



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

YUNISSON FERNANDES DA SILVA

HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL: CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS
HARRY, HERMIONE E RONY – DO LIVRO PARA O FILME

FORTALEZA

2021

YUNISSON FERNANDES DA SILVA

*HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL: CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS
HARRY, HERMIONE E RONY – DO LIVRO PARA O FILME*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S584h Silva, Yunisson Fernandes da.
Harry Potter e a Pedra Filosofal : construção dos personagens Harry, Hermione e Rony – do livro para o filme / Yunisson Fernandes da Silva. – 2021.
84 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2021.
Orientação: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva.

1. Estudos da tradução. 2. Construção do personagem. 3. Narratologia. I. Título.

CDD 418.02

YUNISSON FERNANDES DA SILVA

*HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL: CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS
HARRY, HERMIONE E RONY – DO LIVRO PARA O FILME*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Aprovada em: 26/3/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva (orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Eliaine de Moraes Belford Gomes
Universidade Federal de Roraima (UFRR)

Profa. Dra. Marinês Lima Cardoso
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Às duas pessoas que me olharam e me criaram para o mundo cruel: Raimundo Pedro da Silva e Maria de Lourdes Fernandes da Silva, meus amáveis avós maternos. O primeiro já não se encontra mais em solo terrestre, mas certamente deve estar orgulhoso de mim; a segunda, a mulher que mais acredita em mim, até mais que eu mesmo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a mim mesmo por ser uma pessoa que tenta todos os dias mudar a realidade na qual foi inserida enquanto cidadão de uma sociedade homofóbica. O meu gosto pelos estudos sempre esteve comigo, mas o fato de ter que provar para as pessoas que eu sou capaz se encontra com a vontade subconsciente de ser grande através dos estudos.

Agradeço a Raimundo Pedro da Silva, meu avô materno, que sempre me incentivou nos estudos, destacando sempre esse modo como uma grande revolução humana.

A Maria de Lourdes Fernandes da Silva, minha avó materna, que na ausência da mãe biológica, com quem tenho ruídos de afetos, e do meu avô, que partiu quando eu era criança, sempre esteve ao meu lado e torce por mim até mais que eu mesmo.

A Luiz Inácio Lula da Silva, por mostrar que o pobre e gay da periferia pode estar sentado na cadeira da Universidade Federal.

Ao meu orientador Rafael Ferreira, que no meio desse caótico curso de mestrado, esteve disposto a me orientar, apesar de todas as questões envolvidas nesse período de pandemia.

A Gabrielle, Ana Barreto, Fernanda e Liana, colegas do mestrado que conseguiram deixar esse percurso um pouco mais leve nos momentos de trocas que foram além dos saberes acadêmicos.

A Thayane, minha amiga há nove anos, que me escutou muito durante esse período do mestrado, oferecendo seus ouvidos para mostrar empatia por mim em todas as vezes que eu senti vontade de desistir e me encontrava desmotivado com a escrita da dissertação.

A Cristiane, minha melhor amiga, que tem ouvidos para mim sem precisar pedir coisa alguma em troca.

Aos meus amigos, pessoas que sempre torcem por mim. Pessoas que sabem pontuar minhas potencialidades da maneira mais sincera do mundo.

“Aponta pra fé e rema” (Los Hermanos).

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar – à luz dos estudos da narratologia, tradução intersemiótica e construção do personagem – como os personagens protagonistas da obra *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, da escritora britânica J. K. Rowling, são construídos da narrativa literária à fílmica. A análise foi feita sobre a construção ao longo do filme, descrevendo semelhanças e divergências e os acréscimos existentes nas ações que estes personagens estão inseridos. Para tanto, a fundamentação teórica desta pesquisa percorrerá pelos estudos de Lins (2011), sobre coerência narrativa e os elementos criativos para materializar o personagem; Gomes (2016), tratando do cunho visual do cinema; Gardies (2008), explicando os seres de linguagem na narrativa; e Brait (2010), no que tange à representação do personagem na tela. Exploramos também os principais teóricos da tradução intersemiótica em interface com a construção do personagem. É uma pesquisa de caráter qualitativo e de cunho bibliográfico, em que serão feitas análises pautadas no referencial teórico. Com esta pesquisa, pudemos concluir que a construção do personagem no filme não difere da obra literária, mas que a narrativa fílmica do livro faz recortes julgados importantes pelo diretor e/ou roteirista. Em contrapartida, na obra literária há uma exploração maior das ações e das características físicas e psicológicas por se tratar de uma linguagem verbal, enquanto no filme, esses elementos são convertidos em aspectos semióticos envolvidos, decorrentes das escolhas de quem o produz, como também da autora do livro, uma vez que esta fez parte da direção do filme.

Palavras-chave: estudos da tradução; construção do personagem; narratologia.

ABSTRACT

This work aims to analyze how the main characters of *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, by the British writer J. K. Rowling, are constructed from literary to film narrative through studies of narratology, intersemiotic translation and character construction. The analysis was made about the construction throughout the film, describing similarities and divergences and the existing additions in the actions that these characters are inserted. For this purpose, the theoretical basis of this research will go through the studies of Lins (2011), on narrative coherence and the creative elements to materialize the character; Gomes (2016), dealing with the visual nature of cinema; Gardies (2008), explaining about the beings of language in the narrative; and Brait (2010), about character representation on screen. We also explore the main theorists of intersemiotic translation in interface with the construction of the character. It is a qualitative and bibliographic research in which analyses will be made based on the theoretical framework. With this research, we were able to conclude that the construction of the character in the film does not differ from the literary work, but that the film narrative of the book makes cutouts judged important by the director and /or screenwriter. On the other hand, in the literary work there is a greater exploration of the actions and physical and psychological characteristics because it is a verbal language, while in the film, these elements are converted semiotic aspects involved, resulting from the choices of those who produce it, as well as the author of the book, since she was part of the direction of the film.

Keywords: translation studies; character construction; narratology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do livro.....	50
Figura 2 – Harry nos braços de Dumbledore.....	54
Figura 3 – Harry e sua habilidade de se comunicar com cobras.....	55
Figura 4 – Primeiro contato de Harry com Hagrid.....	58
Figura 5 – Harry e Hagrid adentrando o Beco Diagonal.....	59
Figura 6 – Rony e seu visível descontentamento.....	61
Figura 7 – Hermione e seu primeiro contato com Harry e Rony.....	63
Figura 8 – Harry na noite da seleção das casas com o chapéu seletor.....	64
Figura 9 – Rony na noite da seleção das casas com o chapéu seletor.....	65
Figura 10 – Hermione ansiosa na seleção das casas.....	65
Figura 11 – Harry na sua primeira aula com o professor Snape.....	68
Figura 12 – Harry, Rony e Hermione na primeira aula de voo.....	69
Figura 13 – Professora Minerva admirada com a habilidade de Harry.....	69
Figura 14 – Rony e Hermione na aula de feitiços.....	70
Figura 15 – Harry, Rony e Hermione lutando contra o trasgo.....	72
Figura 16 – Harry tentando alcançar o pomo de ouro.....	73
Figura 17 – Hermione realizando feitiço.....	75
Figura 18 – Harry no alçapão tentando alcançar as chaves.....	76
Figura 19 – Rony no jogo de xadrez.....	76

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	O ESTADO DA ARTE: ADAPTAÇÃO FÍLMICA	15
3	REFERENCIAL TEÓRICO.....	20
3.1	Narratologia: o personagem como objeto de estudo.....	20
3.2	O personagem e o estruturalismo.....	21
3.3	A construção do personagem – da literatura para o cinema.....	24
3.4	A narrativa do cinema.....	30
3.5	O personagem do cinema.....	32
3.5.1	<i>A construção do personagem: olhar do roteirista</i>	36
3.5.2	<i>A construção do personagem: olhar do diretor</i>	38
3.6	Adaptação fílmica e a construção do personagem.....	40
3.6.1	<i>Adaptação fílmica: tradução intersemiótica</i>	40
4	METODOLOGIA.....	47
4.1	Questões de pesquisa.....	47
4.2	Objetivos.....	47
4.2.1	<i>Objetivo geral</i>	47
4.2.2	<i>Objetivos específicos</i>	47
4.3	Característica da pesquisa.....	48
5	ANÁLISE DO CORPUS.....	50
5.1	<i>Harry Potter e a Pedra Filosofal: o livro</i>	50
5.2	A aparição de Harry: o início de tudo.....	52
5.3	Harry enquanto criança e as suas ações.....	54
5.4	Harry e seu primeiro contato com a escola de Hogwarts.....	56
5.5	A jornada de Harry até Hogwarts: a narratologia.....	58
5.6	A chegada de Harry a Hogwarts e os primeiros contatos com Ronald Weasley e Hermione Granger.....	60
5.7	A primeira noite em Hogwarts.....	64
5.8	As primeiras aulas e interações com atividades de Hogwarts.....	67
5.9	A relação Rony-Hermione.....	70
5.10	Harry: o despertar de um protagonista e as aventuras em Hogwarts.....	71
5.11	O primeiro jogo de quadribol: mais um trabalho em grupo.....	73
5.12	<i>Harry Potter e a Pedra Filosofal: a astúcia de Harry, Rony e Hermione</i>	74

6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
	REFERÊNCIAS.....	81

1 INTRODUÇÃO

A produção cinematográfica faz parte da cultura do povo, assim como a televisão e outros recursos midiáticos. Stam (2008) diz que o cinema está no que pode ser denominado como um “mundo transnacional tipificado pela circulação global de imagens e sons, bens e pessoas”, ou seja, a globalização tem manipulado as formas de linguagem, e o cinema é uma delas – que se tornou dominante nessa era pós-moderna que vivemos.

Muitas produções – tanto as clássicas do cinema nacional e internacional – como as moderno-contemporâneas vêm ganhando destaque, principalmente, quando um grande sucesso foi alcançado em outro formato: o livro. Algumas obras literárias clássicas como *Sherlock Holmes* e *Alice no País das Maravilhas* são exemplos que merecem destaque nesse encontro entre literatura e cinema. Assim, na maioria das vezes, um livro que foi um grande sucesso entre o público ganha sua adaptação para o filme. O mercado encontra uma possibilidade de atrair ainda mais os admiradores, como também gerar capital monetário.

Ainda sobre os filmes que vêm ganhando inúmeras produções por conta do sucesso das obras literárias das quais eles se originaram, podemos citar *O Senhor dos Anéis*, as grandes produções da Disney, as histórias em quadrinhos, o famoso mundo *Marvel*, dentre outros. Estes precisam suprir a carência do público que, muitas vezes, aguarda as adaptações. Portanto, o cinema entra como um grande aliado nessa demanda.

A saga Harry Potter, da escritora britânica Joanne Rowling, também conhecida comercial e mundialmente como J.K. Rowling, faz sucesso até os dias de hoje. Segundo o site *How Stuff Works*, em uma reportagem que tratava dos maiores *best-sellers* de todos os tempos, só o primeiro – *Harry Potter e a Pedra Filosofal* – vendeu mais de 107 milhões de cópias. A popularidade aumentou quando ganhou adaptação para as telas do cinema, alavancando muito mais público, com uma bilheteria, segundo o site MTV e o Portal Terra, de US\$ 974.755.371. Este valor é relacionado ao primeiro filme que foi adaptado do primeiro livro.

Por outro lado, é necessário entendermos algumas implicações existentes nessa parceria. Stam (2008) aponta que a adaptação envolve alguns recursos no que tange às escolhas de quem produz(adapta), os elementos que “precisam” continuar essencialmente originais, as nuances que acabam ganhando uma crítica calorosa, o que é natural. No geral, o público compara e ao mesmo tempo esquece que estamos falando de dois formatos de linguagem – a cinematográfica e a literária, segundo Ferreira (2011).

É a partir da obra, muitas vezes, que o processo de engajamento do leitor com o conteúdo da narrativa cresce para que ele chegue até ao filme, como aponta Pelisoli (2011). Portanto, é

pensando nessa expectativa que é criada pelas telas nos leitores/telespectadores – muitos deles ávidos – que este trabalho usará a primeira obra da saga Harry Potter para desenvolver nosso objeto de estudo.

O motivo pelo qual foi escolhido este livro se dá pelo caráter emocional do autor deste trabalho, sendo uma de suas obras preferidas de toda a saga, uma vez que há várias outras produções – sete no total, mas *Harry Potter e a Pedra Filosofal*¹ é, sem dúvidas, a que inicia todo o valor sentimental, literalmente, já que é o primeiro livro. O outro motivo é que não há muitos estudos sobre este livro em específico envolvendo a tradução intersemiótica e construção do personagem. Por último, mas não menos importante, estamos oferecendo mais um conteúdo para a área da tradução, sobretudo no que concerne à intersemiótica, como também estamos fomentando os estudos sobre a saga Harry Potter, o que se torna um material científico a mais para os admiradores.

Como relevância, este trabalho científico se mostra importante porque trataremos dessas questões que a tradução intersemiótica está envolvida. É necessário entender, de fato, que escolhas são feitas e quais são deixadas de lado no momento que se recorre a um texto-fonte na tentativa de construir os personagens em outro formato e que implicâncias isso desdobra no resultado. A relevância ainda se faz mais opulente quando decidimos descrever o processo do livro para o filme do que simplesmente o resultado dessa construção. Assim, nosso trabalho se faz útil para que entendamos como dois formatos de linguagem dialogam.

O leitor também terá um material a mais para recorrer quando questões referentes ao estudo do personagem de um livro para um filme se fizer presente em pesquisas acadêmicas. Nossas discussões são sustentadas pela literatura que escolhemos para este trabalho, portanto, será válida a contribuição para aqueles que se interessam por este assunto em específico.

Em termos de estrutura da dissertação, a primeira parte deste trabalho concentrar-se-á em uma apresentação do estado da arte onde apresentaremos as pesquisas sobre adaptação fílmica. Detalharemos os últimos trabalhos de modo que possamos entender e mostrar o que se tem estudado acerca do tema e que possamos, a partir deles, desenvolver o desta pesquisa.

Na sequência, daremos início ao nosso referencial teórico. Começaremos tratando sobre narratologia, tendo o personagem como objeto de estudo. Falaremos, inicialmente, do contexto histórico sobre estudos que envolvem o estudo do personagem. Em seguida, abordaremos sobre a relação entre o personagem e o estruturalismo, sobretudo os tipos de personagens existentes

¹ Traduzimos o nome do livro – *Harry Potter and the Philosopher's Stone* – para o português

e as relações com suas complexidades. Estudiosos como Brait (2010) e Gardies (2008) são os principais referenciais para esta discussão.

Discutiremos também a construção do personagem partindo do livro até a obra cinematográfica e como se dá esse processo. Após termos uma base teórica sobre a construção do personagem a partir do livro até o filme, trataremos também da narrativa fílmica, o personagem dentro desse modelo de linguagem, levando em consideração também aspectos relevantes do olhar do roteirista, como do diretor.

Em seguida, falaremos sobre a construção da narrativa e do personagem no cinema, partindo das contribuições de Genette (1995) Abordaremos acerca da adaptação fílmica e a construção do personagem, tendo como relevância os teóricos da tradução intersemiótica. Pontuaremos os principais estudiosos e suas contribuições em consonância com a adaptação fílmica.

Sobre a metodologia aplicada neste trabalho, tratar-se-á de uma análise de um filme e um de livro de mesmo nome – *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Assim, a abordagem desta pesquisa é qualitativa, pois nossa análise partirá de estratégias e concepções para o alcance do objetivo deste trabalho. Este trabalho também tem natureza exploratória com o objetivo de desenvolver ideias e conceitos para que tenhamos hipóteses pautadas na revisão de literatura culminando na análise dos dados.

Finalmente, temos a análise do corpus, que foi estruturada a partir do interesse do autor deste trabalho. De acordo com os capítulos distribuídos no livro, fizemos a análise pautada nas discussões estabelecidas na fundamentação teórica, para que, assim, pudéssemos trazer a conclusão desta dissertação.

2 O ESTADO DA ARTE: ADAPTAÇÃO FÍLMICA

A área da tradução é um campo com estudos consistentes. Inúmeros trabalhos que tratam da relação entre literatura e cinema com interface com aquela área já foram e ainda vêm sendo desenvolvidos e isso mostra, também, que ganharam elos importantes nas várias manifestações da linguagem – tradução e cognição; tradução e linguística de *corpus*; tradução e ensino de língua estrangeira, apenas para citar alguns.

Para que possamos exemplificar algumas pesquisas no assunto, têm-se Sales e Procópio (2012) tratando da adaptação fílmica como tradução, tendo como foco de análise a transmutação de signos entre sistemas semióticos; estuda-se também as negociações entre suportes diversos – livro e filme- para que se possa compreender a dinâmica do processo tradutório e as problematizações dos conflitos e/ou soluções criativas, pesquisa que foi realizada por Guimaraes (2011); outras ainda fazem análises minuciosas de caráter metafórico, que é o caso do trabalho de Silva (2017), que estudou a escrita erótica na adaptação fílmica de *Delta of Venus* a partir da tradução de “Elena”, de Anaïs Nin. Estas são apenas para citar o quão vasto pode ser o estudo da tradução em diálogo com a adaptação fílmica, no entanto, têm-se outras pesquisas que aqui serão descritas para entendermos esse estado da arte que ela vem percorrendo. Portanto, abordaremos um panorama das pesquisas que trazem mais consistência àquela área tendo como foco a adaptação fílmica, tema principal deste trabalho.

No eixo tradução/adaptação, tem-se o trabalho de Amorim (2010) investigando o referido eixo das duas partes do drama histórico shakespeariano *Henry IV* e de trechos de outro drama histórico, *Henry V*, para o cinema no filme *Falstaff*. As bases teóricas usadas por Amorim (2010) foram os apontamentos de Stam (2008), com o acréscimo do dialogismo bakhtiniano (2006) e nas categorias da transtextualidade levantadas por Genette (1995). Outros autores que foram utilizados como referência para entender o fenômeno da adaptação se deu com os teóricos Hutcheon (2011) e Sanders (2006).

A pesquisa de Amorim (2010) também se caracteriza como um trabalho que não busca entender as relações entre literatura e cinema como foco em análise de critérios de fidelidade. O real interesse do seu trabalho foi entender a forma como as duas linguagens foram construídas dentro dos seus meios, evidenciando os processos criativos envolvidos no ato da adaptação a partir do que é estabilizado e/ou desestabilizado nas tais relações.

A seguir, acreditamos ser importante falar sobre a pesquisa de Ikeda (2012). O motivo pelo qual iremos falar sobre seu trabalho com tradução e adaptação se dá pelo fato de o autor levantar uma discussão relevante que ocorre com certa frequência em pesquisas na área: as

relações entre cinema e literatura para além das comparações, em uma tentativa exaustiva pela fidelidade, este sendo colocado como um ponto central de uma teoria de adaptação. O autor defendeu que, ao transportarmos um livro para a linguagem cinematográfica, as questões relacionadas à adaptação não se desdobram somente em detalhamentos estéticos. Ikeda (2012) ressalta que também podem ser levadas em consideração as questões estéticas que sofrem influência do seu modelo de produção, uma vez encarada dentro do processo econômico, já que a obra cinematográfica transita no mercado, dentre outros aspectos como modo de produção, as fontes de financiamento e o público-alvo envolvido. Para justificar sua pesquisa, o autor compara três distintas adaptações fílmicas do livro *Alice no País das Maravilhas*, do escritor Lewis Carroll.

