhe trazem confrontos com o meio sociocultural e com a necessidade de compreender e dominar sua própria compleição psicofísica. (SANTANA, 2003, p. 36).

Em *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (1999), Voldemort não ataca Harry e seus amigos. Entretanto, muito é dito sobre seus ataques no passado e dentre as novas personagens apresentados existe um que é crucial para o seu retorno ao poder. A história inicia com a fuga de um perigoso prisioneiro de, até então, a mais segura prisão, Azkaban. O bruxo foragido, Sirius Black, é conhecido como grande parceiro de Lorde Voldemort por ter delatado a localização dos pais de Harry. Ele é padrinho do protagonista, pois antes de supostamente ter se juntado ao bruxo do mal, ele e os pais de Harry eram grandes amigos.

Sirius é considerado de extrema periculosidade porque, além de tudo o que fez, matou Pedro Pettigrew de forma cruel, um dos seus amigos do círculo de convivência com os pais de Harry. Em diversos momentos da história, Sirius tenta chegar até Harry, inicialmente aparenta que com a finalidade de matá-lo, mas, ao fim da história, descobrimos que na realidade ele é inocente. Fica claro que quem delatou os pais de Harry foi Pedro Pettigrew, que na verdade não estava morto e sim havia achado um modo de incriminar Sirius para sair impune.

Pedro havia se transformado em rato e passou a ser o animal de estimação do Rony. No fim, ele é exposto e consegue fugir para no futuro auxiliar Voldemort a retornar ao poder. Mas o importante é que: fica claro para Harry e uma gama de importantes personagens que Sirius na realidade não foi responsável pelos crimes que havia sido culpado.

Além disso, o terceiro volume trata de diversos aspectos relacionados a questões familiares. Muito é contado sobre os pais do protagonista, como eles se conheceram, seus amigos e suas aventuras vividas dentro das mesmas paredes da escola em que Harry se encontra.

## 2 TEORIA DA ADAPTAÇÃO

Neste capítulo, iniciaremos discorrendo sobre o alcance do estudo das Interartes. Faremos uma explanação sobre os conceitos de arte e mídia, para que possamos compreender do que se trata a intermedialidade. Na sequência, o processo de adaptação em si será discorrer, com vistas ao que é relevante, quanto ao processo de adaptação de um texto e quais os critérios de análise selecionados para que o trabalho possa ser realizado e embasado.

### 2.1 INTERARTES E INTERMEDIALIDADE

Quando tratamos de adaptações, o estudo é centrado na área das interartes. A amplitude desses estudos se estendem desde os “[...] estudos de fontes, passa por questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas [...]” (CLÜVER, 2006, p. 16), e assim atingem os limites postos pelas mídias. Além disso:

Os Estudos Interartes abrangem, além disso, aspectos transmidiáticos como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação. Incluem também conceitos cunhados pela Teoria da Literatura, como os de autor e leitor implícitos[...] (CLÜVER, 2006, p. 16).

Apesar da abrangência e popularidade dos estudos das Interartes, atualmente existem algumas controvérsias sobre este conceito. Muitos fazem uso do termo Intermídia, no lugar de Interartes. Para esclarecermos essa discordância de opiniões faz-se necessário possuir clareza da distinção entre arte e mídia.

O termo mídia está relacionado às formas de disseminação de informações. Claus Clüver nos apresenta, em um de seus trabalhos, de acordo com teóricos alemães, que uma definição pertinente seria: “Aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais [...]” (BOHN, MÜLLER, RUPPERT, apud CLÜVER, 2011, p. 6). Podemos citar como exemplo de mídia: o jornal, o rádio e a televisão.

O que causa esse confronto de ideias são as mudanças que aconteceram ao longo dos anos. Novas mídias foram criadas, graças ao desenvolvimento industrial e à informática. Tornaram-se cada vez mais populares “[...] e se impuseram como mídias de massa: fotografia, fonógrafo, telefone, rádio, cinema, televisão, vídeo, para mencionar apenas as mais conhecidas e que fazem parte constitutiva de nosso cotidiano [...]” (MOSER, 2006, p. 54). Com o surgimento de tantas novas mídias, e sendo elas cada vez mais populares, houve maior consciência de tais, com esse reconhecimento e facilidade passaram a relacioná-las a estudos.

Quanto à arte, ela faz uso das mídias. O que é estipulado como arte pertence, ou costumava pertencer, a um grupo mais restrito. Para a arte ser concebida era considerado necessário um conjunto de manifestações, a partir de habilidades pensadas e que possuíssem alguma finalidade de expressar ideias ou opiniões. Com a facilidade ao acesso às diversas mídias ocorreu uma maior criação artística, graças o auxílio das tecnologias, “[...] o círculo estreito da arte [...] se abriu para (ou foi ameaçado por) novas tecnologias, novos públicos e novos materiais e temas, muitas vezes provenientes de círculos mais amplos e menos ‘nobres’.” (MOSER, 2006, p. 54).

De acordo com o teórico Walter Moser, uma das consequências dessa ampliação nos horizontes do desenvolvimento artístico, “[...] é que mídia e arte se aproximaram e que a midialidade da arte é, de agora em diante, melhor estabelecida e conhecida.” (2006, p. 54). Além disso, essa maior oportunidade para a criação de material artístico, abriu caminho para vários estilos e diversas análises, desse modo, “[...] o rótulo ‘estudos Interartes’ tornou-se cada vez mais impreciso e, assim, insatisfatório, tanto em relação aos textos tratados quanto às formas e gêneros textuais.” (CLÜVER, 2006, p. 18).

Devemos aqui considerar como texto qualquer material analisado. Pelo estudo da semiótica, independente da mídia, toda manifestação artística que é produzida terá a finalidade de transmitir algo. Frisamos aqui que, “[...] sobretudo entre semioticistas, uma obra de arte é entendida como uma estrutura sógnica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados ‘textos’, independente do sistema sógnico a que pertençam.” (CLÜVER, 2006, p.13).

Por conseguinte, quando tratamos de intermedialidade estamos nos referindo ao estudo entre esses textos. A Intermedialidade se trata, segundo Claus Clüver, de um “[...] cruzamento de fronteiras [...]” (CLÜVER, 2011, p. 16). Ela se refere “[...] não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como ‘artes’ [...], mas também às ‘mídias’ e seus textos [...]” (CLÜVER, 2006, p. 18), isto é, possui uma abrangência mais ampla.

As mídias trabalham como linguagens. No processo de criação e de adaptação de uma a outra elas apenas equivalem-se em alguns pontos. Como exemplo disto, Moser nos diz que dadas as “condições midiáticas, a poesia [...] não pode fazer a mesma coisa que a pintura [...] e vice-versa.” (MOSER, 2006, p. 45).