Dois principais estudiosos da área da tradução e adaptação fílmica são utilizados por Ikeda (2012) para sustentar seu pensamento sobre as comparações entre livro e filme e a incessante busca pela fidelidade – Hutcheon (2011) e Stam (2008). Ambos teóricos discutem sobre adaptação, o primeiro falando do trabalho do adaptador como a de um tradutor e as questões envolvendo compreensão do texto literal do texto-base para entender a obra adaptada e suas implicações; o segundo, declarando que a adaptação é automaticamente diferente e original por causa da mudança do meio de comunicação.

Como conclusão da sua pesquisa, Ikeda (2012) defendeu que o ideal não é o que é mais ou menos fiel, nem uma fidelidade estrita ou literal, mas as consequências que a opção pela adaptação traz à obra cinematográfica. E sobre as três obras que o autor pesquisou, ele observou que o público distinto delas e o financiamento que cada uma recebeu para suas produções é que determina, muitas vezes, o sucesso, a grandeza e o reconhecimento do trabalho adaptado.

Milanez (2013) realizou uma análise da adaptação fílmica de *Budapeste* para o romance de mesmo nome. A ideia da pesquisa é verificar como a adaptação de Walter Carvalho e Rita Buzzar - diretor e roteirista, respectivamente - traduziu determinados signos que estavam presentes no romance do escritor Chico Buarque de Holanda. Assim, Milanez (2013) quis investigar se a natureza dessa leitura culmina mais em termos estruturais e/ou temáticos e de que maneira isso acontece.

Foi a partir dos estudos semióticos do teórico americano Charles Sanders Peirce e sua tese sobre os signos que o trabalho de Milanez (2013) foi sustentado. Uma questão que foi levantada pela pesquisadora é que, do ponto de vista teórico, em que medida as adaptações fílmicas se relacionam com o texto literário. Contando com as três classes de signos nomeadas pelo americano – ícone, índice e símbolo, Milanez (2013) conclui a validade de toda e qualquer adaptação e que a análise do romance mobiliza mais o conceito de signo icônico e tradução

icônica – elevando a autenticidade e a originalidade artística do material adaptado, atestando que a adaptação cinematográfica transparece possibilidades interpretativas dos signos presentes na obra *Budapeste*.

Ainda na perspectiva dos estudos norteados por Peirce (2000), Monteiro (2016) analisou a tradução intersemiótica de alguns personagens da obra *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Além da abordagem do teórico americano, Monteiro (2016) também fez uso dos estudos de Júlio Plaza (2003) na intenção de esclarecer a reconstrução intersemiótica das personagens a partir das relações sógnicas – ícone, índice e símbolo. Outro elemento que o pesquisador examina é a *disneyficação* a partir de Alan Bryman (2004) e Janet Wasko (2001), discorrendo a realização da adaptação fílmica e o impacto que ela tem no texto de partida, como para o público de chegada.

Coutinho (2014) também estabelece as relações existentes entre literatura, cinema ao estudar o longa-metragem *Romance*, de Guel Arraes. Ela analisou alguns trechos do filme pelo prisma da adaptação tendo este uma relação com o texto de caráter medieval *O Romance de Tristão e Isolda*, do francês Joseph Bédier. Coutinho (2014) reitera a importância de entendermos a questão de termos gêneros díspares, ou seja, estudar a tradução e a adaptação partindo que, de fato, o texto literário e o seu resultado adaptativo são de natureza linguística oposta.

Coutinho (2014) dá continuidade dando enfoque na tradução intersemiótica. A partir da visão Hutcheon (2011) sobre o que venha ser adaptar, Coutinho (2014) explica que o que ocorre é uma transcodificação e esses textos podem ser verbais ou não-verbais, que culminam nos estudos de Roman Jakobson (1991).

A autora também se debruçou nos estudos de Júlio Plaza sobre as três matrizes: icônica, indicial e simbólica. De modo que venha teorizar sua pesquisa com os estudos de Plaza, Coutinho (2014) percebeu que a adaptação de *O Romance de Tristão e Isolda* presente no filme *Romance* se enquadra no caráter paramórfico que está dentro da tradução icônica, pois há uma “transformação de um mineral em outro sem mudança de composição, alterando-se apenas a estrutura cristalina (PLAZA, 2003, p. 90). Ou seja, tem-se o filme adaptado com tentativa de ser similar ao material fonte, no entanto, com uma estrutura “diferente e equivalente”, como diz Plaza (2003).

Como conclusão, Coutinho (2014) mostra que, a partir dos estudos de Júlio Plaza, o filme *Romance* se apresenta como uma tradução icônica isomórfica, pois o autor do filme expressa outros personagens e desenvolvimentos verbais, caracterizando, assim, a adaptação. Outra questão que ela concluiu é que, de fato, o roteirista toma a narratividade do texto original

para que ele possa recriar o texto “derivativo”, no entanto, há um independente e um original em questão. Por último, ela conseguiu visualizar em *Romance* que há também a tradução indicial, pois tem-se um trecho do original servindo como outro elemento no texto adaptado, no caso, uma fala de um personagem é usada como prólogo para o filme. Outro fator que acontece a partir a teoria da tradução intersemiótica que Coutinho (2014) revelou no seu trabalho foi a presença de signos, pois no filme aparecem imagens de cunho medieval representando uma determinada cena, o que mostra a presença de um suporte que mudou, mas que manteve a informação.

Monteiro (2016) trouxe como conclusão para o seu trabalho que o modelo de Pierce (2000) é importante para entender as etapas que são compostas na tradução intersemiótica de uma forma mais concreta. Ademais, o autor faz algumas reflexões sobre a tarefa de traduzir elevando a importância de deleitar-se no campo da intersemiótica, como também de reconhecer a tradução como uma tarefa árdua, pois ela se conecta com várias áreas do conhecimento trazendo implicações para o tradutor, como também para a tradução enquanto campo de estudo científico.

Ainda na atmosfera da adaptação, Silva (2018) identificou as estratégias de tradução utilizadas pelos diretores das versões fílmicas de três traduções fílmicas do livro escrito por F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* e analisou o processo que permeia a tradução para o cinema. As produções cinematográficas foram dirigidas por Elliott Nugent, Jack Clayton e Baz Luhrmann, e o foco foi em uma das personagens centrais – Daisy Buchanan.

Silva (2018) analisou em quais das produções a dura crítica a sociedade individualista dos anos vinte se faz presente, como e quais estratégias de tradução foram utilizadas pelos diretores para levar esse aspecto específico da obra para as telas. Daisy Buchanan, personagem analisada na pesquisa de Silva (2018), é usada para analisar a referente crítica.

Os pesquisadores que serviram como fundamentação teórica no estudo de Silva (2018) foram os clássicos da área da tradução, a dizer: Lefevere (1975), Toury (1995), Even-Zohar (1997) e Plaza (2003). Na área da literatura e cinema, houve como embasamento Carrière (2006), Jakobson (1991), Xavier (1984), dentre outros. Estes teóricos foram fundamentais para identificar as estratégias de tradução utilizadas pelos diretores das versões fílmicas, como também para analisar o processo que permeia a tradução de livro para o filme.

Por último, também foi analisado o cenário do filme em relação à obra literária: trovadores substituídos por cantadores de viola; cavaleiros medievais por vaqueiros, reis e rainha sendo representados por grandes proprietários de terra, dentre outros.

Outra pesquisa no campo da adaptação fílmica que merece destaque é a de Silveira (2019). A proposta de seu estudo foi analisar como ocorreu o processo de retextualização em alguns episódios das séries *Demolidor*, *Jessica Jones*, *Luke Cage*, *Punho de Ferro* e *Os Defensores*, séries estas produzidas pela Netflix, baseadas em personagens dos quadrinhos da Marvel Comics.

Silveira (2019) fundamentou sua pesquisa com os preceitos de Nord (1991) ao falar sobre retextualização. Portanto, o pesquisador acredita que há mecanismos de retextualização nas traduções intersemióticas de histórias em quadrinhos porque ele diz que nas produções audiovisuais analisadas no seu *corpus* houve vários temas que não fizeram parte das narrativas em quadrinhos – o texto de origem.

Silveira (2019) concluiu que há discursos distintos em produções que possuem o mesmo enredo. O contexto sociocultural é apontado por ele como distinto nas produções analisadas na sua pesquisa. Ele cita questões relacionadas às demandas sociais – empoderamento de determinadas minorias, por exemplo – que, no texto de partida, no caso, o quadrinho, não estão presentes, mas na produção adaptada – a série, já aparecem. Assim, ele pontuou que alguns elementos foram determinantes nas escolhas dos produtores do material audiovisual, a dizer: a intencionalidade e o sentido de como um elemento narrativo será retextualizado de acordo com as novas leituras, como também a partir do conhecimento de mundo do público.

3 REFERENCIAL TEÓRICO

Através das discussões descritas acerca de trabalhos que envolvem os estudos da tradução e a narração fílmica, faz-se importante destacar o personagem como objeto de estudo dentro dos aspectos narratológicos, pois este é o foco deste trabalho. Na seção do estado de arte, nós pudemos perceber que a adaptação fílmica se encontra com várias ramificações dentro da tradução. Assim, para que possamos discorrer o objetivo deste trabalho, entenderemos agora o elemento personagem.

Este capítulo está dividido em dois grandes assuntos que guiarão o referencial teórico descrito a seguir: Narratologia – o personagem como objeto de estudo; O Personagem e o Estruturalismo; A construção do Personagem – do livro para o cinema; A narrativa do cinema; O personagem do cinema: dentro desta seção iremos abordar tanto a construção do personagem levando em consideração o olhar do roteirista, como também o olhar do diretor. A segunda grande seção deste referencial teórico abordará Adaptação fílmica e a construção do personagem, com foco na tradução intersemiótica, em que discutiremos o que os estudiosos deste campo de estudo compreendem acerca da adaptação fílmica com os estudos da tradução.

3.1 Narratologia: o personagem como objeto de estudo

É por volta de 330 a.C. que é iniciado o pensamento ocidental escrito no fazer literário. O percussor foi Aristóteles com sua obra poética intitulada “Poética” (2008). O que é elencado na referida obra são questões relacionadas à personagem, sobretudo a semelhança entre personagem e pessoa. A partir do conceito de *mimesis*, Aristóteles realizou apontamentos para o que ele considerou essencial uma vez que o conceito é encarado como “imitação do real”. O primeiro aspecto está relacionado à consideração da personagem como um reflexo do ser humano; o segundo, o personagem sendo uma construção, e a obediência de sua existência às leis particulares que regem o texto. Outro conceito que Aristóteles destaca é o da *verossimilhança interna da obra*. Ele pontua que para uma narrativa ser credível, ela necessita obedecer às suas próprias regras internas e princípios. Não é a narrativa poética que tem esse papel. Sua função é a promoção de possibilidades.

A ensaísta e linguista Brait (2010) traz o conceito da personagem como sendo o “ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados pela narração (BRAIT, 2010, p. 31). No caso de um personagem ser oriundo de uma obra literária podemos fazer a seguinte

reflexão: é o teor narrativo que circunda o personagem no texto-fonte que vai oferecer um direcionamento para a sua composição na linguagem cinematográfica.

No passado, por volta do século I a.C. até o século XVIII, eram as noções de *mimesis* e *verossimilhança* de Aristóteles que regiam os modelos de concepção de personagem. No entanto, de acordo com Brait (2010), a visão de Aristóteles foi refutada, ganhando um novo prisma em um campo mais psicológico, culminando, na realidade, como uma representação daquele pelo seu criador. Assim, partindo da visão de Brait (2010), o personagem que é representado no filme não é um ser ideal oriundo da obra literária, mas é, na realidade, uma psique imperfeita de seus criadores (diretores, roteiristas, etc). Portanto, o conceito de *mimesis* e *verossimilhança* não se sustentou. A seguir, entenderemos como os estudos sobre o personagem deram início.

3.2 O personagem e o estruturalismo

Sendo o personagem um ser de linguagem, é no século XX que nasce uma corrente teórica chamada de Estruturalismo. Teve uma grande importância para desenvolver os estudos sobre o personagem e da narrativa.

No ano de 1920, com o um estudo voltado para a compreensão da narrativa de cunho estrutural, Lukács (2000) associa a estrutura do romance com o contexto social em que este é inserido. Em outras palavras, para o filósofo, encara-se o ser humano e a realidade como referência para a literatura. No entanto, naquele mesmo ano, Forster (1969), na obra *Aspectos do Romance*, elenca os três elementos estruturais que são considerados essenciais no romance. A dizer: a intriga, a história e a personagem. Iremos focar na personagem, pois é o ponto de estudo desta pesquisa.

Sobre os personagens, há os chamados de *planos* e *redondos*. Forster (1969) realiza uma análise dos elementos constituintes dos personagens no que diz respeito à complexidade e relevância na narrativa. São chamados de personagens *planos* aqueles que “são construídos em torno de uma única ideia ou qualidade: quando nelas existem mais de um fator, atinge-se o início da curva que leva à personagem redonda” (FORSTER, 1969, p. 122). Os personagens *planos* também são encarados como estáticos. Eles não surpreendem, não alcançando uma evolução, muito vezes possuindo comportamentos recorrentes ao longo da narrativa.

No tocante aos personagens *redondos*, eles são definidos pelo nível de complexidade que, no caso, é alto. Eles são dinâmicos, multifacetados e possuem diversas qualidades. Seu ponto máximo é gerar uma diversão ao leitor/espectador com reações por conta de qualquer

acontecimento existente na narrativa. Eles também chegam a oscilar como protagonistas. Apesar de termos esses dois tipos de personagens que, à primeira vista, são categorizados pelas características que eles carregam, ainda podemos ter os *híbridos*. Caracterizamos estes personagens quando temos uma oscilação entre *plano* e *redondo* no tocante à previsibilidade, assim como relacionado à riqueza de construção.

Avançando nos estudos do personagem na visão estruturalista, tem-se Hamon (1976). O autor estudou a personagem sob a perspectiva semiológica tendo seus estudos inspiração nos de Ferdinand de Saussure. Ele trouxe dois apontamentos: tentou refutar as teorias que defendiam os personagens como se fossem seres vivos; e também conceituou como “seres de papel” os personagens literários. O estudioso encara o personagem como um signo. Como consequência, o autor explica que é necessário fazer a escolha de um ponto de vista que construa esse objeto. Essa construção precisa estar centrada no interior da mensagem que será definida como um conjunto de signos linguísticos, como detalha Brait (2010). A partir disso, é através desse conceito de personagem que temos uma expansão seja de qualquer natureza semiótica.

Como relevância para esta pesquisa que envolve o estudo da construção de personagens, é a partir da visão de Hamon (1976) que podemos pensar no personagem cinematográfico, pois ele, conseqüentemente, é um signo cinematográfico. Ele é formado por imagem, som, movimento, luz e ambiente. Na esfera fílmica, são estes elementos que constroem a narrativa cinematográfica. Hamon (1976) define, a partir da semiologia *semântica, sintaxe e pragmática*, os três tipos de personagens – as referenciais, as *embrayeurs* e as anáforas. Sobre o primeiro, Brait (2010) vai definir como “personagens históricas”, pois “remetem a um sentido pleno e fixo”, também podem ser encarados como herói; o segundo, são aqueles personagens que precisam estar ligados e relacionados com os outros elementos da narrativa, do discurso propriamente dito; o último tipo, são aqueles personagens que vão ser compreendidos a partir da obra como um todo dentro de uma rede de relações.

É por meio dessas redes de relações que os personagens vão se formando dentro da outra linguagem adaptada, no caso, a linguagem fílmica. Brait explica que essas ligações dos personagens ao longo da narrativa vão situá-los com outros personagens, espaços e os objetos:

Demonstrando que as personagens de um romance agem umas sobre as outras e revelam-se umas pelas outras, os autores apontam quatro funções possíveis desempenhadas no universo fictício criado pelo romancista: elemento decorativo, agente da ação, porta-voz do autor, ser fictício com forma própria de existir, sentir e perceber os outros e o mundo (BRAIT, 2010, p. 47).

Portanto, a partir do prisma estruturalista, teve como intenção mostrar o personagem, de acordo com Gardies (2008), como um “ser de papel”, assim como “de imagens e sons”, este último voltado à linguagem fílmica. Seu papel está relacionado a um ser de linguagem que serve à narrativa como qualquer outro signo. Para além dos estudos estruturalistas, de modo que compreendamos a narrativa audiovisual e a construção da história e do discurso, Reis (1988) pontua que se faz importante também estudar o personagem na perspectiva de uma ideologia psíquica e social. A atenção estaria voltada para as expressões ideológicas que estão contidas ao longo da narrativa que culmina na sua representação dentro do texto. Assim, podemos ver o personagem como um elemento central da narrativa.

Reis (1988) destaca o resgate do papel da personagem como o elemento primordial da narrativa na era pós-estruturalismo. O autor chama atenção para essa valorização em todas as linguagens, sobretudo na cinematográfica, onde o personagem ganha um papel de destaque que o eleva como culturalmente superior. Para tanto, ele pontua:

Observa-se presentemente, por parte da Narratologia, uma recuperação do conceito de personagem, em certa medida subalternizada pelo estruturalismo; essa recuperação obriga a equacionar a personagem nos termos de renovação teórica e metodológica [...] aponta-se assim para uma concepção do conceito de personagem como signo, ao mesmo tempo que se sublinha implicitamente o teor dinâmico que, de um ponto de vista modal, preside à narrativa (REIS, 1988, p. 315).

Como podemos perceber, o conceito de personagem ficou esquecido no período estruturalista, no entanto, ele ganha seu destaque em aspectos teóricos – compreendendo seu papel dentro da Narratologia; e metodológicos – como ele dialoga com os outros elementos na narração para que uma história se desenvolva de modo dinâmica. O personagem é uma grande surpresa dentro do texto, seja qual for a linguagem explorada. Ele se molda às ações facilmente; ele se renova e ganha aqueles que o acompanham do início ao fim, seja para agradar ou para causar um desconforto.

Enquanto signo narrativo, a personagem retoma ao reconhecimento de dimensão humana que é construída e reproduzida pelo autor. É necessário um olhar acurado sobre quem é *aquele personagem* dentro daquela linguagem que ainda está em formação narrativa. Reis (1998) conceitua o valor do personagem dentro de uma obra pautando não somente como uma busca de concretizar o processo narrativo, “mas sobretudo como lugar preferencial de afirmação ideológica” (REIS, 1998, p. 318). Para compreendermos melhor o lugar do personagem dentro da narrativa, abordaremos a seguir a linguagem que a este trabalho se dedica: a audiovisual, tomando como partida a obra literária até culminar no filme.

3.3 A construção do personagem – da literatura para o cinema

Uma pergunta que se faz necessária para esta pesquisa é: como materializar personagens em uma produção fílmica tendo como base o texto-fonte, ou seja, o literário? Vale destacar, a priori, que esta pergunta culmina em uma resposta que vai trazer questões já mencionadas anteriormente: as diferenças no material expressivo de cada manifestação de arte em questão.

Se pensarmos, por exemplo, em uma peça de teatro, esta manifestação artística leva em consideração aspectos do personagem que são importantes para a sua construção: os gestos, a entonação, a caracterização. A cena em que o ator está inserido também é outro elemento de destaque, pois ele precisa desenvolver movimentos que constroem aquele recorte da cena. O ator de cinema passa pelo menos processo técnico: é importante ele identificar a posição da câmera para que seu melhor ângulo leve seus gestos, sua caracterização ganhe destaque, dentre outros aspectos. Elementos de natureza sonora e visual também integram essa geração de interpretação que os telespectadores absorverão daquele personagem, como também a matéria compreensiva da presença dele em cena.

No texto literário, é utilizada linguagem expressiva verbalizada para que se construa o personagem. Tem-se informações de cunho descritivo ou simbólico, e são estas informações diversas que levará o leitor a desenvolver sua imaginação de acordo com as características narrativas: espaço, tempo, personagens, entre outros.

Candido *et al.* (1976, p. 66) trazem relevo para uma indagação: “de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?”. Os autores recorrem às considerações de François Mauriac, pois este se vale dos elementos de invenção que são oriundos da experiência e da percepção do mundo. Assim, tendo que “traduzir”, o artista e suas várias possibilidades com a linguagem, utiliza-se uma material pré-existente para que a realidade seja modificada.

A partir dessas considerações, pensamos, portanto, como se dá a construção de um personagem a partir de um outro que também é ficcional: o personagem da literatura que foi adaptado para o personagem do cinema. Vale lembrar, portanto, que o olhar do autor que irá adaptar não estará mais voltado para a realidade que o cerca, ou até mesmo para as suas experiências, mas sim para o personagem da obra literária.

Esse movimento de adaptação de obra literária para o cinema traz implicações também para os personagens envolvidos, no sentido de que haja uma adequação - podemos usar aqui a palavra “fidelidade” – à obra cinematográfica. Há, naturalmente, esta exigência. Essa exigência é árdua, pois é como se tivesse que existir um vínculo fiel entre personagem da obra com o personagem do filme.

Assim, ainda nas palavras de Candido *et al.* (1976), para que ocorra a construção do personagem, o romance é que vai determinar essa ação, pois o personagem adaptado “depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior” (CANDIDO *et al.*, 1976, p. 75). Portanto, o adaptador, que também é um tradutor, precisa levar em consideração no seu processo adaptativo, algumas características de natureza estrutural que o personagem possui no romance.

Aspectos de natureza física e psicológica precisam se fazerem presentes uma vez que se busca manter uma coerência interna no âmbito da narração. Lins (2011) explica que como acontece, por exemplo, uma “distorção mal sucedida de um romance noir”. Seu exemplo é sobre ter uma bonita heroína que iria despertar paixões calorosas nos homens que passassem pelo caminho dela, no entanto, a atriz que iria encarná-la não possuía tanto carisma e beleza, fisicamente falando. Lins (2011), portanto, acredita que dois elementos devem ficar evidentes na obra cinematográfica – a beleza e a facilidade em atrair os rapazes.

Um outro elemento sobre a composição do personagem citado por Lins (2011) diz respeito a dispensar atores por serem velhos ou novos demais. No seu estudo sobre a construção do personagem na adaptação do livro *O cheiro do ralo*, ele relata que o ator Selton Melo não condiz com as características do personagem do livro: feio e velho. Assim, ele julga que essas características físicas são importantes no que tange aos aspectos psicológicos.

É importante que entendamos que a liberdade que é dada ao adaptador não deve ser díspare da ficção. Aquele que adapta precisa buscar, como diz Lins, elementos criativos que sejam similares de modo criativo para que o personagem possa se materializar:

Esta reflexão parte do princípio que a liberdade do adaptador não deve entrar em choque com o universo criado pelo ficcionista, pelo contrário, deve buscar equivalentes criativos que possam materializar em outra linguagem os aspectos centrais do personagem literário (LINS, 2011, p. 42).

Ainda sobre a construção dos personagens de uma obra que é adaptada para o cinema, gostaríamos de elencar que não é preciso que haja uma configuração que contemple por completo esse mundo ficcional no cinema, logo porque estamos falando de processo criativo e que cada suporte linguístico – livro e filme – possuem suas características artísticas. Candido *et al.* (1976, p. 69) trazem um olhar sobre a construção do personagem:

[...] esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadores.

Por outro lado, Lins (2011) ressalta que o processo adaptativo de um personagem precisa ter a obra fonte como sendo a “realidade matriz que será modificada pelo adaptador”.

Levando a discussão sobre ter o texto-fonte como elemento norteador para a construção de um personagem, que é o caso desta pesquisa, ao considerar as diferenças de linguagens das mídias envolvidas, falando de uma ficção, elas possuem o mesmo objetivo: narrar uma história. Quando uma história é adaptada, procura-se uma correspondência ou adequação. Field (2001) define a adaptação como a “habilidade de ‘fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste’, modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação” (FIELD, 2001, p. 174). O roteirista ainda destaca que adaptar um romance ou uma peça para a linguagem cinematográfica é similar a escrever um roteiro original. É, portanto, um novo material.

Sendo o roteiro original um processo de reescrita, a tradução reflete uma ideologia, como também uma poética. Esse reflexo ideológico e poético pode variar tanto nos contextos de partida e de chegada, como explica Lefevere (1975), podendo culminar, algumas vezes, em alterações no sistema da cultura receptora, como o teórico assinala:

A tradução é, certamente, uma reescrita de um texto original. Toda reescrita, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. Reescrita é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também a da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra (LEFEVERE, 1975, p. 11-12)

Defendendo a tradução fílmica como uma reescrita do texto-fonte, em que este mesmo texto é modificado, nascendo de um novo olhar, no caso, o olhar do diretor, podemos encarar a construção de um personagem como um processo que pode ganhar uma nova roupagem quando adaptado do texto literário. Em três aspectos, portanto, ele sofre essa adaptação, de acordo com Sampaio (2019): em função da sua releitura, o novo contexto e a sua representação na tela.

No que concerne à releitura, partimos já dos pressupostos que os estudos da tradução, em interface com a adaptação cinematográfica, apresentam, que, de fato, ao adaptarmos, tem-se um novo produto. Assim, pensando no personagem adaptado, há uma releitura dele na tela do cinema. E como já explicou Lefevere (1975), encontra-se nessa releitura um olhar tanto poético, quanto ideológico. O personagem quando adaptado, ele é, durante o processo, uma manipulação da visão de quem o retextualiza.

No que tange ao novo contexto, a releitura elaborada vai se desdobrar em qualquer momento do espaço. Uma determinada obra literária de um tempo específico pode ser adaptada depois de muitos anos. O contexto em que ela irá se encontrar não irá ter relação - ou pelo menos não é uma regra - com o momento em que estará disposta para um público. Um exemplo disso são os grandes clássicos da literatura que recebem inúmeras adaptações até os dias de hoje. É, de fato, um novo contexto de manifestação de um produto artístico.

Sobre a representação na tela, esse “roteiro original criado” será apresentado pelo prisma do diretor. O diretor terá toda a liberdade de escolher o que será adaptado de um texto para o outro. A representação na linguagem cinematográfica irá trazer o estilo, os propósitos, sem deixar de levar em consideração também os contextos histórico e social, como aponta Plaza (2003).

Na adaptação cinematográfica, para a construção dos personagens, Gomes (2016) explica que quando comparamos os personagens do livro com os do filme na tentativa de buscar suas especificidades, a dizer, uma “narração objetiva de acontecimentos, a adoção pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens, ou mesmo a narração na primeira pessoa do singular”, todas essas considerações são importantes porque elas constroem o novo material - o adaptado. Também elevam a capacidade de construir um material autêntico que tem o texto-fonte como referência, mas que se torna livre, a mesmo tempo dele.

Em uma obra literária, o modo pelo qual o personagem se expressa é por meio das palavras escritas, segundo Gomes (2016). No cinema, recorre-se a um aparato de cunho visual. A forma como os personagens se manifesta é através de ‘pessoas’. Na visão do autor, o cinema, sobretudo quando se trata de adaptação, não cria uma fluidez na comunicação dos personagens com os leitores. Para Gomes (2016), o filme “limita-se a fazer um deslocamento de seres fictícios que já estão prontos e consagrados na literatura”. Vale ressaltar que não é do nosso interesse determinar em qual das mídias o elemento personagem é melhor elaborado, pois cada linguagem carrega suas características e desempenham um papel importante quanto aos seus objetivos artísticos.

Hutcheon (2011) declara que a adaptação favorece que as histórias cheguem a públicos diversos. De fato, uma obra literária, por exemplo, de uma determinada época, quando adaptada, pode se fazer atual para um público ou até mesmo para uma geração de pessoas que ainda está se formando em um específico contexto social. A autora ainda diz que, sendo a adaptação uma prática antiga, em que novas histórias nascem, é também um processo em constante presença na cultura ocidental no que diz respeito à criação artística:

[...] é evidente que as adaptações são velhas companheiras: Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto. Ésquilo, Racine, Goethe e da Ponte também recontaram histórias conhecidas em novas formas. As adaptações são tão fundamentais à cultura ocidental que parecem confirmar o insight de Walter Benjamin (1992, p. 90), segundo o qual “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias”. Os ávidos adaptadores, ao longo dos séculos, certamente não precisaram dos pronunciamentos críticos de T.S. Eliot ou Northrop Frye para compreender o que, para eles, sempre foi um truísmo: a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias (HUTCEHON, 2011, p. 22).

Partindo do pensamento de Hutcheon (2011) podemos perceber que, de fato, os personagens na tela do cinema recebem novos contornos fictícios, e esses contornos acontecem por conta da releitura que eles recebem. Sendo os personagens recortes quando inseridos na narrativa fílmica, Sampaio (2019) afirma que os seres fictícios são distintos dentro de cada sistema, destacando que na obra literária os personagens têm mais espaço para se desenvolverem e estarem apropriados dos fatos que acontecem dentro da narrativa.

Assim, mostra-se relevante o destaque desse aspecto manipulador do processo de reescrita. Como já defendido por Lefevere (1975), novos conceitos, gêneros e mecanismos são introduzidos em uma determinada sociedade para que se possa alcançar públicos. A construção do personagem passa por esse caminho, e isto acarreta em dois tipos de público, como aponta Lefevere (1975): os comuns e os especialistas, e ambos têm sua importância: os primeiros porque “possuem” imagens do livro na cabeça e esperam que elas sejam reproduzidas quase fielmente, buscando similaridades; os segundos, além de terem toda uma bagagem quase que completa do livro na mente, são eles os responsáveis pelo modo no qual isso será recebido pelo público em geral, como também na manutenção do conteúdo existente na obra literária.

Com a construção dos personagens e seus resultados em um filme, temos a constatação de que a união entre cinema e literatura se evidencia pelo fato de ambas serem artes narrativas. Amount (1995) pontua que a obra cinematográfica tem uma capacidade ficcional que se materializa em narrar fatos, criar ilusões, como também alcança a concretização das fantasias, mostrando que é muito mais que capturar imagens paradas.

O trabalho dessa materialização dos personagens que são oriundos da obra literária se constrói dentro dos limites da obra cinematográfica. O tempo, por exemplo, no cinema é o que o direciona, de acordo com a Amount (1995) à narratividade e à ficção. Já os elementos técnicos são essenciais para este alcance: som, luz, cenário, auxiliando nessa organização de teor narrativo que tem o intuito de alcançar uma verossimilhança, como também favorecer o prazer do espectador.

O desenvolvimento do personagem na tela do cinema será um reflexo da narrativa criada dentro dessa linguagem – o filme. É a narrativa da expressão. É um jogo que pode envolver a fala do narrador e elementos narrativos na mídia como imagens e sons. São os conjuntos de imagens em movimento que formam essa narrativa fílmica para que o espectador consiga fazer a “leitura” da história que está sendo contada. O caráter icônico do cinema é determinado pela imagem cinematográfica, que é a característica mais importante da narrativa fílmica.

O personagem apresentando na linguagem cinematográfica é uma imagem que tem um valor representativo. Esse valor representativo também é resultado de uma imagem que estava inserido na obra literária. É a ficção reelaborando a ficção. Para tanto, a imagem representacional vai trazer informações visuais que, naturalmente, já são (re)conhecidas. Assim, elas serão decodificadas, como também confrontadas com as informações que já são conhecidas previamente. Será uma “experiência visual em uma imagem”, como pontua Aumont (1995).

Quando se tem esses personagens representados na obra fílmica, ele vem com convenções e conotações definidas. É uma perspectiva simbolizada a respeito de um contexto que pode ser social, até mesmo especificamente ideológico. Branco (2016) declara que na imagem cinematográfica há uma intenção em unir a linguagem verbal com a não-verbal, na tentativa de que uma possa complementar a outra. Esta declaração fortalece a questão da intencionalidade que a imagem possui, como diz Aumont (1995). No contexto da linguagem cinematográfica, valores e relação palavra-imagem precisam ser levadas em consideração. É essa interação entre palavra-imagem que associamos à tradução intersemiótica.

Portanto, para que haja uma construção de sentido, de acordo com Branco (2016), esses dois sistemas linguísticos – verbal e não-verbal – são responsáveis quanto à transmissão e comunicação de ideias e sentimentos, fazendo uso da tradução intersemiótica. O personagem construído representa esses dois sistemas – o que ele produz verbalmente e a sua própria representação fictícia. É o desempenho do personagem no filme que faz com que, também, a tradução intersemiótica aconteça entre espectador e filme, pois há uma interação com aquilo que é representado na tela, uma vez que o espectador traz para a sua realidade um ou outro elemento do filme. A interação do espectador é acompanhada pela narrativa que é construída ao longo do filme – a narrativa do cinema.

3.4 A narrativa do cinema

Define-se narrativa, nas palavras de Genette (1995), “o enunciado narrativo que assegura a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (GENETTE, 1995, p. 209). O autor ainda esclarece que, diferentemente da história, que é uma “sucessão de acontecimentos reais ou fictícios”, a narração é o que “consiste no fato de alguém contar alguma coisa”. É a partir dessas concepções de narratologia que algumas características estão presentes no cinema e na literatura, como expressam Aumont e Marie (2009, p. 209):

- 1 Uma narrativa é fechada: forma um todo, no sentido aristotélico (“o que tem um começo, um meio e um fim”), e sua unidade é primária (Gaudreault & Jost 1990);
- 2 Uma narrativa conta uma história; por conseguinte, ela superpõe, ao mesmo tempo imaginário dos acontecimentos contados, o tempo do próprio ato narrativo;
- 3 Uma narrativa é produzida por alguém (ou por uma instância semi-abstrata, tal como a produção de filmes de ficção); por conseguinte, ela se oferece a mim não como a realidade, e sim como uma mediação da realidade, que tem traços de não-realidade; é um ‘discurso fechado que vem irrealizar uma sequência de acontecimentos’, conforme a fórmula notavelmente econômica de Christian Metz (1975);
- 4 Enfim, a unidade de narrativa é o acontecimento: a narrativa é relativamente indiferente a sua formatação (Bremond), e podem-se considerar amplamente equivalentes narrativas escritas, orais, cinematográficas de uma mesma sequência de acontecimentos.

Assim, as características acima atestam o quão próximas são literatura e cinema, sobretudo quando estamos tratando do elemento personagem e sua construção dentro da narrativa. É importante destacar que esta pesquisa trata da construção do personagem oriundo do texto literário para a obra cinematográfica.

Levando em consideração a narrativa como um material autônomo, é importante entendermos a diferença entre “narrativa” e “narratividade”. De acordo com a Gardies (2008), a narratividade é um “conjunto de códigos, processos e operações, independentes do meio em que se atualizam, mas cuja presença num texto permite reconhecê-lo como uma narrativa”. A narratividade é, portanto, um material textual que se desenvolve de acordo com suas próprias leis linguísticas, que o autor chama de “códigos, processos e operações.

Quando se trata da narrativa do cinema, faz-se necessário as suas propriedades para que, finalmente, possamos entender sua construção na tela. Gardies (2008) explica que, para entendermos a narrativa cinematográfica, é importante levar em consideração suas especificidades, sobretudo sua linguagem. E é partindo dessa inquietação que é preciso saber como o cinema narra.

Equilíbrio, desequilíbrio e reequilíbrio foram as formas que os estruturalistas encontraram para definir a narrativa mínima de modo que houvesse uma compreensão, uma vez que a narrativa é vista como uma entidade independente (GARDIES, 2008). Uma outra visão de narrativa é elencada por Barthes: as funções e os indícios. A estrutura da narrativa está ligada às funções; e os indícios seriam o conteúdo que auxilia no enriquecimento do texto.

Para o estudo da narrativa cinematográfica, os formalistas tiveram como base os estudos literários, que mais adiante também contribuiriam para a tradução intersemiótica. Assim, é a partir da visão de narrativa que iremos, portanto, compreender como o cinema narra. Para Genette (1995), para que percebamos os modos de narração no cinema, devemos levar em consideração “quem fala”, “quem vê” e “quem sabe”. Gardies (2008) explica que narrativa do cinema, essa relação é complexa, existindo, portanto, três grandes atores: o narrador, o personagem e o espectador. Estes três atores estão relacionados às três instâncias mencionadas anteriormente: falar, ver e saber.

Já sabendo quem são os atores que constituem as instâncias propostas por Genette (1995), na narrativa cinematográfica, há três atos que configuram as estratégias narrativas, a dizer, a *localização*, a *mostração* e *polarização*. Sobre a primeira estratégia – localização – Gardies (2008) explica que ela é pertencente especificamente ao cinema, pois envolve a escolha do local da câmera e seu foco. Por causa dessas escolhas, o campo do visível é determinado, como também tem implicância no campo do não-visível de forma correlativa. Esses dois campos têm intenção de fazer saber: “o visível constrói um saber ‘assertivo’, enquanto que o não-visível mostra um saber de natureza ‘hipotética’ (GARDIES, 2008, p. 87).

Sobre a *mostração*, é o que vai regular o visível na narrativa do cinema, como também é um recurso específico. A *mostração* pode ser interna à dimensão ficcional da narrativa – diegese – caso realize esse processo de ver de dentro da narrativa (um processo interno), por exemplo, pela visão do personagem. Há também a possibilidade de ser externa: de enunciação ou enunciação marcada. A primeira está relacionada ao espectador e a sua sensação de que está sendo escondido dele; a segunda, quando o espectador pensa saber de tudo baseado naquilo que lhe é mostrado. É importante ressaltar que a *mostração* e a *narração* devem estar articuladas. São processos que se complementam, não se excluem dentro da narrativa cinematográfica.

No que tange à *polarização*, há três tipos: polarização-personagem, polarização-espectador e polarização-enunciador. Gardies (2008) pontua que o primeiro tipo é quando o espectador saber tanto quanto o personagem; sobre o segundo, o espectador é onisciente; e sobre o último tipo, é quando o espectador tem a sensação de saber pouco, pois aquele que enuncia

está mantendo para si alguma informação, ou, nas palavras de Gardies (2008) “o enunciador guardou as cartas para si”.