Além da transposição de uma mídia para outra, a presença de mais de uma mídia ao mesmo tempo em um mesmo material possibilita análises. Nessa associação de mídias no desenvolvimento de um material, elas podem estar tão interligadas ao ponto de que se separadas os textos não terão sentido próprio, ou podem trabalhar juntas e, ainda assim, posteriormente, fazer sentido mesmo que separadas. Para essas formas de trabalho entre as mídias Clüver nos diz que

Um texto multimídia compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes, enquanto que um texto mixmídia contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto. (CLÜVER, 2006, p. 19).

Podemos perceber que a arte e as mídias trabalham muitas vezes de forma conjunta. Neste processo notamos que “[...] a arte persegue seus próprios objetivos, apoiando-se [...] [em] um alicerce midiático indispensável, que é, entretanto, freqüentemente ‘esquecido’ no ato de recepção.” (MOSER, 2006, p. 63). Portanto, são os estudos das Interartes que fazem estes esclarecimentos e apontamentos sobre as fronteiras existentes entre os textos. Um dos processos mais comuns atualmente são as adaptações para o cinema, sendo assim, o próximo subcapítulo tratará deste processo.

## 2.2 ADAPTAÇÃO: LITERATURA E CINEMA

Adaptações não são incomuns e podem ocorrer entre diversos meios. Elas podem acontecer entre dois ou mais textos, de um jogo para um filme, de um livro para um filme, para um musical, para uma ópera, entre outros, ou até mesmo entre dois textos verbais ou literários.

As adaptações estão presentes em muitos momentos e quando mencionamos que “[...] a obra é uma adaptação, anunciamos sua relação declarada com outra(s) obra(s).” (HUTCHEON, 2013, p. 27). Entretanto, nada impede que ela ocorra de forma implícita, que não seja anunciada.

Quando torna-se público que o texto é fruto de uma adaptação existe grande expectativa. Segundo Linda Hutcheon (2013, p. 25), o grande prazer em uma adaptação é a possibilidade de reconhecimento que ela pode gerar, mas esse também é o principal motivo que pode gerar problemas para o material adaptado. Tanto a crítica quanto o público diversas vezes desaprovam o produto final, destacando o que foi perdido no processo, principalmente na transposição de uma obra literária para o cinema. Devemos levar em conta que a “[...] passagem do modo contar para o mostrar pode significar uma mudança não só de gênero, mas também de mídia, e com isso alteram-se as expectativas do público.” (HUTCHEON, 2013, p. 76). Geralmente esses protestos ocorrem pois “[...] as mídias performativas são vistas como incapazes de sutilezas linguísticas ou narrativas, ou de representar o psicológico e o espiritual.” (HUTCHEON, 2013, p. 67).

Em relação às quebras de expectativas no processo de adaptação, muito se deve levar em conta. A esperança de que o material adaptado reproduza o texto utilizado como base por completo, não por uma série de motivos em relação as mídias utilizadas. Quando tratamos de uma adaptação livro para filme é necessário possuímos clareza de que:

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20).

A forma como acontecem as alterações no processo de adaptação variam pelos recursos disponibilizados. Na transposição de uma obra busca-se, “[...] em linhas gerais, ‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 32), entre muitos outros. O processo de adaptação assemelha-se à tradução, assim “[...] como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal.” (HUTCHEON, 2013, p. 39). Além disso, em uma grande parcela dos casos “[...] tem a ver com a autoria, e especificamente com as afinidades potenciais entre romancista e cineasta.” (STAM, 2006, p. 35).

Levando em consideração que uma adaptação “[...] é repetição, porém repetição sem replicação [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 28), torna-se evidente que alterações estarão presentes no produto final. Dado o fato de que ela parte de outro trabalho, seja ele de qualquer meio, “[...] não significa [...] que proximidade e fidelidade ao texto adaptado devam ser o critério de julgamento ou o foco da análise.” (HUTCHEON, 2013, p. 28).

Quando realizamos uma análise sobre algum tipo de adaptação deve-se ter consciência de que ela envolve linguagens diferentes, seja da literatura para um filme, um jogo, uma ópera ou qualquer outro tipo de meio. O processo de uma adaptação envolve diversos aspectos, de um livro para um filme, por exemplo, a “[...] passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais.” (HUTCHEON, 2013, p. 69).

Literatura e cinema são duas linguagens distintas, cada qual possui características particulares e modos de representar os fatos. No cinema “[...] são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação [...]” (MARTIN apud SOUZA; ANTONIUTTI, 2012, p. 2). Enquanto que na literatura, a aceitação e a atração do leitor acontece devido as possibilidades de reconhecimento próprio que a interpretação pessoal de cada fato permite. Apesar de distintas características no modo como chega ao leitor/espectador e como são criados, existe uma grande semelhança entre ambos: em sua maioria são narrativas. Sendo

assim, podemos afirmar que “[...] o cinema e a literatura bebem, primeiramente, do gênero narrativo e por meio dele se constituem, não unicamente, mas principalmente.” (AMORIM apud CARVALHO, 2013, p. 01).

A disciplina da Narratologia está em voga nas pesquisas de cinema a partir dos anos 1970. “Para a narratologia, os seres humanos usam as histórias como sua principal forma de fazer sentido das coisas, não apenas nas ficções escritas mas o tempo todo, e em todos os níveis.” (STAM, 2006, p.24). Robert Stam, em seu trabalho *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006), nos apresenta diversas considerações e caminhos para compreendermos e analisarmos uma adaptação. Ele aponta que quando abordamos a narrativa de uma obra ficcional, utilizando a base teórica criada por Genette, é possível analisar: a ordem que se refere a “[...] sequência linear em contraposição com a não-linear [...]” (STAM, 2006, p. 36), a duração que se atribui a “[...] relação entre o tempo do discurso [...] e as imponderáveis vistas sobre quanto tempo um evento ficcional ‘realmente’ durou [...]” (STAM, 2006, p. 37), e por fim a frequência que “[...] se refere à relação entre quantas vezes um evento ocorre na história e quantas vezes ele é narrado (ou mencionado) no discurso textual.” (STAM, 2006, p. 38).

Quando tratamos de uma adaptação, além das categorias apresentadas por Genette, existem outras questões relevantes. Segundo Stam (2006), a narratologia comparativa tem como principais questionamentos “Que eventos da história do romance foram eliminados, adicionados, ou modificados na adaptação e, mais importante, por quê?” (STAM, 2006, p. 40). Hutcheon nos diz que as “[...] complexidades das novas mídias mostram que a adaptação [...] é um processo coletivo [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 118), sendo assim muitas escolhas são feitas no processo de transmutação de uma mídia para a outra, muitas pessoas trabalham juntas com objetivos comuns. Neste processo de adaptação, dentre todas as possibilidades de mudança, os eventos presentes na obra base podem sofrer alterações. Segundo Robert Stam:

[...] muitas adaptações eliminam tipos específicos de materiais, notavelmente aquilo que é visto como não estando diretamente relacionado com a história e, portanto, visto como prejudicial para a progressão da narrativa [...] Outras vezes, os diretores alteram eventos [...] Ou os cineastas podem simplesmente



amplificar passagens do romance que oferecem possibilidades tentadoras para tomadas espetaculares ou 'cinematográficas'. [...] Alguns diretores adicionam materiais simplesmente para seu próprio prazer, [...] Em ocasiões muito raras, um diretor descarta a maioria dos eventos do romance que serve de fonte e constitui o filme unicamente a partir de novos materiais[...] (STAM, 2006, p. 40-41).