3.5 O personagem do cinema

Assim como na teoria literária, também é importante discutirmos a construção dos personagens na linguagem cinematográfica. Portanto, no cinema, é preciso ter um olhar especial para caracterizar um personagem que veio de uma obra literária, por exemplo.

No romance, o escritor se vale da escrita para desenvolver a caracterização de um personagem. É o trabalho e o jogo com as palavras que vão modelar esse elemento importante para uma narrativa. É uma construção que precisa ter um cuidado com o linguajar que será utilizado pelo personagem ao longo da história no que diz respeito ao modo operante narrativo, pois têm-se as esferas física, psicológica e social para ser demonstradas do personagem.

No que diz respeito ao cinema, a linguagem é diferente. A fala é utilizada, obviamente, logo porque tem-se um roteiro escrito antes de todo o desdobramento para a tela, mas também há a utilização da linguagem audiovisual. A caracterização de um papel estará na atmosfera daquele ator conseguir interpretar o personagem, como também da habilidade do roteirista, que estará atrelada à verossimilhança. A narratividade também cruza esse espaço uma vez que ela precisa estar coerente com o discurso do texto que será orquestrado pelo diretor e por todos os outros aparatos técnicos de modo que se possa criar aquele ambiente audiovisual possível de concretizar tanto as ações dos personagens, como sua caracterização. Lembrando que não estamos fazendo juízo de valor sobre o que venha ser uma excelente caracterização de um personagem.

Brait (2010) destaca o que foi mencionado anteriormente: “a sensibilidade de um escritor, a sua capacidade de enxergar o mundo e pinçar nos seus movimentos a complexidade dos seres que o habitam realizam-se na articulação verbal (BRAIT, 2010, p. 66). Assim, a forma como a complexidade desses seres é ampliada na tela do cinema é por meio de imagens, sons, luz e ritmo que são meticulosamente pensados. A partir disso retornamos ao que discutimos no tópico anterior: na literatura, a narração é uma questão de saber; por outro lado, no cinema, amplia-se à questão do saber o elemento “ver”. Sabe-se o que tem na obra literária porque o leitor lê e se comunica com o que é narrado. Quando ocorre esse movimento para o cinema, o espectador, geralmente, além de saber o conteúdo que será abordado (no caso de obras que são adaptadas para o cinema), ele também irá ver aquilo em modo audiovisual, ou seja, serão duas amostras.

No âmbito da narração e do discurso, temos a teoria dos agentes e predicados. O predicado está para o “acontecimento”, o “fato”. O que precede esse acontecimento seria o *sujeito*, ou também poderíamos chamar de *agente*. Portanto, o que precede a narração é o personagem, pois é este que lida e que irá viver as ações que lhe aguardam na narrativa que irá ser contada/apresentada.

Dentro da linha semiológica e narratológica, o personagem é um ser diegético, ou seja, nas palavras de Genette (1995), é a realidade própria da narrativa – mundo ficcional, vida fictícia. É um elemento formado por imagens e sons. Gardies sustenta que “a personagem faz então parte do sistema complexo que é o texto fílmico; mais precisamente, é um signo que funciona no seio do sistema textual” (GARDIES, 2008, p. 80).

A produção cinematográfica traz em sua configuração narrativa recursos oriundos da narrativa literária com facilidade, a dizer: a narração objetiva, a existência do ponto de vista do personagem, como também uma narração em primeira pessoa. Esses recursos narrativos que são visualizados no personagem tomam forma visual a partir do momento que há a *mostração* enunciada é realizada através do ponto de vista da câmera guiada por enunciador:

Por contar fundamentalmente com imagens, a narrativa fílmica (e, de forma mais geral, audiovisual) é vista como um ato de linguagem específico: a *mostração*. Com efeito, no cinema, contar é desde logo *mostrar, dar e ver*, ainda que o ato de narração a isso não se reduza (GARDIES, 2008, p. 86).

É válido sempre destacar que, apesar da narrativa cinematográfica ter uma certa correlação com a romanesca e teatral, é preciso dar ao filme seu lugar enquanto linguagem específica com características e elementos que só competem ao seu estilo. A seleção do ângulo e a montagem cinematográfica, por exemplo, são elementos que, dentro do filme, gera um resultado que, no texto escrito não tem a mesma dinâmica de significados. É no cinema que essa *mostração* encara vários significados que não podem ser expressos apenas por uma linguagem verbal. Assim, o personagem tem um rosto e a voz de um ator. Esse rosto, que recebe edição nas ações como também nos enquadramentos que são típicos da técnica cinematográfica, não é mais o rosto do ator teatral. No ator teatral, o rosto do ator é encarado com um conjunto em conexão com o corpo. Ele está ao vivo, sem sofrer cortes e seleções, técnicas estas especialmente usadas no cinema.

Stam diz que a imagem do ator no teatro é mais crível aos espectadores, quanto ao cinema, o que vai diferenciar “é justamente a natureza imaginária do significante fílmico que faz dele um catalisador tão poderoso de projeções e emoções” (STAM, 2003, p. 142).

O desenvolvimento do personagem dentro da tela é uma evolução constante. De acordo com Gardies (2008, p. 80), “ao longo de todo o filme, o seu sentido está constantemente a evoluir, a construir-se e a desconstruir-se”. É partir do que o enunciador se propõe a mostrar que as características são atribuídas aos personagens, através das técnicas cinematográficas. O trajeto dessa caracterização parte do elemento físico das personagens indo até o caráter. Figurinos e sinais de reconhecimento e trilha sonora fazer parte desse processo criativo.

Às vezes, o grau de caracterização do ator se torna tão forte que culmina no clichê e/ou em algo já esperado pelo público. A atriz Jennifer Aniston, a eterna Rachel Green da série americana *Friends*, que tem em seu currículo inúmeros trabalhos carimbados na comédia romântica, pode ser usada como exemplo. Julgamos a dizer que já é esperado pelo público que ela já tem essa veia artística para realizar esses personagens sem precisar de tanto esforço para desenvolvê-lo. As produções cinematográficas que a atriz acumula têm sempre esse lado voltado para temas como casamento, drama amoroso, família, dentre outros temas, que podemos encontrar nos filmes *Coincidências do Amor*, *A Última ressaca do ano*, *Viajar é preciso*, apenas para citar alguns.

Outro aspecto relacionado à caracterização e à análise é a diferenciação. Há personagens que se destacam dentro de um sistema por meio de um conjunto de diferenciações que o torna uma “figura actorial”. Gardies (2008) conceitua da seguinte forma esse tipo de personagem: “personagem caracteriza-se então por um ‘pacote’ de traços diferenciais” (GARDIES, 2008, p. 80-81). Isso mostra o quão complexo pode ser a criação coletiva do personagem cinematográficos. Há momentos, por exemplo, que os personagens principais destoam muito dos personagens secundários, como também temos aqueles que não teriam tanto destaque dentro do filme, mas, levando em consideração a questão da evolução dita anteriormente, esse personagem que, a priori, não tinha tanto espaço, evoluiu de uma tal forma que ganhou mais destaque dentro das partes que o constitui.

A figura actorial não resulta de uma simples adição de traços heterogêneos, mas antes de um confronto entre condicionalismo de naturezas diferentes. Entre o argumento, o realizador e o ator, mas também sonoplasta, o operador ou o desenhador de guarda-roupa (para me limitar aos ‘decisores’ mais habituais), instaura-se um verdadeiro trabalho de negociações que, lentamente, faz emergir a figura fílmica da personagem. Neste sentido, deve-se conceber sempre a personagem como o resultado de um conjunto complexo de transações. (...) Pelo menos quatro (...) componentes de base entram no ‘fabrico’ da figura actorial: o actante, o papel, o personagem e o ator-intérprete, cada qual participando de maneira específica na elaboração da figura, e isto numa interação constante. É exatamente sobre esta última que se pode fazer uma análise narratológica (GARDIES, 2008, p. 81).

Para a construção do personagem no cinema é preciso ser levado em consideração o nível da coletividade, ou seja, as suas relações com o todo que faz com que a narrativa fílmica se construa, mas tendo cuidado para que a sua desconstrução não ocorra de modo intenso e exagerado perdendo suas relações com o processo de construção de sentido do conteúdo cinematográfico. Assim, o personagem cinematográfico vai além das partes que o compõe.

As partes composicionais para a caracterização do personagem devem partir da obra. Na obra literária, tem-se o narrador; no cinema, a câmera (BRAIT, 2010). Na linguagem cinematográfica, as criaturas de som e de imagem são feitas com o auxílio de recursos narrativos. Para que as questões físicas no que diz respeito à caracterização tomem forma, são esses recursos narrativos que vão se estender em maior ou menos profundidade. E isso não se resume apenas à caracterização física, mas também psíquica, social, funcional e ideológica. Quando um personagem é mostrado na tela, a caracterização é criada por meio do elemento já discutido anteriormente – mostração. Funciona da seguinte maneira esse elemento quando comparada essa mostração na literatura e no cinema: no primeiro, tem um teor descritivo desempenhado e desenvolvido em várias páginas da obra literária para o leitor criar e estabelecer como é aquele personagem. Algumas vezes, essa criação é muito relativa e subjetiva na mente do leitor; quanto ao segundo – o cinema – o que acontece é apenas um *take* e, assim, o personagem torna-se visível na tela para os espectadores.

Sem interesse algum de destacar qual dos dois seria o melhor em termos de caracterização, mas é claro que, com as descrições físicas e de expressões da imagem, em paralelo com diálogos, sons e símbolos, temos no cinema uma ordem mais rica quanto em comparação ao romance. Candido *et al.* (1976, p. 111-112) sustentam que:

[No terreno] da definição psicológica, o filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional. A nitidez espiritual das personagens deste último impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas (...) as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade.

Vale apontar que a questão do narrador acontece de modos distintos em ambas as linguagens. Segundo Brait (2010), o narrador exerce uma função que se concentra no ponto de vista que tem a habilidade de caracterizar as personagens. O escritor, na obra literária, não pode ser considerado como um narrador, mesmo que exista obras em terceira pessoa. O mesmo podemos atestar sobre o diretor de um filme. Assim, não é o narrador e nem o diretor que vão culminar na caracterização do personagem. O que temos como mais similar a figura do narrador

no cinema é câmera. Metz (1977) chama a câmera de “instância narrativa”, ou seja, o próprio filme. A câmera, na literatura, é abstrata, assim como também no cinema.

3.5.1 A construção do personagem: olhar do roteirista

O roteiro, elemento de suma importância para que a narrativa cinematográfica aconteça, é definido como material que serve de guia para a criação audiovisual. No entanto, é importante frisar que o roteiro, apesar de orientar esses passos para a narrativa fílmica, por exemplo, ele pode ser modificado durante o processo de produção.

O roteiro está em diálogo com a obra literária. Têm-se muitas palavras, apenas, no entanto, é esse insumo de vocabulário que será transposto para a tela. No tocante aos aspectos linguísticos, no roteiro, os verbos são no tempo presente, isso se dá pelo fato de que é a forma de filmar uma ação, logo porque não é possível filmar que “Carlos irá até o supermercado”, mas sim “Carlos vai ao supermercado”. Há também uma concisão quanto às descrições, a dizer, “Ele ficou animado com o anúncio”, sendo que no roteiro basta dizer “ele sorri”. Portanto, apesar dessas questões de natureza linguística parecer serem óbvias, mas é com esse gênero – o roteiro – que o filme ganha forma, que a narrativa começa a ser manipulada para chegar ao produto – o filme.

Direcionando a importância do roteiro para a construção dos personagens, é neste material que têm as indicações de como o personagem é caracterizado e apresentado: como são fisicamente, os movimentos envolvidos, vestimenta, falas e como acontecem as relações. Todos esses pontos elencados estarão no futuramente na filmagem. É natural que ao longo do processo, a caracterização dos personagens vai se moldar de acordo com o seu modo de agir que é demonstrado na narrativa fílmica. Há roteiros abertos, aqueles que não têm muitas rubricas, o que leva o personagem a ter uma liberdade quanto à improvisação. No entanto, mesmo oferecendo essas lacunas, é o roteiro que proporciona o início do discurso e da narração que vão culminar no produto audiovisual.

Bastos (2010) declara que o processo de construção do personagem no roteiro é similar ao do literário. O que vai diferir é a questão das descrições subjetivas, descrições estas que não estão presentes no roteiro. O autor também trata de uma questão interessante sobre o papel do roteiro quanto a essa construção: vendo o roteiro como um guia para filmagem, é preciso que o que esteja descrito naquele gênero possa ser traduzido em imagem e som, composições do audiovisual. Um detalhe que o Bastos (2010) também pontua é que a construção fundamental do personagem é que o conhecemos ao inicia-lo, característica que se assemelha à literatura.

Geralmente, na narrativa literária, o personagem é apresentado através de uma descrição, uma apresentação que vai ajudar o leitor, no caso dessa linguagem (a literária) a construí-lo no seu imaginário subjetivo. Na tela do cinema, ele está à amostra: *mostração*.

Maciel (2003) trata do lugar do personagem na história trazendo uma indagação: se ele é o fundamento ou se é a trama o fundamento da história. Assim, a explicação é que se o ponto de partida for a trama, é quando começa, portanto, o desenvolvimento da história. Sendo assim, a construção do personagem é adaptada à história. Por outro lado, caso o personagem seja o fundamento da história, já ocorre uma complexidade na sua construção, o que vai gerar, conseqüentemente, a trama que irá ser contada.

Os personagens possuem funções na narrativa. Maciel (2003) elenca quatro funções chamadas de dramáticas funcionais, a dizer: agentes, ajudantes, comentadores e emblemas. Os *agentes* são os personagens que estão à frente da trama – protagonista e antagonista. Os que servem de escada para os agentes são os chamados *ajudantes*. Sobre os *comentadores*, sua função dentro da trama é ressoar as ações de outros personagens, como também interferir nos desenrolar das ações que circundam a narrativa. Os *emblemas*, conhecidos popularmente como figurantes, são secundários. Há outras listagens de personagens, porém, apenas estas se mostram interessantes para a esta pesquisa.

Sobre a profundidade do personagem, Field (2001) desenvolve sua tese sobre os níveis de construção do personagem. Tudo depende da importância e da função dele dentro da trama para que haja ou não uma profundidade. Há três níveis elencados por Field (2001): público, profissional e pessoal. Traçando uma relação com as funções de Maciel (2003), os personagens *emblemas* e *comentadores* estão para o primeiro nível – o *público*. No *profissional* estão os *ajudantes*; já os agentes perpassam por todos os níveis.

No campo da caracterização, McKee (2010) explica que o personagem é definido por meio das suas escolhas. O personagem vai ganhando profundidade a partir das suas escolhas, sobretudo aquelas que exigem alguma pressão. Em contrapartida, Maciel (2003) aponta que a real composição do personagem é o que diz respeito a sua atenção e o seu modo de encarar o mundo. Portanto, o cinema de personagem é constituído de dois fatores para que aconteça sua caracterização – as escolhas e a atenção.

Ainda assim, para Maciel (2003), o personagem precisa agir. É necessário partir dele para que as ações tomem forma com a sua caracterização. Um esquema de *estrutura tripla ação* é denominado ainda por Maciel (2003). De modo que as ações se tornem verossímeis, é importante que haja uma referência ao passado, presente e futuro. “A ação tem uma motivação

no passado; exerce uma intenção no presente e visa a um objetivo no futuro” (MACIEL, 2003, p. 76).

Na busca de uma concretude, é preciso que o personagem realize ações ao longo da narrativa. Mesmo com as dimensões física, social e psicológica, ele é ainda uma abstração estática. Portanto, é necessário que os roteiristas conheçam a fundo o personagem no processo de caracterização, da fala aos seus conflitos internos.

3.5.2 A construção do personagem: olhar do diretor

Sabe-se que o cinema é uma produção que parte do coletivo, mas é o diretor que toma as grandes decisões de caráter estético, como também as narratológicas, todas em prol do produto final, o filme.

A direção do filme possui três pilares: narrativa, estética, direção de atores. A primeira envolve todas as instruções técnicas necessárias para que o filme aconteça; a segunda, tem-se o trabalho do fotógrafo e do diretor de arte definidos que serão utilizados na composição fílmica; a terceira, mesmo sendo um trabalho realizado anterior ao filme e sua filmagem, há casos que o diretor também toma como responsabilidade a seleção dos atores para que o personagem que será interpretado esteja dentro dos moldes físicos exigidos: aparência, fala, trejeitos, dentro outros aspectos. Sobre esta última, é importante frisar que o fato de diretor estar à frente da parte técnica e dos atores se dá porque o personagem é arquitetado pelos olhares estéticos e narratológicos do diretor, assim como pelas questões pertinentes à dramaturgia – interpretação do ator. E isso só mostra como todas essas funções estão interligadas para que o personagem esteja coerente com o resultado final – o filme.

O tipo de narração que o diretor determina para aquele filme vai culminar também na performance do personagem. Uma narração em terceira pessoa, por exemplo, vai simular “um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem (BRAIT, 2010, p. 56). É uma câmera privilegiada que vai captar, estando de fora da história, o andamento dos fatos e o personagem principal para que isso traga a composição da trama a caracterização dos personagens.

Atores precisam agir de modo coletivo e com coerência para que o teor narrativo alcance seu objetivo – contar a história (*mostração*) e faça daqueles personagens – no caso de obras e filmes que possuem mais de um ator principal – interessantes para o público. Por esse motivo existe a direção dos atores. Algumas vezes, durante o processo criativo, os atores, muito antes

de começarem a gravar, eles procuram estar socializados uns com os outros para que a química entre eles possa ser transposta na produção em que eles estão envolvidos, o filme, por exemplo.

Para a construção dos personagens, existem algumas técnicas: a de Constantin Stanislavski, que envolve todo o processo do ator para a composição do personagem, que são descritos nas obras do referido autor: “A preparação do ator”, “A construção da personagem” e “A criação de um papel”. Envolve uma tentativa de fazer com que a ação cênica seja a mais natural possível, explorando inclusive memória sensorial e emotiva. Para Maciel (2003, p. 78), a técnica stanislavskiana pode ser assim resumida: “o personagem é ação e reação. Ele sofre os estímulos sensoriais e emocionais continuamente e deve responder a ele”.

Há também o *antimétodo*, que vai em uma direção diferente do método descrito no parágrafo anterior. É um trabalho mais compartimentado. Os atores não se envolvem tanto no processo criativo. Por exemplo, os atores recebem apenas as cenas que serão gravadas naquele dia. Eles não têm contato com o roteiro completo, não há um nível de profundidade como na técnica stanislavskiana.

Partindo dessas duas técnicas de construção de personagem, tem-se como resultado o papel do ator. Candido *et al.* (1976, p. 112) sustentam que o personagem só, de fato, existe quando ele é “encarnado” em um ator:

[No cinema] as indicações a respeito de personagens, que se encontram anotadas no papel ou na cabeça de um argumentista-roteirista-diretor, constituem apenas uma fase preliminar do trabalho. A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada em uma pessoa, um ator.