No processo de melhor suprir as intenções e necessidades da nova leitura, podemos notar que as alterações em relação aos personagens também estão presentes em adaptações. Ainda segundo o autor Stam:

Uma narratologia comparativa da adaptação também examina as formas como as adaptações adicionam, eliminam ou condensam personagens.[...] Algumas vezes uma constelação de grupos de personagens são reduzidos para um único grupo; [...] Ou um único personagem em um filme pode acumular traços de vários personagens do romance, [...] Algumas vezes as adaptações adicionam personagens [...] Personagens também podem ser alterados em termos de sua identidade étnica. (STAM, 2006, p.41).

O ponto auge de uma análise baseada na narratologia comparativa é: quais são os motivos e critérios utilizados para realizar tais alterações. Adaptar “[...] trata-se de contar uma história como releitura e reinterpretação. Qualquer formulação para a pergunta ‘por que adaptar?’ precisa levar em consideração a variedade de respostas oferecidas pelos próprios adaptadores.” (HUTCHEON, 2013, p. 156). A partir dessas análises e discussões serão realizados, no próximo capítulo, levantamentos de informações e análises do processo de tradução do livro para o filme *Harry Potter e o Prisioneiro de Askaban* (1999).

### **3 VERIFICAÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS DO PROCESSO DE ADAPTAÇÃO**

Neste capítulo, analisaremos a adaptação do livro *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*(1999) para o filme de mesmo nome lançado em 2004. Este terceiro volume foi selecionado por diferenciar-se dos dois primeiros em estilo fílmico, por não ter Voldemort como perigo direto e apresentar parte da família de Harry no decorrer do enredo. Iniciaremos tratando das cenas que melhor representam o processo de adaptação entre os dois trabalhos e as cenas que foram parcialmente alteradas ou adicionadas a fim de mostrar a leitura do diretor. Na sequência, serão apresentadas cenas que representam alguns dos elementos que potencializaram a construção fílmica do ponto de vista semiótico ao apresentar as intenções do diretor.

#### **3.1 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA FÍLMICA EM *HARRY POTTER E O PRISIONEIRO DE AZKABAN***

No segundo capítulo, intitulado *Teoria da adaptação*, foi explanado que ao adaptar um texto busca-se correspondência entre as obras adaptadas, e que se tratando de uma transposição entre mídias as representações variarão de acordo com a possibilidade de cada uma. Quando o processo acontece de um livro para um filme, como nas obras analisadas, existe uma transição do contar para o mostrar e, segundo a autora Hutcheon, “[...] a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para a fala, ações, sons e imagens visuais.” (HUTCHEON, 2013, p. 69)

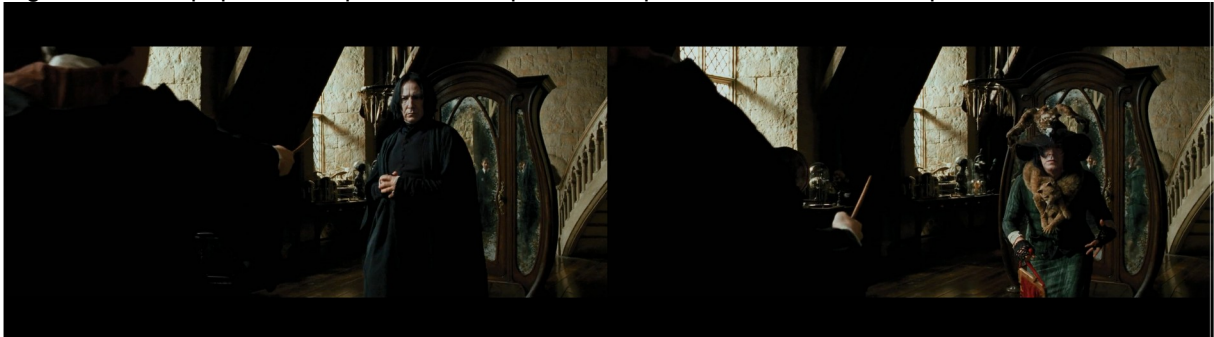
No filme analisado podemos verificar diversos momentos em que essa transposição ocorre de forma criativa, de modo a possibilitar novos significados. Um desses momentos é durante a aula de Defesa Contra as Artes das Trevas, quando o professor Lupin (David Thewlis) está ensinando aos alunos como se defender de um bicho papão. Este monstro não possui forma definida, então a partir do momento que seu alvo é determinado ele se transforma no ser ou coisa de que a pessoa mais tem medo. O professor ensina que a forma de acuar e destruir o bicho papão é proferir o feitiço *Riddikulus*, que consiste em imaginar algo engraçado com relação

ao que se tem medo. Ao iniciar as explicações, ele escolhe Neville Longbottom (Matthwe Lewis) para atacar o bicho papão, aluno que tem como maior medo o professor Severo Snape (Alan Rickman). A partir disso, a intenção do professor é fazer com que o bicho, em forma de professor Snape, vista as roupas da avó do menino. No livro, ele pede que o aluno descreva as informações sobre a roupa da avó do menino, como podemos ver no trecho abaixo:

[...] - Será que você poderia nos descrever que tipo de roupas a sua avó normalmente usa?  
 Neville fez cara de espanto mas disse:  
 — Bem... sempre o mesmo chapéu. Um bem alto com um urubu empalhado na ponta. E um vestido comprido..., verde normalmente... e às vezes raposa.  
 — E uma bolsa?  
 — Vermelha e bem grande.  
 — Certo então – disse o professor. - Você é capaz de imaginar essas roupas com clareza, Neville? Você consegue vê-las mentalmente? [...] (ROWLING, 2000b, p. 113-114).

Diferentemente do livro, o filme, a partir de suas escolas, utiliza outra abordagem. Ocorre o mesmo desfecho em relação ao bicho papão, porém, o professor pede que o aluno não descreva as vestes da avó, mas mentalize. Pois, de acordo com o que ele propõe aos alunos da sala, tudo que Neville imaginar se concretizará no monstro e os colegas serão capazes de ver também. Assim, o monstro na forma do professor Snape passa a utilizar as roupas costumeiras da avó do menino, como podemos ver nas imagens a seguir:

Figura 1: Bicho papão como professor Snape e na sequência utilizando as roupas da avó do Neville



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 11)

Sobre os dementadores, monstros que sugam a felicidade das pessoas e são os guardas de prisão Azkaban, é interessante discorrermos como as suas

características foram adaptadas. O livro nos traz poucas descrições de sua forma física, o foco maior é no que eles são capazes de fazer, em como são cruéis e não tendem a perdoar. Entretanto, no primeiro contato de Harry (Daniel Radcliffe) com um dementador no trem a caminho de Hogwarts, temos a seguinte descrição:

Parado à porta [...] havia um vulto de capa que alcançava o teto. Seu rosto estava completamente oculto por um capuz. [...] Havia uma mão saindo da capa e ela brilhava, um brilho cinzento, de aparência viscosa e coberta de feridas, como uma coisa morta que se decompusera na água... [...] E então a coisa encapuzada, fosse o que fosse, inspirou longa e lentamente, uma inspiração ruidosa, como se estivesse tentando inspirar mais do que o ar à sua volta. Um frio intenso atingiu todos os presentes. Harry sentiu a própria respiração entalar no peito. O frio penetrou mais fundo em sua pele. Chegou ao fundo do peito, ao seu próprio coração... [...] Ele não conseguiu ver mais nada. Estava se afogando no frio. Sentia um farfalhar nos ouvidos que lembrava água correndo. Estava sendo puxado para o fundo, o farfalhar aumentou para um ronco que aumentava... (ROWLING, 2000b, p. 73).

No processo da releitura, do livro para o filme, houve grande contribuição no uso dos elementos que este meio oferece. Os monstros tornaram-se mais sombrios e amedrontadores concedendo à adaptação uma visão de que como a falta de coisas boas e felicidade podem tornar-se afunesto. As cenas iniciam com o trem parando e as luzes se apagando, assim é conferido à cena o ar sombrio inicial. Na sequência, as janelas do trem começam a congelar, para representar o frio tanto externo quanto interno que o dementador produz. Depois disso a criatura em si aparece. Ela chega de forma lenta e abre a porta da cabine em que estão Harry, Rony (Rupert Grint), Hermione (Emma Watson) e o professor Lupin. A impressão que temos é que ela flutua e poucas partes de seu corpo não estão cobertas por trapos negros. A única parte que realmente é visível são as suas mãos com aparência apodrecida. Abaixo podemos ver algumas imagens que representam a adaptação deste momento do trem:

Figura 2: Dementador chegando na cabine do trem



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 7)

Figura 3: Dementador entrando na cabine do trem



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 7)

Outro exemplo de que a adaptação, a partir de sua autonomia criativa e ao lançar mão de elementos próprios à sua materialidade, acrescenta novas camadas de sentido à leitura da narrativa são as cenas do *Salgueiro Lutador*. No filme, diferente da descrição do livro, a época do ano é mostrada por meio da árvore. As estações são representadas pelas alterações que o *Salgueiro Lutador* sofre em suas folhas e galhos, como podemos ver nas imagens a seguir:

Figura 4: O *Salgueiro Lutador* no verão e no outono



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 9, 11)

Figura 5: O *Salgueiro Lutador* no outono e no inverno



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 11, 19)

Figura 6: O *Salgueiro Lutador* no inverno e na primavera



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 19, 34)

O *Salgueiro Lutador* tem um papel importante para a diegese filmica, chegando a se tornar um personagem, enquanto que no livro é citado somente no fim da história, quando as personagens precisam utilizar uma passagem secreta que fica sob seu tronco. Ocorre uma mescla entre o salgueiro e o tempo, um aspecto significativo para demonstrar que Harry e os outros alunos têm a escola como sua morada durante a maior parte do ano. Hogwarts não é somente um local que frequentam para estudar, mas que habitam no decorrer do ano letivo. A utilização da árvore, no filme, reforça essa passagem de tempo e intensifica essa permanência na escola, enquanto que no livro são utilizadas passagens sutis para demonstrar a passagem. Por exemplo, sobre as estações, temos um trecho de acordo com a caracterização do clima: “[...] O tempo estava ficando mais frio e mais úmido, as noites mais escuras, mas não havia lama nem vento nem chuva que pudesse empanar a visão maravilhosa de Harry[...]” (ROWLING, 2000b, p. 120). Outra descrição é referente à chegada da neve: “Duas semanas antes do fim do trimestre, o céu clareou de repente até atingir um branco leitoso e ofuscante, e os terrenos enlameados da escola amanheceram, certo dia, cobertos de cintilante geada.” (ROWLING, 2000b, p.157).

Sobre a transformação do professor Lupin em lobisomem podemos perceber traços da interpretação do diretor em relação ao personagem. No livro não possuímos muitas descrições sobre o monstro no qual o professor se transforma. As características que são fornecidas se assemelham a tantas outras que já conhecemos, como podemos ver na citação abaixo:

O garoto viu a silhueta de Lupin. O professor enrijecera. [...] Ouviu-se um rosnado medonho. A cabeça de Lupin começou a se alongar. O seu corpo também. Os ombros se encurvaram. Pêlos brotavam visivelmente de seu rosto e de suas mãos, que se fechavam transformando-se em patas com garras. [...] Quando o lobisomem se empinou, batendo as longas mandíbulas [...] (ROWLING, 2000b, p. 307).

Quando o diretor iniciou o processo de criação do lobisomem queria que ele, mesmo depois de virar um monstro, representasse o professor por quem os alunos sentiam tanta afeição. Alfonso Cuarón utilizou como ponto de partida o filme *Um Lobisomem Americano em Londres* (1983), mas ao mesmo tempo queria que ele tivesse características próprias e que demonstrasse que a transformação não era algo grandioso, porém, uma doença, como ele diz a seguir:

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. 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. (CUARÓN apud MCCABE, 2015, p. 110).

Para que fosse possível criar essa ideia da licantropia<sup>5</sup> como doença a caracterização da transformação do personagem foi fundamental. Diferentemente da maioria dos lobisomens que foram criados pelo cinema, o criado por Cuarón não possui pelos. Segundo o diretor os “[...] Cineastas sempre criam lobisomens acrescentando pelos em um ser humano. Mas perder pelos passa a ideia de doença” (CUARÓN apud MCCABE, 2015, p. 110). Podemos visualizar esta caracterização nas imagens adiante:

5 Licantropia: “metamorfose do homem em lobo (crendice amplamente difundida)” (Houaiss)

Figura 7: Transformação do professor Lupin em lobisomem – 1



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 26)

Figura 8: Transformação do professor Lupin em lobisomem – 2



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 26)

Figura 9: Transformação do professor Lupin em lobisomem – 3



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 26)

Em uma adaptação os eventos podem ser alterados, cortados ou adicionados. Ao longo da história, algumas cenas foram adicionadas para representar a rotina das personagens. Com essa abordagem, fez-se da escola o lugar de habitação dos alunos, representou-se através dessas cenas que eles não só vão às aulas e enfrentam perigos que surgem, mas realmente vivem ali e possuem momentos de simples convivência no decorrer do ano letivo. De acordo com o crítico Pablo Villaça, o terceiro filme da série “[...] é extremamente bem-



sucedido ao transformar Hogwarts em um lugar real, e não apenas no belo cenário de Cinema visto nos capítulos anteriores [...]” (VILLAÇA, 2004).