Para tanto, é importante sabermos a definição de ator. Aumont e Marie (2009, p. 24) definem *ator* como o “artista cuja profissão é a de desempenhar um papel, na cena, depois na tela”. Quando estando na tela do cinema, o ator representa uma dupla manifestação – a primeira, de si mesmo; a segunda, do personagem que ele está interpretando.

O objetivo da interpretação é fazer com que o ator chegue o mais próximo do crível. E ser crível vai variar de acordo com a técnica que o ator decide usar para garantir verossimilhança. O ator tem um ofício, de acordo com Maciel (2003), de mostrar uma reação ao estímulo imaginário tentando encará-lo como real, o que remete à técnica stanislavskiana – utilizar a memória emotiva e sensorial. Basicamente, o ator busca nas suas experiências mais profundas e pessoais a fonte para transformar o imaginário em algo real no momento de atuação.

Portanto, ser ator envolve uma composição de atitudes que são consideradas fundamentais: gestos, modos de falas e formas de agir. Estes elementos também entram em

conexão com a recepção do espectador. Muitas vezes, o espectador já conhece aquele ator, no entanto, alguns filmes optam por atores não tão conhecidos para que aquele personagem fique fixo na mente do espectador. Tratando, por exemplo, dos atores do filme que esta pesquisa engloba e que será tratado mais a diante, os atores da saga Harry Potter estão fixos na mente do público. Se falarmos Harry, Hermione e Wesley, é natural que um imensurável número de pessoas saiba de quem estamos falando. É sobre eles que as próximas sessões irão abordar, sobretudo da construção desses personagens que são oriundos de uma obra literária: *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, da escritora britânica J.K. Rowling.

3.6 Adaptação fílmica e a construção do personagem

Pesquisar adaptação fílmica partindo da obra literária é um assunto que traz discussões que chegam quase sempre à tarefa de comparar “texto-fonte” e “obra adaptada”, discussões estas que têm sido tema de diversos trabalhos que, ora dão foco no processo que uma obra literária manifesta até chegar às telas do cinema, ora para refutar a categoria “o que é melhor que”. No entanto, a arte cinematográfica busca no texto literário os moldes para que enredos sejam produzidos nas telas, com a intenção de materializar o que lemos.

Poderíamos realizar algumas discussões sobre o que significa adaptar uma obra literária para o cinema; como acontece essa representação das imagens por meio das palavras na tentativa de alcançar uma expressão da linguagem, mas em outro formato; e, obviamente, buscar conclusões acerca da possibilidade de ser ou não “fiel” ao texto-fonte. Todas essas inquietações são perguntas de estudos que vêm sendo feitos na área da tradução em diálogo com a adaptação fílmica.

Portanto, iremos alinhar como acontece a construção do personagem no processo da adaptação fílmica.

3.6.1 Adaptação fílmica: tradução intersemiótica

Com a instauração do cinema, outras manifestações da linguagem tiveram influências em muitas produções cinematográficas. A dizer: o teatro, a pintura e a fotografia. No entanto, é com a literatura que temos um diálogo mais nítido entre cinema e obra literária fazendo com que muitas adaptações possam surgir. Assim, como vimos, o grande número de romances adaptados para o cinema só confirma essa interação entre literatura e linguagem fílmica.

Ao tratarmos de adaptação fílmica na área da tradução, é no campo da intersemiótica que estreitamos a relação. Adaptar uma obra literária para o cinema nos leva a encontrar suporte com os principais teóricos que estudaram e desenvolveram conceitos que serão descritos a seguir.

a. *Tradução intersemiótica: Roman Jakobson*

A adaptação fílmica é compreendida como um tipo de tradução, e isso só deu como verdade após longos estudos dentro da própria área da tradução, sobretudo com os estudos de Jakobson (1991). Foi com este teórico que houve a introdução dos tipos de tradução que está na obra *Aspectos Linguísticos da Tradução*: a intralingual, que consiste quando traduzimos um signo verbal por meio de outros signos na mesma língua; interlingual, quando interpretamos signos verbais por meio de outra língua; e a intersemiótica, como a interpretação de signos verbais fazendo o uso de signos não-verbais – esta é a que reflete a transmutação que acontece na adaptação da obra literária para o filme. Neste conceito, é onde os estudiosos da adaptação cinematográfica se debruçam para que seus pressupostos sejam elaborados.

A tradução *intersemiótica* ou também *transmutação* é o processo que ocorre quando se busca interpretar o signo verbal, por exemplo, uma obra literária, para que este se transmute em um filme. Jakobson (1991) traz a seguinte pontuação sobre o significado de um signo linguístico reiterando que “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo no qual ele se ache desenvolvido de modo completo”.

A tradução intersemiótica, a partir dos estudos de Jakobson (1991), poderia ser exemplificada também quando acontece a passagem de um vídeo para histórias em quadrinhos; com a ilustração de livros; a passagem de texto para a publicidade, como também entre dois sistemas não-verbais, a dizer, entre música e dança; e música e pintura. A relação, portanto, acontece entre texto de partida, intérprete e ícone de chegada.

b. *Tradução intersemiótica: Robert Stam*

A partir do entendimento sobre transmutação de uma linguagem para outra, é importante também que entendamos que a adaptação realizada a partir do texto-fonte não deve ser analisada usando como critério a fidelidade. Assim, Stam (2008) afirma que esse resultado, ou seja, a adaptação, é, de fato, a produção de algo diferente, e que não precisa ser fiel ao texto-fonte.

Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. 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 (STAM, 2008, p. 20).

A partir disso, Stam (2008) faz um apontamento sobre as adaptações que são produzidas a partir das obras literárias. Segundo ele, elas acontecem para “corrigir” ou “melhorar” o texto original. Ele ainda destaca que a adaptação realiza uma moldagem dos novos mundos que são criados pela tradução e que, conseqüentemente, é muito mais que retratar, mas “trazer o romance à vida”. O filme, ainda no pensamento do autor, dá voz aos personagens que são mudos no romance literário, por exemplo, tratando-se de um filme.

Stam (2008) disserta que a adaptação é automaticamente diferente da original devido à mudança do meio comunicação. O que ainda pode-se acrescentar é que na transposição há a necessidade de eliminar ou resumir possíveis elementos de cunho narrativo. Pensamos, por exemplo, numa obra em que há bastante elementos descritivos. Estes elementos ganharão uma nova roupagem quando transpostos para o filme, seja fazendo uso de imagens que possam “resumir”, como também de cenas que geram no telespectador uma inferência daquilo que na obra literária está explícito. Os efeitos visuais, por exemplo, são grandes artifícios usados no cinema para que o telespectador consiga visualizar, o que no livro é descrito, uma cena que desperte satisfação, mesmo sabendo que não é necessariamente a intenção de quem produz um filme.

Sobre o que foi dito no parágrafo anterior, há outras reflexões sobre o que Stam (2008) aborda na questão da posição do tradutor diante do texto-fonte: as escolhas, sobretudo. O estudioso aponta que a “improbabilidade” ou até mesmo a “indesejabilidade” de fidelidade literal ao transmutar uma mídia que ele chama de “unimodal” para uma “multimodal” justifica-se para que haja uma linguagem distinta com resultados também diferentes.

O que Stam (2008) conclui é que sempre teremos conseqüências nessa recepção de um meio para o outro, e quem consome essas adaptações perceberá ora julgando na tentativa de buscar uma fidelidade, ora elencando elementos que tiveram destaque naquele material adaptado, realizando, assim, uma crítica construtiva. Vale ainda destacar que ambos os meios – o de chegada e o de partida – possuem suas potencialidades, a partir dessas conseqüências descritas acima.

Quem realiza a tradução, teve suas escolhas, e estas têm seu valor levando em consideração os aspectos culturais, receptivos e interpretativos por parte do tradutor. Apenas para citar, tem-se a série de grande sucesso *As Crônicas de Gelo e Fogo*, que é uma adaptação

das obras de mesmo título. Aquele que vai produzir a série, naturalmente, terá seu olhar interpretativo da obra literária, destacando e escolhendo movimentos narrativos que estejam na série para que o público compreenda no outro formato como todo aquele material verbalizado transcendeu no signo não-verbal. A recepção desse texto de chegada vai variar de público para público, mas como Stam (2008) destaca, a adaptação ou transmutação deve ser enxergada como um produto que não é subordinado ao texto-fonte. É um novo produto, que veio de um outra concretização narrativa e que possui sua singularidade.

A crítica de Stam (2008) sobre a questão da fidelidade nos processos de adaptação de obras literárias para o cinema, portanto, é que há um moralismo extremo por parte da crítica, julgando o produto adaptado como infiel, que viola e vulgariza, sendo, na verdade, um desapontamento por parte daqueles que tecem e destacam o que é fundamental para se ter em uma obra adaptada.

c. *Tradução intersemiótica: Peirce*

No sistema semiótico de Peirce (2000), a estrutura do estudo do signo acontece com três elementos, a dizer: o signo, o objeto e o interpretante. Esses três elementos estão conectados um com o outro e essa estrutura em conjunto favorece o surgimento de efeitos de interpretação de forma contínua e irrestrita. Portanto, Peirce (2000) define tudo como uma natureza de signos, até mesmo o ser humano, sendo este possível de ter e de realizar interpretações simplesmente de tudo ao redor. O próprio mundo está rodeado de signos, demonstrando que a semiótica pode adentrar inúmeras áreas de caráter universal, o que culmina na constatação de Peirce que o estudo da semiótica não tem limites porque não há uma extensão, mas sim uma corrente de interpretações.

Há três grupos organizados por Peirce (1975): *ícone, índice e símbolo*. Sendo os signos considerados sinais, encontramos correlações importantes no autor que se debruçou na Teoria Geral dos Signos (TGS) de Peirce (1975): Júlio Plaza. Ele desenvolveu uma tipologia da tradução de um sistema de signos a partir da TGS de Peirce (1975). Plaza (2003) vê a tradução como uma transposição ou recriação artística. É um modo de fazer com que vejamos as diferentes linguagens ou sistemas de signos. E esse modo de ver tradução também pode ser entendido pelo autor como uma forma de retextualização. Uma retextualização sobre o passado que recria “um novo original” sobre esse momento. Assim, o teor de recriação artística da tradução é a realização de uma ponte entre passado, presente e futuro. O autor destaca o poder

das mídias digitais como forma de propagação da tradução, pois gera um suporte como de reinvenção daquela área:

Toda nova tecnologia é, inicialmente, tradutora e inclusiva das linguagens anteriores. A transposição de um signo estético num meio determinado para um outro meio tecnológico deve obedecer aos recursos normativos (signos de lei) do novo suporte, seus sistemas de notação. [...] assim, todo suporte declara e impõe suas leis que conformam a mensagem (PLAZA, 2003, p. 109).

Para Peirce (2000), o signo não para de gerar interpretetes. Para que possamos entender isso um pouco mais claramente, os elementos subjetivos mencionados anteriormente é um exemplo de como Peirce enxerga a tradução, ou seja, essa transição de ícones, índice e símbolos entre signos de natureza múltiplas. A própria tradução de textos pela semiótica peirceana é um processo de construção dos três elementos para o entendimento do signo como também dentro da tradução intersemiótica.

d. Tradução intersemiótica: Júlio Plaza

No campo da tradução intersemiótica, uma das principais contribuições que Plaza (2003) traz diz respeito da relação entre a teoria dos signos e a leitura de obras intersemióticas, destacando o papel do espaço-temporal. Para tanto, o referido autor se debruça na teoria peirceana:

Só é possível conhecer o presente na medida em que se conhece o passado. Esta é uma condição aplicada a quase todas as situações que envolvem o fazer humano. Duas formas de transmissão da história são possíveis: a forma sincrônica e a forma diacrônica. Está mais própria do historicismo, aquela mais adequada e co-natural ao projeto poético-artístico e, por isso mesmo, à tradução poética (PLAZA, 2003, p. 2).

O que Plaza (2003) quer declarar é que não têm condições uma obra literária sobreviver ao tempo, pois, ao ser traduzida, ela é levada a novos lugares e novos tempos no mundo. Plaza (2003) enxerga a tradução, nas suas palavras, como um “intervalo de tempo” que oferece a nós leitores um retrato do tempo passado. Porém, ainda de acordo com sua visão conectiva com o passado, ele explica que esse mesmo texto que foi traduzido se vale do passado, mas procurando uma certa adequação com o presente. É uma ponte que liga esses dois espaços temporais.

Ao traduzirmos uma obra literária, dentro da perspectiva dos estudos de Plaza (2003) e Peirce (2000), é por meio da tradução que os elementos tempo e lugar são recuperados. Plaza (2008) chama de poética sincrônica essa interação entre os tempos no processo tradutório. A atividade tradutória, que é uma criação artística, tem o presente, o passado e o futuro de maneira

encravada e eles alternam de forma natural o caráter dominante. Se pensarmos na tricotomia de Plaza (2003), temos as seguintes relações, portanto: o passado, é o ícone; o presente, o índice; e o futuro, o símbolo. Igualmente como para Stam (2008), Plaza (2003) enxerga a tradução como uma atividade criativa, o que traz como destaque o caráter poético, ficcional e icônico das traduções.

Ainda sobre os elementos e suas relações com o tempo, para Plaza (2003), o futuro é o vetor simbólico. Ao tratarmos da tradução, ela descansa quando as várias possibilidades artísticas acontecem. Assim, olhando pelo prisma do símbolo, a tradução projeta e antecipa um produto para o futuro, mas também resgatando e observando o passado. Não há exatamente, portanto, um momento ou espaço único no processo de realização da tradução. O que ela faz é ultrapassar o seu tempo desenvolvendo um novo espaço, não importando de onde tenha acontecido essa partida.

Na linha do pensamento humano, Plaza (2003, p. 18) projeta um pouco mais a fundo a relação da tradução com a ação de pensar:

Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente na consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções, que aliás são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de um outro pensamento.

Plaza (2003) e sua tradução intersemiótica traz o conceito de tradução icônica, que está ligada ao princípio de similaridade de estrutura. “Trata-se fundamentalmente de enfrentar o intraduzível do Objeto Imediato do original através de um significado de lei transductor” (PLAZA, 2003, p. 90). Na área da tradução, a tradução icônica é uma das matrizes fundamentais por conta da autenticidade, originalidade e do caráter artístico que ela carrega, o que pode até mesmo determinar a linha tênue entre cópia e original.

Plaza (2003) contribui mais uma vez para essa discussão pois, partindo dele, podemos destacar um ponto importante para esta pesquisa: traduzir um livro não quer dizer que a mensagem será repetida com uma nova roupagem, mas sim haverá uma criação de uma nova mensagem com base em um novo pensamento. Ao falarmos de adaptação cinematográfica, é basicamente essa conclusão que chegamos – é o olhar de um diretor, de um produtor que será integrado a essa nova mensagem que será produzida a partir do referencial, que é um texto literário, por exemplo.

Outro ponto de destaque sobre os estudos de Plaza (2003) é o modo híbrido da tradução intersemiótica. Esse hibridismo tem a ver com a liberdade que é dada ao tradutor em relação ao produto final da transição intermodal. O ponto de relevância dessa liberdade acontece quando

a adaptação utiliza elemento do texto-fonte, no entanto, possibilitando novas olhares para os elementos narrativos. É o que tem acontecido nos últimos anos com as grandes adaptações de filmes e séries de televisão.

e. Tradução intersemiótica: Toury e Even-Zohar

Assim, nesse campo de estudo da tradução, a adaptação literária também pode ser estudada pelo prisma da teoria dos polissistemas, que foi evidenciada por Even-Zohar (1997). A teoria trata que a tradução, muitas vezes, é conduzida por normas de caráter cultural e histórica. O texto traduzido é influenciado por contextos socioculturais diversos que podem ser localizados em diferentes momentos históricos. Para além dessa teoria, temos a sua relação com a tradução intersemiótica que também foi descrita por Even-Zohar (1997). Os produtos tradutórios estão distantes dos formatos existentes na cultura de origem, ou seja, do material que será traduzido, um livro, por exemplo. O processo vai se ajustar com os modelos já existentes na cultura pertencente ao material de chegada. Para exemplificar, um livro de uma determinada época que será adaptado para o cinema terá sua tradução desenvolvida a partir da cultura em que essa adaptação está inserida. Portanto, o processo da tradução e o seu produto final irão acontecer em um determinado meio cultural e vão sofrer influência do mesmo.

Toury (1995) foi influenciado pela teoria de Even-Zohar trazendo uma nova perspectiva sobre a tradução e a cultura de chegada. O israelita aponta que, geralmente, a tradução é estabelecida pela cultura-alvo, pois o intuito é ocupar alguma ou outra lacuna que falta nesse sistema. O foco é ver a tradução com uma visão sistêmica. Ele explora o conceito de *norma* revelando que a tradução não se restringe ao campo literário, nem somente ao polissistema literário. Vai além e, por isso, o processo tradutório é governando por essas normas que ultrapassam o limite do texto. Para complementar, Toury (1995) diz que é a cultura-alvo que vai determinar se o texto é concebido como tradução.

Assim, a partir do olhar de Toury (1995) sobre como a cultura-alvo é vista como elemento importante para entender tradução, podemos estabelecer uma ponte com a linguagem cinematográfica. De modo que se possa atender a cultura-alvo, Silva (2018) declara que existe uma dificuldade em transpor uma mensagem através de diferentes modos de significação e os motivos que são elencados têm a ver, primeiramente, com as diferenças entre as mídias – livro e filme. Por isso se recorre à imagem e som, que são considerados pelo autor como a “força do cinema”. E é isso que vai trazer o dinamismo no conteúdo que precisa ser mantido nas duas linguagens uma vez que ele pode ser potencializado ou minimizado.

4 METODOLOGIA

O livro se chama *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Nessa obra, o nosso foco é descrever como os personagens principais – Harry, Hermione e Wesley - são construídos a partir dos estudos da tradução intersemiótica e adaptação fílmica. Com o intuito de alcançar os objetivos para esta pesquisa, fizemos algumas escolhas metodológicas que julgamos importantes. Para tanto, iremos aqui retomar as questões de pesquisa que irão orientar nosso estudo e, assim, apresentar os objetivos que estão ligados ao corpus estabelecido – as cenas escolhidas pelo autor deste trabalho.

4.1 Questões de pesquisa

As questões que norteiam este presente estudo são:

- Como os personagens principais da obra *Harry Potter e a Pedra Filosofal* são construídos no filme de mesmo nome a partir da construção da narrativa que é desenvolvida no livro?
- Quais são as semelhanças e divergências existentes do livro para o filme?
- Quais são os acréscimos desenvolvidos no filme e como isso afeta a narratologia do filme?

4.2 Objetivos

4.2.1 Objetivo geral

O objetivo geral é descrever as semelhanças, as divergências e os acréscimos desenvolvidos no filme, tendo a obra literária como o texto-fonte. Portanto, o *corpus* será o livro e o filme.

4.2.2 Objetivos específicos

- Descrever as alterações feitas do livro para o filme no que diz respeito aos aspectos narrativos em que os personagens estão envolvidos, as ações sobretudo.