Como um exemplo de cena adicionada e que traz esta realidade para o filme, podemos citar o momento em que Harry e seus amigos estão no dormitório dos meninos. Este claramente é um momento de distração dos alunos antes de dormir e demonstra que não estão na escola estudando todo tempo, mas que eles possuem uma convivência além das salas de aula. Nesta passagem, os meninos riem muito e apresentam um ótimo entrosamento. Na ocasião, comem balas mágicas que ao serem ingeridas fazem com que a pessoa produza sons de animais. Além disso, momentos como esse mostram que Harry está bem-adaptado à sua realidade e que realmente faz parte do mundo mágico que conheceu a menos de três anos, como podemos ver nas cenas a seguir:

Figura 10: Harry e seus amigos no dormitório dos meninos e Harry experimentando uma das balas mágicas



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 9)

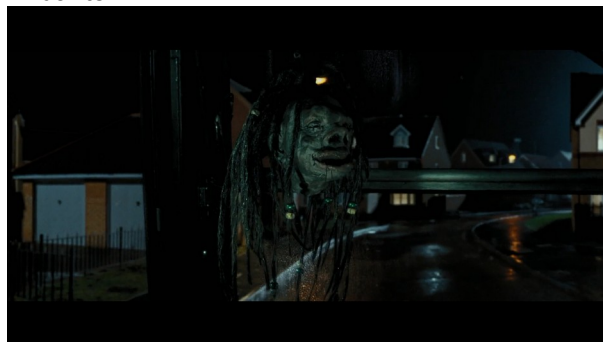
No processo de releitura do *Nôitibus Andante* foi concedido um tom de comédia à cena. No livro ele é descrito por fora como “[...] um ônibus de três andares, roxo berrante [...]” (ROWLING, 2000b, p. 33) e por dentro “Não havia lugares para a pessoa sentar; [...] havia meia dúzia de estrados de latão ao longo das janelas protegidas por cortinas. Ao longo de cada cama, ardiam velas em suportes [...]” (ROWLING, 2000b, p. 35). Podemos visualizar como foram transpostas estas características para o filme:

Figura 11: Visão externa e interna do Nôitibus Andante



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 6)

Figura 12: Cabeça falante dentro do Nôitibus Andante



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 6)

Além das características físicas, foi adicionado à cena uma nova personagem, uma cabeça falante, que fica pendurada na parte frontal do ônibus, perto da localização do espelho retrovisor, como podemos visualizar na imagem acima (Figura 12). O modo como ela fala, utilizando uma voz esganiçada, acrescentaram humor à situação. No decorrer do percurso a cabeça fica auxiliando o motorista sobre o trânsito, mas sempre com tiradas cômicas.

S: os trouxas? ah (interjeição) eles não ve:m nada nã:o né(marcador)?

C: não mas se enfiar um garfo neles vão sentir (risos)... Ernesto tem uma velhinha bem na re:ta... deiz novi oitui seti seixis cincu quatu três três e meio dois um e três quartos... VAI (CUARÓN, 2004)

Com estas releituras percebemos as interpretações do diretor. Ele utilizou da variação de alguns eventos, dadas a possibilidades das mídias utilizadas e escolhas próprias, e a inserção de personagens a fim de proporcionar à adaptação aspectos de sua reescrita.

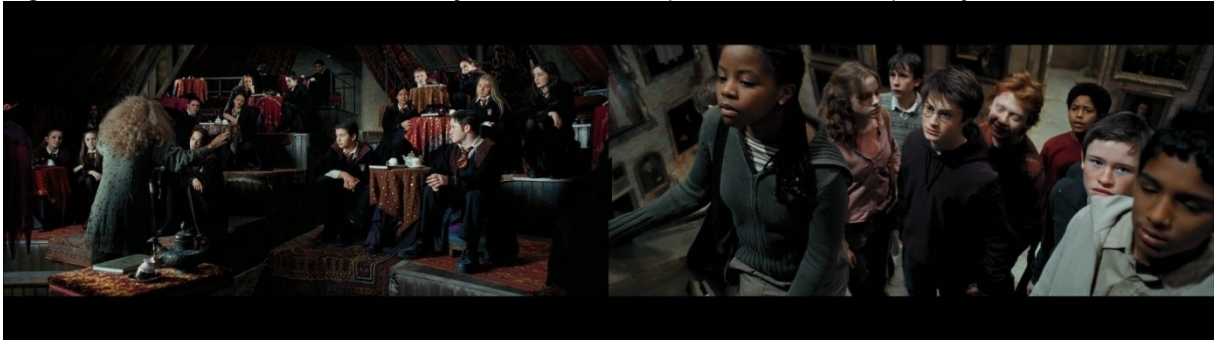
### **3.2 OUTROS ELEMENTOS DA LINGUAGEM FÍLMICA EM *HARRY POTTER E O PRISIONEIRO DE AZKABAN***

Na produção cinematográfica, diversos profissionais e seus respectivos recursos trabalham colaborativamente para que se chegue a um produto final. É necessário “[...] a integração e interação de um conjunto de agentes especializados em áreas nas quais, em outras artes, aparecem como dominantes, mas que, no caso do cinema, são co-participantes.” (SANTOS, 2017, p. 19). Desse modo, neste capítulo abordaremos alguns momentos em que os subsistemas presentes na produção do filme *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (2004) tiveram papel fundamental para a transposição da história.

Um dos subsistemas é o figurino que se constitui “[...] na ambientação das personagens, mediante a elaboração de vestuários e acessórios [...]” (MÈRCHER, 2013, p. 178). Mas deixemos claro que o figurino não se trata somente das roupas e apetrechos, mas que sua escolha é capaz de passar ao filme uma mensagem particular, pois ele “[...] trata de encarnar no vestuário os aspectos sociais, históricos e psicológicos dos personagens com intuito de dar dimensão a estes [...]” (SANTOS, 2017, p. 22).

Na obra analisada, o figurino trouxe veracidade à vivência de Harry na escola de magia. Na obra literária não descrições das vestimentas no dia a dia das personagens. Enquanto que nos dois primeiros filmes, os alunos utilizavam o uniforme da escola na maior parte do tempo, enquanto que neste terceiro volume da série, está presente somente nos momentos do filme destinados às aulas. Isso mostra que os personagens estão à vontade no local em que se encontram, eles fazem parte do lugar ao ponto de se sentirem em casa, como podemos ver nas imagens abaixo:

Figura 13: Alunos na aula de Adivinhação e alunos indo para o dormitório após o jantar



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 9, 10)

A figurinista responsável pelo terceiro filme foi Jany Temime, conhecida por seus trabalhos em *Gravidade* (2013), *Caráter* (1997) e premiada por *007 – Operação Skyfall* (2012) e *House of America* (1997). Ela diz que em parceria com o diretor Alfonso Cuarón optaram por criar essa divisão e dar novos trajes aos personagens para mostrar como os bruxos vivem atualmente e possuem sua cultura, de certo modo, possuindo uma cultura semelhante à nossa, temos uma identificação com o mundo mágico e assim ele passa a ser mais legítimo aos nossos olhos. Podemos ver sua fala a seguir:

Nós vestimos os garotos como adolescentes, nós os tornamos mais urbanos. Em vez de me inspirar em *Um Cântico de Natal*, de Dickens, eu me inspirei nas ruas. Não é preciso vestir todos em trajes parecidos aos do século 19 para ter um filme de bruxos. Acho que os bruxos existem hoje também. Eles têm sua própria cultura, já que pertencem a um mundo diferente. Nem todos precisam ser ricos e vestir veludo. Alguns podem ser reclusos e vestir jeans. Isso é o que queríamos mostrar. (TEMIME apud MCCABE, 2015, p. 104).