- Analisar, também, as escolhas feitas pelo produtor do filme em relação ao que foi mantido e ao que foi “tirado”.
- Descrever os personagens principais – como eles são construídos nesse movimento entre livro e filme, dando destaque apenas aos protagonistas – Harry, Hermione e Rony.

4.3 Características da pesquisa

Com o intuito de entender como se constrói os personagens no filme a partir do livro, esta pesquisa tem abordagem qualitativa, pois discorreremos sobre quais estratégias e concepções podemos justificar para essa construção. Silva & Menezes (2005) consideram a pesquisa qualitativa como um processo indutivo, e assim a faremos, pois observaremos os elementos que queremos analisar para construir uma verdade geral pautada nos estudos que discorreremos na nossa fundamentação teórica, o que faz desta pesquisa, também, exploratória.

Assim, tem-se como metodologia utilizada, inicialmente, para este trabalho uma leitura bibliográfica em que se constrói um panorama das pesquisas acerca da adaptação fílmica, traçando a evolução do tema. A revisão da literatura foi coletada em periódicos dos últimos dez anos.

A coleta se estendeu para os temas principais: adaptação fílmica e, conseqüentemente, tradução intersemiótica. Portanto, é uma pesquisa de natureza exploratória, pois temos como objetivo desenvolver ideias e conceitos para que possam culminar em hipóteses baseadas em estudos anteriores, como será descrito no parágrafo a seguir. Como diz Gil (2008), uma das etapas de uma pesquisa, é o levantamento bibliográfico, portanto, foi necessário buscar pesquisas já existentes para que pudéssemos ter uma base teórica sólida que justificasse os nossos apontamentos na análise dos dados que serão descritos em breve.

Acerca dos procedimentos metodológicos, podemos enumerá-los da seguinte maneira: levantamento bibliográfico, focando, como descrito, no estado da arte do nosso assunto (adaptação fílmica e construção do personagem); em seguida, os teóricos já consistentes na literatura que abordam tradução intersemiótica, cinema e as relações com a construção do personagem.

A partir de toda a literatura selecionada e descrita, o *corpus* que escolhemos para essa pesquisa foi o livro e o filme *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Após realizar a leitura do livro e assistir ao filme dando atenção especial aos personagens, usaremos os conceitos oriundos da adaptação fílmica e a construção personagens descritos na revisão de literatura, lançando não comparações, mas descrevendo como os personagens são construídos no filme tendo como

referência o livro. Portanto, as falas dos personagens, as ações e as escolhas que foram feitas no filme (inclusão e exclusão) serão os principais pontos a serem analisados e descritos. Todos os apontamentos descritos serão feitos perante ao que literatura já tem mostrado sobre o assunto. A diferença é que estamos trabalhando uma obra e um filme que não possuem trabalhos com esse enfoque.

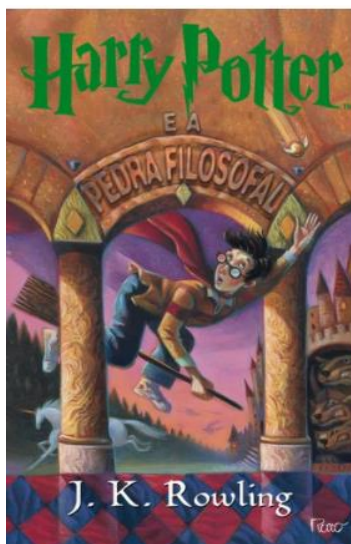
Portanto, acreditamos que a metodologia até aqui descrita irá contribuir para outras análises de outros filmes tanto da saga Harry Potter como quaisquer outros que são oriundos de obras literárias com foco na construção do personagem. Não podemos deixar de mencionar da contribuição para os estudos da tradução e da narratologia cinematográfica.

5 ANÁLISE DO CORPUS

5.1 *Harry Potter e a Pedra Filosofal*: o livro

O livro *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997), da escritora britânica J. K. Rowling, foi lançado dia 26 de junho de 1997. Este livro, como mostrado na figura 1, faz parte um conjunto de obras que teve mais de 450 milhões de cópias vendidas. O *best-seller* também foi traduzido em cerca de 70 idiomas. Até hoje continua sendo não somente um *best-seller*, mas um *long-seller*, pois as vendas permanecem e sua leitura também, mesmo após vinte anos da primeira edição.

Figura 1 – Capa do livro



Fonte: Fandom.com.

Foi recusado por várias editoras. Depois disso um original foi para a editora Bloomsbury. Perceberam algo de interessante, ganhando assim sua primeira edição. Pelo fato de ganhar uma grande popularidade pelo mundo e ter conquistado o público jovem de todas as culturas e crenças, todas as obras ganharam uma adaptação para o cinema.

A saga Harry Potter foi o cartão-postal para um crescente número de leitores: jovens e adultos. Uma história protagonizada por Harry e seus amigos, como também seus inimigos, trouxe conteúdo suficiente para aguçar a realidade psicológica que culminou e uma dominação da imaginação dos leitores.

É considerado um fenômeno editorial a nível global. O conteúdo das histórias contadas sobre a vida de um menino bruxo traz um texto em prosa bastante rica em descrição, um enredo

repleto de criatividade ao ponto de captar toda a atenção do leitor do começo ao fim, trazendo nesse processo narrativo temáticas universais, a dizer: a perda, a morte, o amor e a magia. Duncan (2009) fala que a temática da morte é o elemento que mais prende o leitor, pois é através das práticas de tenacidade, lealdade e responsabilidade que eles conseguem vencer o mal:

[...] they trust its veracity, believe in Harry's increasing pain, anger and anxiety, and feel empowered by the way in which he and his loyal friends stand up the forces of evil and terror. It is their own inner resources, tenacity, loyalty and responsibility as much as their knowledge of magic that enables them to confront the megalomaniacal nihilism of Voldemort (DUNCAN, 2009, p. 194).²

Lurie (2004) ainda destaca um outro ponto acerca dos personagens principais da obra: que eles não são perfeitos: “*another attraction of the Potter books is that the good characters are not perfect. [...] though Rowling's child heroes are imperfect, they are usually smarter and braver than adults*” (Lurie, 2004, p. 117).

Harry Potter e a Pedra Filosofal (1997) foi um dos livros mais vendidos na Inglaterra desde a sua publicação, alcançando, em número de vendas, mais de 70 mil exemplares vendidos só no Reino Unido, de acordo com Smith (2003).

No ano de 1999, uma negociação com a Warner Bros. foi feita para que fosse produzido um longa-metragem. A autora do livro aceitou, no entanto, ela queria estar à frente de modo parcial nas questões referentes à adaptação. Contribuiu com o roteiro, como também interferiu em assuntos relacionados à publicidade que por ventura poderiam vir aparecer no filme. No dia 4 de novembro de 2001, o filme adaptado do primeiro livro foi lançado e, à época, foi um grande recorde de bilheteria. A Warner Brothers Entertainment Inc. comprou parte dos direitos para a produção dos filmes.

O livro *Harry Potter e Pedra Filosofal* (1997) foi considerado como um livro longo demais para o público e que as editoras julgavam ser infantil. Por esta razão, foi recusado. Apesar dessas questões, é inegável o poder que a obra, sendo a primeira da saga, trouxe para os leitores assíduos. Silva (2006) descreve que, para os leitores jovens, esse primeiro livro conseguiu levá-los para lugares mágicos, rompendo as barreiras do “para-além” e do “contrafactual”.

O primeiro livro de J. K. Rowling vai narrar a vida de um menino-bruxo que é órfão. Assim, ele passa a viver com os tios, estes considerados seres não-mágicos. Seu nome é Harry,

² “Eles confiam em sua veracidade, acreditam na crescente dor, raiva e ansiedade de Harry, e se sentem empoderados pela maneira como ele e seus amigos leais resistem às forças do mal e do terror. São seus próprios recursos internos, tenacidade, lealdade e responsabilidade tanto quanto seu conhecimento de magia que lhes permitem enfrentar o niilismo megalomaníaco de Voldemort” [tradução nossa].

e o responsável pela morte de seus pais é o maior bruxo das trevas – o Lorde Voldemort, que também tenta mata-lo, mas sem êxito. Aos onze anos de idade, Harry recebe uma carta para ingressar na escola de bruxaria em Hogwarts, mesmo não sabendo que era um bruxo ainda. Depois dessa descoberta, ao lado dos amigos fieis que ele faz na escola, ele passa a viver grandes aventuras. Seus amigos são Rony e Hermione, que também são bruxos. A saga conta toda essa luta em fugir do mal, tendo a história vários desdobramentos a cada livro e, conseqüentemente, a cada filme.

Pode-se dizer que, depois de tudo que foi produzido, os fãs de Harry Potter ficaram órfãos. Barros e Silveira (2013. p. 5) declaram que “o imaginário da saga estava montado e havia deixado o público-leitor sedento por mais a respeito da história”.

É sobre os personagens principais que iremos discorrer a construção deles partindo da obra para o cinema: Harry, Rony e Hermione. Na obra, Harry é o personagem que se apresenta primeiro. Os outros personagens que também serão aqui analisados aparecem um pouco depois, que é quando Harry inicia seus estudos na Escola de Hogwarts.

5.2 A aparição de Harry: o início de tudo

A primeira aparição de Harry no livro acontece quando Alvo Dumbledore, diretor da escola de bruxos de Hogwarts, e a professora Minerva McGonagall o deixa, ainda bebê, na porta dos seus tios – Sr. e Sra. Dursley. Na obra, até que esta cena aconteça, existe toda uma descrição para, então, o leitor ter acesso à primeira aparição de Harry. É apresentada uma longa descrição dos tios do bruxo: a vida de luxo, o comportamento arrogante do casal em relação às pessoas, assim como a indiferença deles quanto aos Potter: os pais de Harry, pois eles não aceitavam e tinham vergonha da ideia de ter algum parentesco com bruxos.

Harry é trazido por Hagrid, guarda-caça e Guardião das Chaves e Terrenos de Hogwarts. É deixado à porta da casa de seus tios, juntamente com uma carta que explicava o porquê de o jovem bruxo ser confiado a eles. Uma das primeiras descrições que o livro mostra sobre quem é a pessoa Harry Potter é a declaração que vai se fazer presente em todas as outras obras da saga, mas neste primeiro livro ganha um valor maior porque é o que vai solidificar a imagem que teremos de Harry ao longo de todo o livro:

Essas pessoas jamais vão entendê-lo! Ele vai ser famoso, uma lenda. Eu não me surpreenderia se o dia de hoje ficasse conhecido no futuro como o dia de Harry Potter. Vão escrever livros sobre Harry. Todas as crianças no nosso mundo vão conhecer o nome dele (ROWLING, 1997, p. 15).

Partindo das palavras de Candido *et al.* (1976), para que ocorra a construção do personagem, é o romance que vai determinar essa ação, uma vez que o personagem adaptado “depende da função que exerce na estrutura do romance”. Na estrutura do romance, Harry recebe essa definição de que será uma pessoa muito conhecida. Isso é mostrado ao leitor no livro após uma longa descrição em que é contextualizado o porquê de ele estar sendo entregue aos seus tios, como também o porquê de todo o cuidado em deixá-lo com total zelo e discrição. O leitor acompanha com o texto todo o processo até Harry chegar à casa dos tios.

Por outro lado, no filme, essa apresentação se manifesta de outra maneira. Já é apresentado, de início, ao telespectador, Harry sendo entregue a Alvo Dumbledore por Hagrid. O conhecimento da família que o acolhera, suas características físicas e psicológicas, as atitudes de tios rudes, um primo que não o acolhe de maneira amigável, o desprazer dos tios em saber que possuem parentescos com bruxos, todas essas informações só serão apresentadas após a chegada de Harry, especificamente quando ele tinha onze anos de idade. Concordamos com Candido *et al.* (1976) que, na obra literária, é o exercício do gênero romance que faz com que o personagem se construa por meio da contextualização, organização das informações de natureza estrutural.

Ainda sobre essa primeira apresentação do personagem principal - Harry Potter – Lins (2011) explica que, para que haja uma coerência na narração, aspectos da natureza física e psicológica são também importantes. No filme, a figura de Harry é mostrada como um menino magro, que mora em um quarto pequeno abaixo da escada, que faz uso de vestimentas velhas e frouxas no seu corpo que não pertencem mais ao seu primo Duda; que vive e brinca sozinho, e que precisa realizar afazeres domésticos. Porém, todas essas informações se apresentam após quase dez anos na obra literária. Na obra, a partir do momento que Harry é deixado à porta dos tios, tem-se um salto grande no tempo, os exatos dez anos que havia passado. Tanto no livro, quanto no filme, Harry se mostra familiarizado, literalmente. Harry está sempre em situações desconfortáveis com os tios e o primo, vendo este sendo mimado pelo Sr. e a Sra. Dursley.

Assim, nesse primeiro contato, temos uma relação em caminhos opostos ao tratar da construção do personagem do bruxo Harry do livro para o filme. Enquanto no livro temos sua presença marcada por toda uma criação do ambiente em que ele inicialmente está inserido – a casa dos tios; no filme, essa ambiência aparece depois, trazendo como foco apresentar de imediato o personagem. A fala da professora Minerva sobre a futura popularidade de Harry também é elemento que já oferece ao leitor que personagem é esse que será tão importante no mundo dos bruxos, como ilustrado na figura 2.

Figura 2 – Harry nos braços de Dumbledore



Fonte: Cinema 10.

Lins (2011) fala dessa liberdade criativa do adaptador. No caso, o diretor do filme, juntamente com a autora, esta que esteve presente na produção do filme, tiveram essa autonomia em abordar nessa perspectiva mencionada anteriormente: no livro, um longo processo de estabelecer o ambiente até chegar na presença de Harry; no filme, Harry apresentado logo de início ao telespectador. Foram elementos criativos para materializar o personagem principal. Os aspectos centrais, como destaca Lins (2011), foram mantidos em ambas linguagens: trazer a informação de que Harry seria famoso, uma lenda no futuro.

5.3 Harry enquanto criança e as suas ações

No livro, após o narrador destacar no capítulo dois que “quase dez anos haviam se passado desde o dia em que os Dursley acordaram e encontraram o sobrinho no batente” (p. 19), uma série de ações começam a ser apresentadas para que o leitor possa conhecer e entender o mundo familiar de Harry enquanto criança. Ele não sabia que era bruxo, no entanto, já desconfiava que ele diferia dos seus parentes, por exemplo. Os acontecimentos que o livro relata ajudam a entendermos como Harry vai começando a ocupar um papel de destaque mediante aos fatos que lhe colocam a prova das suas habilidades mágicas. As implicâncias do primo Duda, o fato dos tios falar sobre ele, fingindo que ele não estava por perto, mesmo estando.

É na cena em que Harry vai ao zoológico com os tios, o primo e um amigo deste que temos um momento em que o bruxo se mostra desenvolvendo suas habilidades mágicas. No livro, até o momento de chegar ao local, Harry sempre vira assunto nas conversas dos tios.

Podemos perceber que o garoto, nesse início, é construído como alguém que não recebe afeto algum dos parentes, que tudo é motivo para ele ser culpado por situações banais, inclusive “coisas estranhas à volta dele” que ele julgava não ser sua culpa. No livro, durante todo o percurso até chegar ao zoológico: reclamações dos tios. No filme, o roteiro é outro. Já se tem a cena deles no local. Acreditamos que já fica claro para o telespectador através dos fatos anteriores que Harry é um encosto para os parentes. E que esse incomodo vai culminar na cena que o diretor do filme julgou importante para apresentar uma concretude das habilidades de bruxo de Harry.

Figura 3 – Harry e sua habilidade de se comunicar com cobras



Fonte: Dúvidas Harry Potter.

É nesta cena que o personagem de Harry se mostra, de fato, excluído da sua família. Essa característica irá desdobrar-se quando ele for para Hogwarts, onde se sentirá bem na companhia dos seus amigos e verá neles uma afetividade que nunca encontrou nos seus parentes. Ao observar a cobra no aquário e ter um contato visual com ela, eles conversam, o que mostra sua capacidade de conversar com cobras, fato este que irá reaparecer em um outro livro e, conseqüentemente, em outro filme da saga. Novamente, esta cena é importante por causa de dois fatores que nos orientam a entender quem é o bruxo Harry Potter: o primeiro, uma pessoa solitária, segundo; suas habilidades mágicas começando a serem reveladas.

No filme, a cena descrita no parágrafo anterior ganha esse destaque porque na linguagem cinematográfica também podemos ter esse olhar do diretor ou roteirista quanto a uma determinada cena. Faz-se um recorte e o reescreve de acordo com as necessidades de cada suporte. Field (2001) encara esse trabalho como uma habilidade de corresponder ou adequar por mudança ou ajuste, que pode interferir na estrutura, função ou forma.

No livro é destacado todo o ataque de fúria do tio de Harry contra ele após a cena no zoológico. Ainda na obra, por ter o caráter literário envolvido, sobretudo o trabalho com a

linguagem, temos um Harry reflexivo, fragilizado com toda as situações que ele, sem muito entender o porquê, está envolvido. Essa poeticidade que a obra literária oferece não é passada para o filme por motivos que desconhecemos. E esta questão não-precisa é uma fragilidade da linguagem fílmica, pois, como já apontou Stam (2008), a adaptação realiza uma moldagem dos novos mundos que são criados pela tradução. Assim, nesse contexto de personagem que sofre com aquela situação, podemos apontar o que Lefevere (1975) trata sobre o caráter ideológico e poético da tradução. No caso do filme, isso é mostrado nas entrelinhas. Não é marcado explicitamente como no texto literário, ou melhor, no texto-fonte. A figura de Harry, portanto, realiza esse serviço de mostrar alguém que não é bem-vindo em um determinado grupo, que está à margem, e, assim, tanto o livro, como o filme vão construindo um personagem que sofre sem entender o real motivo: ser diferente dos demais.

5.4 Harry e seu primeiro contato com a escola de Hogwarts

A narrativa, em ambas linguagens, continua após o incidente do zoológico, com a tentativa da escola de Hogwarts se comunicar com Harry através de cartas. Cartas estas que ele nunca conseguiu ter contato de fato por dois motivos: o primeiro, ele demorou saber de onde e quem estaria enviando para ele; segundo, Sr. Dursley não permitia que ele tivesse contato, pois sabia o que significava o jovem bruxo ter contato com o seu conteúdo.

Assim, começa uma longa jornada para Harry ao tentar ter acesso as cartas que recebia. Tem-se neste momento um personagem que vai alimentando uma revolta dentro de si, pois os tios escondiam o que tinha no conteúdo daquela carta. E muitas outras iam chegando cada vez mais.

Aqui, o personagem vai se moldando de acordo com as situações que lhe são oferecidas ao longo da narrativa literária, como também na fílmica. Ele não tem muito o que fazer, a não ser aceitar todas as circunstâncias de um menino que está perto de completar onze anos de idade, que vive com tios que não o querem bem, e também por ainda não saber o que lhe espera em um futuro muito próximo.