Outro subsistema corresponde à fotografia, que no filme seguiu uma paleta de cores frias. Cabe ao diretor de fotografia “[...] escrever a história ali encenada por meio da disposição e articulação das luzes, lentes e enquadramentos [...]” (SANTOS, 2017, p. 22). No caso de *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (2004) existe a presença constante de sombras e as cenas são em sua grande maioria regidas por cores que variam entre o azul, o cinza, o branco e o preto. Como observamos a seguir:

Figura 14: Harry vendo os amigos irem para Hogsmeade e Exemplo de paleta de cores



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 11)

Ao optar por essa paleta de cores se percebe a intenção de representar o suspense e a incessante ameaça de Siris Black (Gary Oldman), consequentemente de Voldemort (Ralph Fiennes), que o terceiro volume da série traz. O medo constante de ficar frente a frente com o perigoso assassino Sirius Black e ter de enfrentar os dementadores que rondam a escola são refletidas pelas cenas carregadas e sombrias. Tais especulações confirmam-se diante da seguinte citação:

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).

Nos momentos em que a paleta varia para outras cores elas continuam apagadas ou apresentadas em tons pastéis. Assim, sempre está presente a tensão, e passa-se a noção de que o mundo bruxo é, na verdade, um lugar perigoso. Essa leitura, que apenas se insinuava nas duas versões anteriores, ganha tons mais dramáticos e se concretiza neste terceiro volume da série. Portanto, pode-se dizer que foi bastante certa a decisão de contratar o diretor Alfonso Cuarón, já que este tinha em seu currículo outros trabalhos que possuem este mesmo ar de mistério e tensão, podemos citar o filme *Filhos da Esperança* (2006). E como exemplo dessa constância de tons podemos notar, na imagem a seguir, a presença de outras cores como o vermelho (no cachecol) e o laranja (no ponche), porém, elas não se apresentam em tons vibrantes, mas se mantêm em tons fechados garantindo que a tensão prossiga.

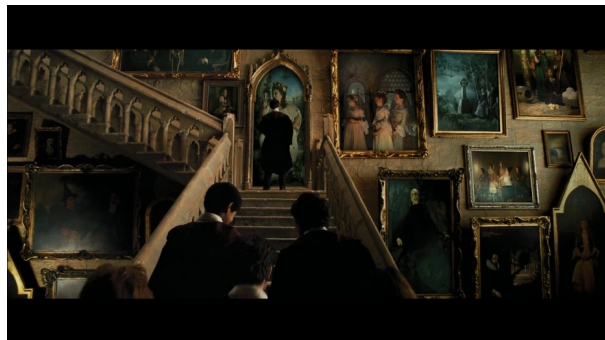
Figura 15: Encontro do Harry com a família Weasley



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 6)

Ainda sobre a fotografia, ela foi utilizada para tornar mais concreta a presença de Voldemort. Além da tensão e medo gerada por conta da paleta, a cena abaixo representa a real presença e ameaça do bruxo por meio dos quadros da escola. Ele aparece em uma das molduras, ao lado da escada, representando que ele está ali mesmo que não percebamos, no momento em que a mulher do quadro, que camufla a entrada dos quartos da Grifinória, está impedindo que os alunos entrem no dormitório, veja a seguir:

Figura16: Quadro ao lado da escada com a imagem de Voldemort



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 8)

Uma das funções da cenografia é “[...] dar vida e relevo aos espaços onde a encenação será realizada [...]” (SANTOS, 2017, p. 22) e no decorrer do filme isso foi concretizado. Muitas cenas ao serem adaptadas foram alteradas ou adicionadas de modo que a geografia do local em que está a escola fosse definido. Essa decisão foi tomada pois o diretor queria convencer de que a escola é um lugar real. Segundo Alfonso Cuarón almejava “[...] que fosse uma entidade baseada na realidade, algo que pudesse existir. Não apenas um conjunto de sets diferentes, mas algo

organizado, que passasse a noção de um local que está vivo e é habitado.” (CUARÓN apud MCCABE, 2015, p. 98).

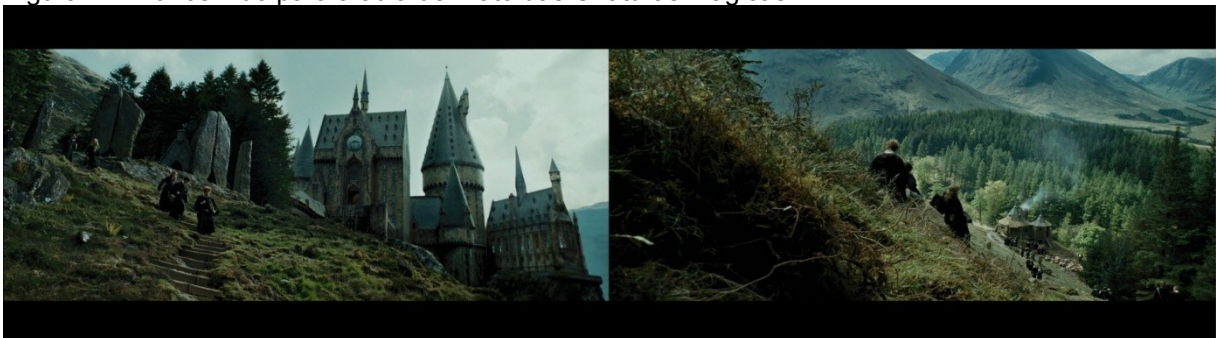
Nas conversas entre as aulas e passeios, as cenas foram gravadas em Plano Geral com a câmera plongée e contra-plongée<sup>6</sup>, de modo que a paisagem estivesse visível e assim dando a dimensão das propriedades da escola. Um exemplo explícito é de que, no livro, existe um diálogo enquanto o trio almoça no salão principal. Na sequência eles se dirigem à aula de *Trato das Criaturas Mágicas* e o momento em que se deslocam do salão para a aula é descrito da seguinte maneira:

Harry ficou contente de sair do castelo depois do almoço. A chuva do dia anterior parara; o céu estava claro, cinza-pálido e a grama parecia elástica e úmida sob os pés quando os garotos rumaram para a primeiríssima aula de Trato das Criaturas Mágicas.

Rony e Hermione não estavam se falando. Harry caminhava ao lado dos dois em silêncio enquanto desciam os gramados em direção à cabana de Hagrid, na orla da Floresta Proibida. (ROWLING, 200b, p. 94-95).

Enquanto que no filme o diálogo foi transferido para o momento em que as personagens estão se dirigindo para fora do castelo. De modo que nos possibilitou, no decorrer do percurso, enquanto ouvimos a conversa, que a paisagem nos fosse apresentada, assim o caminho necessário para chegarmos à cabana de Hagrid pôde ser identificado, oportunizando através de cenas como essa mentalizar a espacialidade das propriedades. Veja na figura a seguir:

Figura 17: Alunos indo para a aula de Trato das Criaturas Mágicas



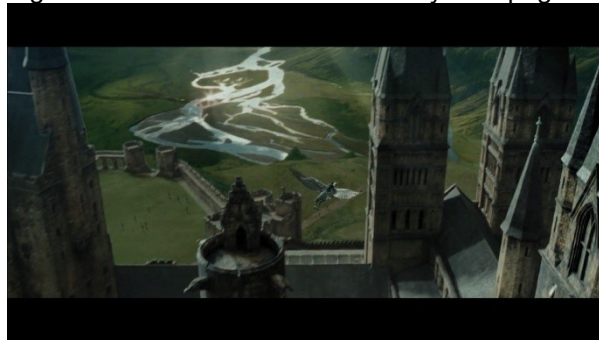
Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 9)

Outro momento é o voo de Harry no Hipogrifo. No passeio com o animal, é utilizada a câmera alta, o que nos dá dimensão do tamanho do castelo e de mais uma parte da sua propriedade.

6 Câmera plongée: câmera alta, gravada de cima para baixo.

Câmera Contra-plongée: câmera baixa, gravada de baixo para cima.

Figura 18: Momento do voo do Harry no hipogrifo



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 10)

Outras cenas que foram adicionadas e apresentam a parte geográfica da escola foram as que envolvem um passarinho azul voando pelo terreno. O animal sai de dentro da escola e segue até um monumento de pedra. Estas cenas também foram utilizadas como formas de tiradas cômicas e auxiliaram na demonstração da passagem do tempo. Podemos ver a seguir o animal percorrendo a escola e sendo acertado por um galho do *Salgueiro Lutador*, de modo que se desfaz em penas, provocando risos no público.

Figura 19: Voo do pássaro azul – 1



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 9)

Figura 20: Voo do pássaro azul – 2



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 9)



Figura 21: Voo do pássaro azul – 3



Fonte: (HARRY..., 2004, cap. 9)

Ao fim do filme, dadas essas cenas, podemos identificar os caminhos dentro do terreno da escola. Por conta dos trechos do pássaro e as trilhas que os alunos seguem durante as aulas é possível mentalizarmos quais escolhas devemos tomar para chegar ao *Salgueiro Lutador*, a casa do Hagrid e até a Floresta proibida, assim tornando a escola um lugar real e passível de identificação pelo público.

Dentre os subsistemas da produção fílmica, cabe destacar também que possuímos a trilha sonora. A responsabilidade do compositor desta trilha se “[...] trata de contar e transmitir os sentimentos das cenas encenadas por meio da música.” (SANTOS, 2017, p. 22). Na composição de músicas e sons que se incorporam ao produto final, contamos com sons diegéticos e extradiegéticos.

Os sons diegéticos são aqueles que fazem parte dos acontecimentos da narrativa. Este trata-se do “[...] uso de sons motivados por ações ou fatos contidos na narrativa [...] a ilusão do realismo depende do uso diegético do som.” (TURNER, 1997, p. 63) e no filme analisado esta presença é constante, podemos ouvi-lo com clareza no decorrer de toda adaptação. Os sons diegéticos são utilizados para gerar o sentimento de realidade aos fatos da história, eles vão desde sons corriqueiros como o balançar da bolsa da Tia Guida até o som do quebrar da noz que o dono do bar, Caldeirão Furado, está comendo.

Com relação aos sons extradiegéticos encaixam-se os sons que não são percebidos pelos personagens, mas que possuem um papel muito importante, podemos citar as músicas de fundo, a voz do narrador ou efeitos sonoros especiais. Quanto à produção de músicas, é relevante salientarmos que elas podem ser utilizadas “[...] como parte da construção do universo do filme, como fonte de ambientação, ou como um ponto de referência como as subculturas nos filmes para adolescentes.” (TURNER, 1997, p. 64). Em *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*

(2004), a identidade musical é bastante forte, fica claro que a trilha segue o mesmo estilo dos dois primeiros filmes, devido a esse padrão que garante uma ambientação específica.

A trilha do filme em análise foi composta e produzida por John Williams (1932), compositor americano, ganhador de diversos prêmios, muito conhecido por seus trabalhos como *Star Wars* (1977), *E. T. - O Extraterrestre* (1982), *Jurassic Park: O Parque dos Dinossauros* (1993), entre outros. Ele utilizou de composições de concertos para criar temas para os personagens e eventos, conseguindo criar melodias que transparecem de forma muito clara as emoções que envolvem a cena. Podemos citar o momento em que Harry infla a Tia Guida (Pam Ferris). O episódio se trata de algo grave pelo perigo que a Tia Guida passa ao sair voando pelos céus e também pelas prováveis punições que Harry será submetido. Entretanto, a música criada por John Williams, *Aunt Marge's Waltz*, transforma a cena em algo cômico e grandioso, como se fosse comum que já tivéssemos tido a mesma ideia em algum momento de nossas vidas.

Outro momento bastante significativo em que a trilha se faz presente é quando Harry está a bordo do Nôitibus. Conseguimos sentir através da música *The Knight bus* – John Williams a velocidade com que o ônibus se movimenta pelas ruas, as paradas que ele realiza e os aumentos e diminuições da velocidade. Inclusive na cena do momento em que ele encolhe-se entre dois outros ônibus em que o tempo passa de forma mais lenta a música nos transmite esta lentidão.

Esses diversos elementos trabalharam em conjunto dando forma à obra adaptada. A importância da discussão e da relação entre o diretor Alfonso Cuarón e o restante da equipe foi crucial para conseguirem gerar uma identidade única ao produto final.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim deste trabalho, devido às análises e discussões, diversas constatações foram possíveis. Tendo apoio nas teorias aprofundadas sobre os *Best-sellers*, ficou claro que a obra analisada encaixa-se neste fenômeno, devido a sua leitura que flui facilmente, com personagens e episódios envolventes que encantaram o público e abriram possibilidades de explorar o estilo literário devido sua estrutura fantástica. Percebeu-se que mesmo sendo definida como uma literatura de massa os livros possuem grande valor e devem ser explorados. Além disso, a autora explorou o gênero fantástico de forma estruturada, fazendo com que a obra fosse classificada como uma *Fantasy Novel*, por conta da criação de um mundo mágico, completo e interligado, e pelo enredo bastante elaborado.