A figura de Harry vai se construindo nesse arquétipo de uma criança sem amparos afetuosos, que precisa ceder a tudo que lhe é colocado em questão. Por outro lado, o seu personagem, neste momento em que a situação de receber cartas que não pode ter acesso lhe é conferido, tem a capacidade de gerar grandes mudanças no meio em que ele está inserido. Os tios resolvem se afastar, ou até mesmo procurar um isolamento porque eles temem no que pode acontecer caso Harry saiba o que, de fato, ele é, como também eles acreditam e sentem que está

cada vez mais próximo desse fato acontecer. E acontece. Portanto, no livro e no filme, essa relação do personagem é intrigante: ele causa esse movimento de grandes mudanças nas ações, mesmo sendo insignificante para os tios. No livro, é mostrado detalhadamente o que os tios fazem para poder fugir da enxurrada de cartas que não param de chegar à casa deles. No filme, a fúria do Sr. e da Sra. Dursley já avança para um isolamento em um grande rochedo no meio do mar.

Aqui já encontramos um Harry ainda mais tristonho, pois a cena culmina, no livro e no filme, na constatação do bruxo de que em alguns minutos ele faria onze ano de idade. O cunho visual que o cinema oferece faz total diferença, como apontou Gomes (2016). Harry em noite fria, uma tempestade desabando no rochedo em que todos se encontravam, o mofo dos lençóis, ele não conseguindo dormir, tremendo, com fome, pensando no seu aniversário, que é, no geral, uma data especial para as pessoas. Todos esses elementos que são minuciosamente descritos no livro são elevados em caráter visual no filme reiterando um personagem que vive só. Esta constatação se encontra com o que o Gomes (2016) fala sobre a consagração do personagem na literatura para, depois, desdobrar-se no filme. A imagem de um Harry, no filme, recebe o mesmo contorno fictício da obra literária. Mesmo não sendo o foco desta análise, mas em ambas linguagens, a identidade visual do personagem é elaborada com maestria pelos autores e diretores.

A descrição no parágrafo anterior remete ao que Lefevere (1975) destaca sobre a construção do personagem e o seu alcance com o público. A cena de Harry no rochedo e todas as outras ações envolvidas são “imagens” do livro que estão na cabeça do público “especialista”, que, segundo o autor, esperam que sejam reproduzidas quase que fielmente. Portanto, podemos determinar que o personagem foi levado para o filme com todo o conteúdo do livro.

Finalmente, ao conhecer Hagrid no rochedo, Harry entende o que, de fato, ele é. Hagrid conta tudo e assim a narrativa no livro começa a ganhar novos rumos quanto ao destino do personagem a partir daquele momento – figura 4. São várias informações importantes que são superficialmente contadas ao garoto, algumas delas é que ele é um famoso bruxo, a real morte dos seus pais por Lorde Voldemort e a tentativa deste em querer matá-lo. Tudo isso já traz uma nova roupagem para o personagem que vai reagir, a partir daquele momento, aos acontecimentos “estranhos” que lhe ocorrera, mas que não sabia o porquê. A priori, Harry não reage. Ele só escuta e faz perguntas de maneira muito inocente, pois a ideia de ser bruxo ainda lhe é um pouco duvidosa. O personagem avança na sua simbologia de modo curioso, sem se preocupar muito com tudo que lhe é revelado. Ele vive as ações daquele momento sem fazer

quaisquer interferências. Ele apenas as aceita sem entender as reais consequências, logo porque não é sabido por ele quais consequências ele terá baseado em tudo que ele descobre pelo Guardiã das chaves de Hogwarts – o grande Hagrid.

Figura 4 – Primeiro contato de Harry com Hagrid



Fonte: Blog Príncipe Misterioso.

Podemos destacar que o Harry da obra literária e da obra fílmica possuem convenções e conotações definidas neste momento. Como criança, descobrir tudo aquilo gerou uma curiosidade nele, mas ele parece exímio de medo, temor, dentre outros sentimentos que possam ser colocados dentro desse campo semântico. No livro, o leitor constrói toda essa atmosfera por meio do olhar do narrador e das falas dos personagens que interagem na cena. No filme, a experiência visual é outra, como aponta Amount (1995), pois é, de fato, o momento que Harry sabe da sua condição, porém, uma expectativa é quebrada porque ele não demonstra grandes surpresas com esse fato. A curiosidade é oriunda de um mundo infantil, não de um mundo novo que lhe espera.

5.5 A jornada de Harry até Hogwarts: a narratologia

Harry adentra no mundo da magia a partir do momento que ele segue seu rumo até Hogwarts com Hagrid, sobretudo na cena representada na figura 5, em que eles se dirigem ao Beco Diagonal, rua repleta de lojas mágicas onde o garoto irá desfrutar todos os materiais que lhe servirão quando as suas aulas suas começarem.

Figura 5 – Harry e Hagrid adentrando o Beco Diagonal



Fonte: Blog Mundo Harry Potter.

Harry ainda não entende que ele é um menino bruxo. Assim, tudo para ele não passa de uma mera diversão. O seu personagem ainda não encara aquele momento como algo fora da realidade. Ele se mostra curioso ao que lhe é apresentado, mas ainda no campo da ludicidade infantil. Aos seus olhos, tudo é prazeroso, porém, de uma maneira casual, sem grande estranheza. É interessante, pois o personagem se torna um reflexo do ser humano que é regido pelas leis (as ações, no caso) que direcionam o texto, ou melhor, a narrativa, como destaca Aristóteles (2008) em *Poética*, ao tratar da relação entre personagem e pessoa. Harry é uma imitação do real: um garoto que, neste momento com Hagrid, está vivendo os prazeres de ser uma criança em uma situação inusitada, já que ainda não alcançou a dimensão do que ele representa no mundo da magia, mas que se mostra interessado em conhecer. Portanto, temos um personagem que se constrói por meio da promoção de possibilidades que lhe foram dadas: no livro, as ações que foram desenvolvidas pela autora; no filme, a capacidade do diretor em transpor em uma cena - seja através do olhar curioso, ou das indagações que ele faz a Hagrid – essa verossimilhança. Vale ainda destacar que na obra e no filme, o diálogo entre as ações é muito próximo. No filme, houve um cuidado em representar esse momento de primeiros contatos com seres e ambientes mágicos, pois auxilia no entendimento de como Harry constrói sua jornada até a Escola de Magia de Hogwarts.

Há, no entanto, um detalhe importante que representa um indício de que Harry rapidamente começa a entender o que ele representa. Quando ele está passeando pelas lojas, sobretudo quando está escolhendo qual varinha levar, ele observa como o vendedor o trata ao tomar conhecimento que na sua frente está Harry Potter, assim como também em um momento no bar quando Hagrid cita seu nome e todos os transeuntes o encara. No livro há outras situações que a autora detalha sobre o impacto de Harry e suas andanças pelo Beco Diagonal. Por outro

lado, no filme, fica evidente nesses dois momentos citados anteriormente que o jovem bruxo toma consciência, mesmo que minimamente, do seu lugar no mundo da magia como alguém muito popular.

Levando a discussão ainda mais a fundo, podemos determinar - a partir das análises anteriores, assim como também baseado no que Forster (1969) considera como essencial no romance – Harry como um personagem híbrido. Não o reduziremos apenas em um personagem plano e nem redondo, pois, ao mesmo tempo que ele tem essa característica de ser um personagem estático, sem surpreender muito e mostrando evoluções perante às ações de modo paulatino através de comportamentos que beiram à recorrência, por outro lado, tem-se um Harry com pontos de dinamicidade através das suas curiosidades, indagações, falta de conhecimentos dos termos usados no mundo da magia, estranheza com as orientações que são dadas por Hagrid, dentre outros. Isso mostra que ele tem movimentos de um personagem redondo. Assim, preferimos classifica-lo até aqui como híbrido, porque apesar de previsível, temos uma riqueza de informações que estão na narrativa literária e na fílmica que vão auxiliando na sua construção.

5.6 A chegada de Harry a Hogwarts e os primeiros contatos com Ronald Weasley e Hermione Granger

Outros dois personagens que também serão analisados quanto as suas construções são Ronald Weasley e Hermione Granger, os amigos que Harry terá uma longa jornada de aventuras na saga.

O personagem do Rony, como é chamado durante toda a história, já mostra seus primeiros traços físicos muito díspares com os do filme. Na obra, ele é descrito como “alto, magro e desengonçado, com sardas, mãos e pés grandes e um nariz comprido” (p. 84). Essas características, no entanto, não condizem com o personagem do filme.

Lins (2011) destacou que aspectos da natureza física e psicológica precisam ser mantidos de modo que se alcance uma coerência interna no âmbito da narração. No caso em questão, no filme, Rony é apenas uma criança que, a priori, parece ser tímida e quieta, demonstrando traços de timidez ao acenar com a cabeça para Harry quando sua mãe o apresenta. Ou seja, o leitor, se ele for bastante atento, ele irá perceber que o Rony do livro não condiz com o do filme, no entanto, não precisamos reduzir a construção do personagem focando nessas primeiras características dadas pela autora da obra, mas acreditamos que isso traz uma certa

intriga, pois já se constrói partindo da obra, um personagem fixo quanto as suas características físicas e psicológicas. Podemos dizer que houve uma ruptura na coerência do livro para o filme.

Continuando a análise de Rony, ele segue na sua jornada com Harry. Os dois se reencontram dentro do vagão. Já se tem um Rony mais comunicativo, completamente averso daquele que estava na estação pronto para embarcar na plataforma. Um garoto falante, beirando em alguns momentos de timidez ao estar ao lado de Harry, desenvolvendo uma curiosidade na figura do mais recente amigo. A partir deste momento, temos na obra e no filme uma coerência quanto a construção de Rony dentro das duas narrativas.

Rony segue evoluindo como um personagem que fala bastante, mas que se pega em alguns momentos tensos ao revelar seus costumes como bruxo: parece meio indeciso quanto a sua ida a Hogwarts, revela um certo descontentamento com essa empreitada, demonstra uma certa inquietação por ter irmãos que já terminaram a escola, mostra-se muito envergonhado com o fato de usar as roupas reaproveitadas, assim como reutilizar a varinha e também o rato que pertencia ao irmão mais velho. Seu rosto de descontentamento é observado na figura 6. Assim, já podemos determinar desde já que tipo de personagem o leitor e o telespectador vão encontrar: um personagem que vai ora mostrar desconforto com as exigências e comparações que os pais fazem dele em relação aos irmãos mais velhos, ora um personagem que terá uma auto estima ferida ao ingressar na escola onde se tem o popular Harry Potter e, mais em seguida, a grande sábia e astuta Hermione. E isso, na obra, fica ainda mais evidente, quando, de modo muito apreensivo ele relata a Harry após falar do rato que possuía como estimação:

Não estou tentando ser corajoso nem nada dizendo o nome dele. É que nunca soube que não podia dizer. Está vendo o que quero dizer? Tenho muito o que aprender... aposto – acrescentou, pondo pela primeira vez em palavras algo que o andava preocupando muito ultimamente. – Aposto que vou ser o pior da classe. (ROWLING, 1997, p. 76)

Figura 6 – Rony e seu visível descontentamento



Fonte: Festival Teen.

Rony, apesar dessa figura que descrevemos, encontra dentro do vagão do trem juntamente com Harry um momento de total aproximação para dar início a uma amizade. De um lado, Harry, que ainda continua na sua descoberta diária do que significa ser um bruxo; do outro, o jovem Ron que, mesmo na aparente insatisfação de ir à Hogwarts, sabe tudo sobre a escola, as personalidades que lá eles vão encontrar e ainda arrisca fazer uma mágica na frente de Harry como forma de impressioná-lo.

No entanto, uma outra personagem aparece na cena, que completa a trilogia desta análise: Hermione Granger. E ela chega exatamente em um momento que já é oferecido que tipo de personalidade a jovem garota irá representar: inteligente, podendo ser apontada como uma verdadeira nerd. E isso já se mostra no modo como ela se dirige a Rony ao questionar a mágica que ele tentara realizar com o seu rato Perebas. São esses três personagens que serão os seres de linguagem da narrativa, como conceitua Gardies (2008). Eles serão representativos no desenvolvimento do texto literário e da obra fílmica: um jovem bruxo entendendo o que ele é – Harry; um outro que, apesar da pouca certeza, sabe o que deve fazer para o seu futuro – Rony; e uma menina que parece estar à frente dos dois anteriores em quase tudo: astúcia, inteligência e superioridade. Eles são, portanto, os elementos centrais da narrativa. O fato é que os três personagens são diferentes nas ações, características físicas e psicológicas.

No filme, a personagem de Hermione parece bem mais interessada em mostrar para os garotos suas habilidades precoces: ter lido bastante antes de ingressar em Hogwarts, já conhecer Harry e um pouco da sua história, ter todos os livros que serão usados nas aulas de magia, possuir a vestimenta atualizada, já saber qual casa ela gostaria de ser selecionada pelo chapéu seletor, dentre outros aspectos da sua personalidade como usar termos técnicos, causar dúvidas quanto aos procedimentos que os alunos devem tomar até chegar à escola. É interessante destacar que, na obra literária temos esse conteúdo da personagem Hermione elevado e sustentado pela figura do narrador que descreve a todo momento como os meninos – Harry e Rony – reagem ao modo da jovem garota. Na obra fílmica, esse ponto de análise fica evidente pelo modo como ela se movimenta na cena: percebe-se uma vontade maior de interação com Harry. Já com Rony, é mais uma questão de questioná-lo, colocá-lo numa situação desconfortável baseado no que ele faz e pensa sobre magia. A figura 7 mostra Hermione tendo seu primeiro contato com Harry e Rony.

Figura 7 – Hermione e seu primeiro contato com Harry e Rony



Fonte: Harry Potter Wiki Fandom.

Brait (2010) destacou que esse modo de representar os personagens na tela favorece o conteúdo para o leitor que pode, por ventura, tornar-se um espectador. O leitor, caso procure o filme, já sabe que características de Hermione vai encontrar, e essa amostra fílmica será questionada quanto à verossimilhança do suporte audiovisual. As ações de Hermione e Rony são os predicados que vimos na teoria dos agentes. Já sabemos muito desses personagens até aqui. O que não podemos falar dos predicados de Harry, pois ele, como personagem central, ainda está em processo de construção.

Já se espera quais tipos de ações Hermione e Rony podem vir a desempenhar dentro das duas narrativas: a primeira, uma menina questionadora, com traços de perfeccionismo que chega a irritar inicialmente seus novos amigos, que sempre vai preferir seguir não quebrar as regras que lhe forem impostas, está disposta a impressionar com o conhecimento que possui, pois, de fato, é digna de elogios. Todas essas informações já são apresentadas em uma única cena e isso vai gerar uma justificativa ao longo da narrativa. Já Rony, um garoto desligado no mundo em que ele está inserido e que só quer se divertir. Harry, só se sabe que ele ainda está descobrindo tudo.

Portanto, Hermione e Rony precedem a narrativa, porém, espera-se também evoluções no personagem de Harry. Gardies (2008) destacou que o desenvolvimento do personagem na tela do cinema está em constante evolução, construção e reconstrução, partindo do elemento físico e indo até o caráter.

Harry e Rony, em ambas as linguagens usam roupas velhas: o primeiro, as roupas que não servem mais no seu primo Duda; o segundo, fazendo uso das dos irmãos mais velhos. Rony é um menino medroso, desconfiado e com uma auto estima que é vulnerável. Harry, a melhor palavra que o resume é “descoberta”. Já Hermione sabe tudo. Está sempre bem-vestida e atenta a tudo que acontece, chegando a ser inconveniente por saber demais e demonstrar surpresa ao

perceber que seus amigos desconhecem assuntos que ela julga importante. E isso se intensifica mais quando eles, finalmente, chegam em Hogwarts.

A partir de tudo que foi explanado até aqui, selecionaremos algumas outras cenas da obra que possam destacar mais claramente o rumo da construção dos três personagens. Julgamos que o que foi descrito já oferece uma bagagem satisfatória de onde partir para entendermos os desdobramentos dos três personagens dentro da narrativa fílmica partindo da obra literária.

5.7 A primeira noite em Hogwarts

Harry é o personagem principal. Não há dúvidas quanto a isso, pois o nome de todas as obras da saga leva o seu nome. No entanto, ainda não se percebeu o seu protagonismo. No livro, o capítulo cujo título é *O Chapéu Seletor*, ele já está literalmente inserido no seu mais novo mundo, mas sempre com uma inquietação quanto ao modo que ele supostamente deveria agir em relação ao que ele vê ao adentrar na Escola de Hogwarts. Enquanto o cenário mostra alunos sem muitas surpresas, por outro lado, Harry, de fato, ainda está voltado para a descoberta, o que justifica o seu jeito retraído, mas ao mesmo curioso, e Rony, com sua apreensão. Podemos observar nas figuras 8 e 9, respectivamente.

Figura 8 – Harry na noite da seleção das casas com o chapéu seletor



Fonte: FebreTeen.

Figura 9 – Rony na noite da seleção das casas com o chapéu seletor



Fonte: Dentro da Chaminé.

Quanto à figura de Hermione, ela continua na sua linearidade: conceituando e oferecendo explicações sobre o ambiente em que todos os alunos do primeiro ano estão naquele momento. Já Harry só pensava, de maneira lúdica, que todo aquele evento de um chapéu selecionar os alunos para umas das quatro casas era exibir que, de dentro dele, sairia um coelho. Ele realmente estava alheio ao mundo dos bruxos ainda. Esse movimento de Harry dentro da narrativa esclarece o que Brait (2010) aponta como a complexidade do personagem é pincelada na tela do cinema quando se tem todas essas informações dentro do material verbal – a obra literária. Na obra, essa linearidade de Harry é espelhada no filme através do seu olhar que se mistura com surpresa, curiosidade e temor. De fato, na literatura, a narração é um “saber”, no cinema, é uma narração do “ver”.

Hermione Granger mais uma vez nesta cena mostra a sua ansiedade quanto à seleção que o chapéu faz para os alunos serem escolhidos para umas das quatro casas: Grifinória, Lufa-Lufa, Sonserina e Corvinal. Ela se apressa para saber em qual casa será destinada. Hermione se mantém na mesma linha de personalidade: efusiva, ansiosa e exibida, como se observa na figura 10.

Figura 10 – Hermione ansiosa na seleção das casas



Fonte: Fanfiction.

Um detalhe importante sobre os personagens de Harry e Rony nesta cena que já mostra uma vulnerabilidade é a questão de Rony se colocar à sombra de Harry. O ápice desse recorte cenográfico é quando Harry e seu antagonista Draco Malfoy tem o primeiro embate quando este se apresenta para o popular bruxo. Rony, que está próximo a Harry, só ri, demonstra descontentamento na fala de Draco, o que faz com que ele seja secundário. É xingado, não demonstra reação quanto ao que lhe é proferido. Diferentemente de Harry, que mais uma vez se encontra na situação de destaque ao perceber que todos o olham quando descobrem quem ele é: o famoso Harry Potter que sobreviveu. Assim, já se tem um primeiro momento de grande protagonismo quando ele reage ao comentário feito por Draco, negando-se a apertar a sua mão, como também rebatendo ao comentário negativo que o antagonista descreveu sobre seu amigo Rony.