Neste trabalho, tivemos como foco a análise intermediária de um meio literário para o meio fílmico. Foi constatado que a arte e as mídias trabalham de forma conjunta. Sendo que a arte utiliza da mídia para se produzir e propagar e cabe aos estudos da intermedialidade analisar estas fronteiras. Observou-se que quando realizamos uma análise como essa podemos verificar mudanças no decorrer da adaptação, mas devemos ter em mente que tais ocorrem devido a mudanças de mídia, dado o fato de que é uma criação e assim possui autonomia. Diante disso, um levantamento de adições ou alterações de elementos de um meio para outro devem ser motivados somente com a finalidade de focarmos nas intenções do diretor e verificar se ele conseguiu alcançar o que almejou.

Foi possível perceber que a forma como ocorreu a transposição do livro para o filme possibilitou à adaptação manter a essência da obra literária e adicionar a visão do diretor Alfonso Cuarón. A adaptação ganhou uma aura mais sombria em relação as duas adaptações anteriores, sem deixar de ser uma aventura protagonizada por adolescentes que vivem na escola, e mantêm laços afetivos, a maior parte do ano. *Hogwarts* tornou-se um lugar com o qual nos identificamos e passamos a vê-lo como algo real, dado o fato de sermos capazes de identificar os ambientes, ele deixou de ser um conjunto de cenários e passou a ser um lugar que poderíamos visitar a qualquer momento.

## REFERÊNCIAS

ABREU, M. **Cultura letrada: Literatura e leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

CAMARANI, A. L. S. O fantástico stricto sensu de Selma Calasans Rodrigues. In: \_\_\_\_\_ . **A Literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 183-187.

CARVALHO, M. M. Um personagem, dois heróis: uma análise sobre a construção do herói Harry Potter na literatura e no cinema. **Revista anagrama: Revista científica Interdisciplinar da Graduação**, São Paulo, ano 6, edição 4, julho-agosto de 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/56348/0>> Acessado em: 08 nov. 2016.

CINEMA PALETTES. **@CINEMAPALETTES**. “Harry Potter & The Prisoner of Azkaban (2004) dir. Alfonso Cuarón” 06 jul. 2015, 17:01 pm. **Tweet**. Disponível em: <<https://twitter.com/CINEMAPALETTES/status/618147794306605057>> Acessado em: 01 nov. 2017.

CLÜVER, C. Inter Textus / Inter Artes / Inter Media. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 14, p. 10 – 41, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>> Acessado em: 24 out. 2017.

\_\_\_\_\_. Intermidialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8 – 23, nov. 2011. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16>> Acessado em: 24 out. 2017.

DUGGAN, A. E., HAASE, D., CALLOW, H. J. **Folktales and Fairy Tales: Traditions and Texts from around the World**. 2ª Edição. Santa Barbara: Editora Greenwood, 2016.

GUEDES, D. C. **A escrita como ato de linguagem**. 2013. 36 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/94975>> Acessado em 22 out. 2016.

**HARRY Potter e o Prisioneiro de Azkaban**. Direção: Alfonso Cuarón. Produção: David Heyman, Chris Columbus e Mark Radcliffe. Manaus: Warner Bros, 2004. 1 DVD (142min), Color. Dolby Digital.

HAVÍŘOVÁ, T. **Fantasy as a Popular Genre in the Work of J.R.R. Tolkien and J.K. Rowling**. 2007. 113 f. Tese (Mestrado). Masaryk University, Faculty of Arts. Disponível em: <<http://theses.cz/id/fg9imj/>> Acessado em: 01 out. 2017.

HÖFEL, A. K. **Current Developments at the Intersection of Fantasy Fiction and British Children’s Literature**. 2010. 284 f. Dissertação. Institute Neuphilologische Fakultät > Anglistisches Seminar. Universität Heidelberg. Disponível em:

<<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/11365/>> Acessado em: 01 out. 2017.

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

J. K. ROWLING WEBSITE LIMITED. J. K. Rowling. 2016. Disponível em: <<https://www.jkrowling.com/about/>> Acessado em: 24 set. 2017.

LANI, A. R. **A literatura da cultura de massa**. Disponível em: <<http://monografias.brasilecola.uol.com.br/educacao/a-literatura-cultura-massa.htm>> Acessado em: 15 out. 2016.

MALONE, A. **O universo Harry Potter de A a Z: o guia não oficial definitivo de toda série**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

MCCABE, B. **Harry Potter: Das páginas para a tela – A jornada completa das filmagens**. 1ª reimpressão. Barueri: Editora Panini Books, 2015.

MÈRCHER, L. **Artes aplicadas: cenografia e figurino na problemática do cinema fantástico nacional**. In: Fórum de pesquisa em arte, 9., 2013, Curitiba. Anais. Curitiba: ArtEmbap, 2013. Disponível em: <[http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/IX\\_Forum\\_de\\_Pesquisa\\_em\\_Arte/Anais/016\\_Leonardo\\_Mercher\\_e\\_Ana\\_Casagrande.pdf](http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/IX_Forum_de_Pesquisa_em_Arte/Anais/016_Leonardo_Mercher_e_Ana_Casagrande.pdf)> Acessado em: 26 nov. 2017.

MOSER, W. As relações entre as artes por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 14, p. 42 – 65, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1358>> Acessado em: 24 out. 2017.

ROWLING, J. K. **Harry Potter e a Pedra Filosofal**. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000a.

\_\_\_\_\_. **Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban**. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000b.

\_\_\_\_\_. **Harry Potter e a Ordem da Fênix**. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.

\_\_\_\_\_. **Harry Potter e as Relíquias da Morte**. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.

SANTANA, J. A. Romance de formação e o caso do künstlerroman. **Signótica**, Goiás, v. 15, n. 1, p. 35-51, jan./jun. 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/3764>> Acessado em: 12 out. 2017.

SANTOS, M. M. A direção de arte no cinema: uma abordagem sistemática sobre seu processo de criação. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, vol. 10, n. 1, p. 14 - 30–

jan./abril. 2017 Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/23914>> Acessado em: 26 out. 2017.

SONDRÉ, M. **Best-seller**: A literatura de mercado. 2ª Edição. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SOUZA, J., ANTONIUTTI, C. L. **Do papel aos projetores**: A adaptação de “Harry Potter e o Enigma do Príncipe”. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO SUDOESTE, 17., 2012, Ouro Preto. Anais. Ouro Preto: Intercom, 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/PAPERS/REGIONAIS/SUDESTE2012/resumos/R33-1196-1.pdf>> Acessado em: 10 set. 2016.

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

\_\_\_\_\_. 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>> Acessado em: 15 set. 2016.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. 4ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

TURNER, G. **Cinema como prática social**. Tradução Mauro Silva. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

VILLAÇA, P. **Críticas por Pablo Villaça**: Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban. Disponível em: <<http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/6851/harry-potter-e-o-prisioneiro-de-azkaban>> Acessado em: 05 set. 2017.

ZILBERMAN, R. **Os preferidos do público**: Os gêneros da literatura de massa. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.