Na obra, esta cena descrita no parágrafo anterior não demonstra um teor descritivo considerável. Como apontaram Candido *et al.* (1976), o filme moderno traz uma liberdade maior quanto à exploração de um personagem. A cena em que Harry toma o protagonismo de retrucar o que Draco falou com o seu amigo mostra uma riqueza psicológica para o espectador, e isso traz informações que vão perdurar em todos os outros filmes da saga: que Harry tem um inimigo e que vai fazer de tudo para defender seus amigos de qualquer situação embaraçosa. O narrador da obra literária, como explica Brait (2010), tem essa função de caracterizar os personagens para que o leitor esteja o máximo possível seguro das características físicas e psicológicas; no cinema, é o uso da câmera, que é chamada por Metz (1977) como “instância narrativa”, que ficará responsável em organizar essas relações entre os personagens mostrando seus comportamentos nas mais variadas situações que a narrativa oferece.

Sobre esse capítulo do livro e, conseqüentemente, a cena no filme, temos um Harry que já se molda dentro das ações em que ele está inserido, atuando com traços de protagonismo: o reconhecimento da sua popularidade ganhando uma abrangência, a sua coragem em encarar Draco, a sua capacidade clara de defender seus amigos e as primeiras constatações de que é um bruxo.

Quanto a Rony, percebemos que houve um retrocesso quanto à sua construção. Ele se mostrou secundário, alheio às ações, sem mostrar algum protagonismo e sempre lhe conferindo uma passividade quanto aos episódios que está inserido. Hermione se manteve no mesmo caráter linear, sem grandes avanços quanto ao que sua personagem representa. O que se construiu sobre ela na cena da seleção das casas ainda é o mesmo: uma garota que procura destaque em tudo que faz.

5.8 As primeiras aulas e interações com as atividades de Hogwarts

Harry, Rony e Hermione, fazendo parte da mesma casa – Grifinória – que, segundo a obra, as características dos alunos da referida casa é coragem, nobreza e determinação, passam a estar juntos quase todos os momentos da narrativa. Em outros, a dizer, o primeiro dia de aula, os dois garotos estão sozinhos, pois Hermione fez questão de chegar cedo para garantir seu lugar na primeira fila.

Na construção de um personagem, o olhar do roteirista é de grande importância porque ele vai trazer para o filme as minuciosidades do personagem dentro da atmosfera visual. Percebe-se que o roteirista do filme tomou bastante cuidado ao tratar da relação do Harry com o seu mais novo ambiente. O jovem bruxo é observado pelos seus futuros professores quando seu nome é citado, é sempre questionado pelos outros alunos se ele realmente é Harry Potter. No entanto, isso não o intimida. Ele permanece um garoto comum, por assim dizer.

Na cena em que se têm os três amigos na aula de Poções com o professor Snape, há claramente as características marcantes deles descritas até aqui: um Harry atencioso, tomando nota de tudo que o rude professor fala; Rony bastante apavorado e expressando isso pelo seu rosto quase chorando; e Hermione querendo responder todas as perguntas que Snape faz. O resultado disso é que o roteiro, para que esses personagens se construam, de fato, é um elemento de grande importância de modo que esses detalhes minuciosos se façam presentes no processo de construção dos personagens: no livro, é a voz do narrador que orienta o leitor a entender as características físicas, os movimentos envolvidos, falas e as relações entre os personagens; no filme, é o próprio personagem, com o auxílio de um roteiro, que vai manipular o texto para desempenhar essas características mencionadas, sobretudo com o auxílio das rubricas, que vai se desdobrar na *mostração*, ou seja, a cena acontecendo na tela.

Como vimos na revisão de literatura, outro elemento importante é a câmera, como atesta Metz (1977). No filme, as relações entre os três personagens e as ações que os rodeiam são todas captadas pelo movimento desse objeto: a ingenuidade no rosto de Harry quando o professor tece um comentário sobre a sua suposta fama; Hermione esticando seus braços ansiosamente para se destacar nas discussões que são feitas na aula e, ao mesmo tempo, sua frustração em não ser ouvida; Rony, sempre esboçando um medo que é fruto da sua baixa autoestima em relação aos irmãos inteligentes e as comparações que são feitas. O movimento da câmera ajuda a entendermos a cenografia de todo esse espetáculo e como os personagens irão reagir. E isso impulsiona uma continuação da construção desses nas próximas cenas.

Levando em consideração o que Maciel (2003) abordou sobre o lugar do personagem na história, Harry é o fundamento da história, pois ele se desenvolve de modo complexo, pois estamos sempre descobrindo seus próximos movimentos e, conseqüentemente, é partir dele que a trama começa a ser contada. Ele é um protagonista que rege a história de acordo com as ações que lhe são impostas, ou seja, ele é *agente*. Seus amigos também ganham papel de agente, pois eles possuem uma frente na trama por fazerem parte de tudo que acontece com Harry, mas em outros momentos eles são *ajudantes*. O momento que Hermione está com suas mãos levantadas tentando responder as perguntas que Snape faz a Harry, mas este diz não saber as respostas, a jovem garota está sendo uma ajudante da cena. O professor, como podemos ver na figura 11, já mostra um desafeto por Harry, motivos que são esclarecidos em outras obras da saga, tentando o constranger na frente de todos os outros alunos, testando sua capacidade quanto ao conteúdo. Já Hermione está apenas sendo um elemento que compõe o objetivo da cena. Harry é o agente; Hermione, a ajudante.

Figura 11 – Harry na sua primeira aula com o Professor Snape



Fonte: Blog Ossos Graúdos.

Na primeira aula de voo – figura 12 - Harry se mostra bem desanimado, pois ele sabia que lá encontraria o seu desafeto – Draco Malfoy. No entanto, temos um novo estágio construído no personagem. Ele mostra o seu protagonismo ao ser desafiado pelo seu arqui-inimigo em um duelo de caça a uma bola usando uma vassoura. O primeiro aspecto a ser pontuado foi o destaque de Harry em saber manejar a sua vassoura logo na primeira aula, ganhando um certo holofote. Hermione, com sua personalidade que sempre beira na perfeição e na não-quebra de regras, tentou aconselhar seu amigo de maneira categórica e disciplinada. Harry, naturalmente, não a escutou.

Figura 12 – Harry, Rony e Hermione na primeira aula de voo



Fonte: SpiritFanfiction.

O protagonismo que antes não se via de maneira tão latente em Harry, agora rompe as fronteiras da narrativa. No livro, para que Harry alcance esse protagonismo, o narrador oferece um contexto bastante complexo para que o leitor entenda o que levou Harry a tomar a atitude de ir contra Draco: o fato deste zombar dos outros colegas de turma e agarrar a bola que deveria ser mantida no lugar que foi deixada. No filme, esses detalhes são esquecidos pelo olhar do diretor, dando atenção apenas ao fato do primeiro duelo entre os dois jovens bruxos.

A cena rende a Harry momentos de fúria, inquietação e uma chamada de atenção da professora Minerva, que ficou impressionada com a habilidade dele, como apresentado na figura 13. Há uma quebra de expectativa, pois Harry é convidado a ser o mais jovem apanhador, função de total importância no jogo de quadribol na escola de Hogwarts. Neste momento, muitos adjetivos são dados ao recente apanhador - talentoso, sobretudo.

Figura 13 – Professora Minerva admirada com a habilidade de Harry



Fonte: Animagos.

A cena ganha continuidade com um detalhe que vai ser importante na construção dos personagens Hermione e Rony, informação esta que estará presente não só em *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, mas em todas as outras da longa saga. A relação entre os dois referidos

personagens começa a ficar curiosa do ponto de vista da amizade. Por mais que eles sejam amigos, eles estão, vez ou outra, estranhando-se, ora no olhar que um lança para a outro, ora em algum comentário sem empatia pela presença do outro. E essa relação entre Hermione e os dois amigos vai ganhando uma profundidade ao longo da narrativa. No livro, isso fica mais explícito na forma como Harry também se queixa da amiga, por causa do seu jeito invasivo e correto de ser. Característica importante nessa construção, Hermione vai ganhando um valor dentro da trama, mostrando a sua capacidade de se tornar, também, juntamente com Rony, um agente, como explica Field (2001), sobre os níveis de construção de personagem.

5.9 A relação Rony-Hermione

Harry segue se envolvendo com a escola de Hogwarts de maneira ativa. Começa a frequentar as aulas de quadribol e fica cada vez mais popular por ser o mais jovem bruxo a fazer parte do time. As cenas que envolvem Rony e Hermione quase sempre mostram os dois em discordância em algo que a habilidosa garota faz questão de pontuar sua opinião.

Na aula de feitiços, Rony e Hermione estão sentados um ao lado do outro e tentam fazer uma pena levitar. Ao não obter sucesso na referida atividade, Hermione, ao invés de encorajar o amigo, o repreende causando um desconforto no inseguro garoto. Nesse momento, a cena foca em Hermione e a destaca do restante da turma como a única garota a conseguir fazer levitar a pena primeiro. A cena deixa claro o seu protagonismo e reforça a insegurança de Rony, como também o mal-estar que ele sente ao perceber que ela, de fato, é habilidosa, como mostrado na imagem 14.

Figura 14 – Rony e Hermione na aula de feitiços



Fonte: Legião de Heróis.

A narração feita no livro desenvolve um fluxo de ações em que os alunos têm dificuldade de realizar a tarefa exigida pelo professor. Hermione, por sua vez, mostra-se a frente dos outros colegas. Isso já é uma característica da personagem, e sem muitas surpresas, pois ela desempenha esse modelo desde o início da narrativa. Brait (2010) explica que quando temos uma narração em terceira pessoa, há uma simulação de modo contínuo do registro do personagem em que se procura focalizar momentos que são considerados importantes para a construção da narrativa. É o caso da construção de Hermione dentro do filme. Na obra, podemos destacar um pouco mais essa fala do narrador sobre ela, tecendo um olhar mais clínico acerca da sua postura com o que lhe é exigido. Para ela, tudo é fácil, possível e óbvio de ser realizado. No filme, os *takes* são as formas que enxergamos a facilidade, possibilidade e a obviedade dela, sempre nesse cenário de superioridade sobre os outros, sobretudo em relação ao Rony.

Outro modo de construção que analisamos nessa relação Rony-Hermione no cinema – e isso é uma característica da matéria audiovisual – é a focalização da câmera no rosto de Rony em todas as vezes que ele se sente reduzido nas habilidades que ele julga faltar-lhe: um rosto expressando descontentamento, frustração, deboche e fadiga quando Hermione tenta discipliná-lo. No cinema, esse recurso da câmera captando esses elementos que compõem o personagem fazem parte da caracterização partindo dos fatos que ocorrem na narrativa fílmica.

O ápice da cena é uma vulnerabilidade que até então não se conhecia sobre Hermione: o seu incômodo ao ouvir Rony falar do comportamento da jovem bruxa para os outros colegas de sala. Aqui temos um avanço na construção da personagem. Leitor e espectador só conhecia uma Hermione esperta. Rony, ao demonstrar seu mau humor ao término da aula, lança um comentário desagradável sobre a amiga: “não admira que ninguém suporta ela – disse a Harry quando procuravam chegar ao corredor. – Francamente, ela é um pesadelo” (ROWLING, 1997, p. 127). A partir deste recorte, tem-se uma Hermione mais sentimental, triste e reflexiva ao longo da narrativa fílmica. No livro, apenas temos a informação que ela falta a aula seguinte e se isola o dia todo.

5.10 Harry: o despertar de um protagonista e as aventuras em Hogwarts

Ouvindo falar que Hermione estava chorando no banheiro e que um *Trasgo* – uma criatura imensa que causa estrago por onde passa – estava solto pela escola, Harry burla as regras impostas pelo diretor de Hogwarts, Dumbledore. Ele, com o seu fiel amigo Rony, parte a procura da amiga que andava “desaparecida o dia todo”.

Aqui temos Harry espelhado na figura de um herói, por outro lado, Rony amedrontado com a ideia de enfrentar um ser tão gigante. O resultado de tudo isso é elemento que se soma à construção do personagem: a sua popularidade ganha mais destaque por enfrentar, junto com Rony, a gigantesca criatura. Rony, para efeito de um personagem que sempre mostra desinteresse com magia, ganha um protagonismo na cena ao, finalmente, usar a mágica que outrora não obtivera sucesso na aula em que Hermione tentava ajudá-lo a desempenhar.

A *mostração* desta cena reúne uma coletividade que vai ajudar a entender ainda mais a engrenagem da narrativa literária e, conseqüentemente, da fílmica: três personagens que vão viver, mais do que nunca, uma série de aventuras. Naturalmente, Harry sempre será o protagonista do grupo, mas a narrativa também oferece essa dependência que ele tem dos amigos para desempenhar determinadas situações. No livro, o narrador ganha mais destaque em descrever toda a cena. As falas dos personagens não ganham tanto destaque para que o leitor vivencie os fatos. É natural, portanto, que no filme, as relações entre Harry, Rony e Hermione fiquem mais emblemáticas, pois o suporte visual mostra como eles interagem para solucionar o problema em que eles estão inseridos na cena. O telespectador visualiza o que, de fato, um Trasgo representa; como Harry protagoniza a ideia de salvar Hermione e o desfecho de Rony aprendendo com Hermione a realizar uma mágica. Portanto, consideramos os três, nesta cena, protagonistas. A figura 15 a seguir mostra a cena.

Figura 15 – Harry, Rony e Hermione lutando contra o trasgo



Fonte: SpiritFanimation.

Nesta análise, também concordamos com o que Stam (2008) fala sobre as adaptações que são produzidas a partir das obras literárias. A cena descrita anteriormente foi “melhorada”, pois gerou, como chama Stam (2008) um novo mundo na obra fílmica, uma “vida”. Toda a voz

do narrador ganhou vida nas ações e nas falas dos personagens, o que destacamos aqui a importância da tradução intersemiótica.

5.11 O primeiro jogo de quadribol: mais um trabalho em grupo

No esperado jogo de quadribol, Harry representando sua casa – a Grifinória, tem um longo caminho a percorrer para conseguir o pomo de ouro – figura 16. Nesse momento, a figura do personagem é muito visada naquele evento, sobretudo por ser um dos alunos mais novos a participar do jogo que exige muito dos competidores.

Figura 16 – Harry tentando alcançar o pomo de ouro



Fonte: SpiritFanfiction.

Essa exigência já traz para a narrativa a representação de um personagem que é colocado em posição privilegiada, principalmente porque ele carrega a responsabilidade de levar a vitória. O professor que não demonstra tanto afeto ao jovem bruxo trabalha forçadamente para que ele falhe na competição, não bastando as dificuldades em driblar os outros competidores.

Rony e Hermione estão muito apreensivos por Harry, pois percebem a dificuldade dele em suceder a busca pelo pomo de ouro. As características que já sabemos até então dos dois amigos de Harry ficam ainda mais latentes: Rony, como sempre, sem saber como ajudar; Hermione, mostrando toda a sua esperteza, sabe exatamente o que fazer naquele momento. Harry, tentando sobreviver ao jogo, está entre lutar e mostrar seu medo sem falhar, pois não sabe que sua vassoura está sendo enfeitiçada pelo professor Snape.

O desfecho da cena mostra mais uma vez que os três protagonistas precisam um do outro. É interessante que cada vez mais a narrativa do filme consegue deixar isso muito mais evidente por conta do caráter visual. É uma cena que exige muitos detalhes: são as torcidas de cada casa; é Harry lutando para ganhar o jogo; são seus amigos querendo ajudá-lo, dentre outros

detalhes. No livro, o leitor precisa acompanhar com calma para apreender todos esses detalhes que no filme são bem mais expressivos porque o suporte cinematográfico favorece para este fim: gerar essa adrenalina no telespectador, que observa toda a cena até o seu desfecho.

Assim, a “função” de Rony é clara: mostrar medo, apreensão e dúvida; a de Hermione, de procurar solucionar e, de fato, resolver; já Harry: ele nunca sabe exatamente o que está acontecendo e se torna preza fácil das situações em que ele está inserido. Ou seja, esse triângulo entre os atores faz com que a narrativa se construa entre eles de maneira fixa. Já se sabe até então que em todas as ações que o personagem principal estar, Rony e Hermione vão ter as referidas “funções” descritas. Por fim, é solucionado o problema no qual Harry está envolvido, como geralmente acontece em desfechos em que se tem aventura.

Na obra literária, a cena é voltada com muitas descrições que são desempenhadas pela fala do narrador. No filme, o destaque maior fica nos *takes* que temos Harry competindo com muita dificuldade. Stam (2008) explica que no material adaptado, há sempre um destaque maior por conta do olhar do diretor/roteirista. Vale destacar que no caso desta obra, a autora do livro esteve envolvida com a produção do filme, o que é um ponto relevante que faz com que tenhamos a hipótese de que há, de fato, cenas que ganham preferência para evidenciar os personagens principais com suas características.

A partir desta cena, há uma continuidade nesse trabalho em grupo dos três personagens. Eles passam a frequentar a biblioteca da escola para descobrir algo estranho que anda acontecendo na escola. Rony, mesmo mostrando resistência quanto aos conteúdos avançados de magia, acaba cedendo às pressões da amiga Hermione, que auxilia, mais uma vez, os dois garotos a buscar por respostas que só os livros vão oferecer. O que faz manter seu personagem como uma garota altamente intelectual e que está à frente dos outros alunos de Hogwarts.

5.12 *Harry Potter e a Pedra Filosofal*: a astúcia de Harry, Rony e Hermione

Adentraremos agora na última parte da nossa análise e mostraremos o desfecho da construção dos três personagens da obra analisada. Como já temos definido, Hermione e Rony são dois personagens importantes para que as ações que envolvem Harry possam se desenvolver ao longo da narrativa por alguns motivos: são amigos inseparáveis, estão sempre ligados às cenas que abordam aventura e perigo e, conseqüentemente, eles conseguem solucionar os casos em que estão envolvidos.

Já Harry, observando por outro prisma, podemos ter duas constatações sobre o personagem: a primeira, apesar de demorar a ter um protagonismo dentro das ações, isso faz

com que ele ganhe impulso nos eventos em que ele está inserido; a segunda, é sendo lentamente desenvolvido dentro da narrativa que faz com que ele ganhe esse protagonismo também. Ou seja, ser “ofuscado” também o faz protagonista. Os fatos descritos nas seções anteriores comprovam isso: Harry sempre analítico, com dúvidas, curioso e na posição de escutar para depois perguntar. Ron e Hermione já vêm prontos para as ações: ele, com seu jeito despreocupado com as coisas que acontecem e medroso quando ele precisa se posicionar nas ações; ela, uma garota que esconde sua fragilidade através da sua inteligência impecável.

É na última cena da obra que os três personagens vão, de fato, mostrar a culminância de tudo que eles construíram na obra literária e, naturalmente, na fílmica. Numa narrativa toda voltada para a proteção da pedra filosofal que poderia trazer Voldemort de volta, os três se mostram em total união. Na obra, podemos perceber que Hermione, mais do que nunca, arquiteta todo o lado da literatura para saber, de fato, em que eles estão se envolvendo. Ron faz suas contribuições de modo vago, já que seus pais são bruxos, e Harry é apenas guiado pelas informações dos amigos.

Os três personagens têm um papel para as ações que decorrem a partir do objetivo de proteger a pedra filosofal. E esse papel é baseado nas características já construídas até agora pela nossa análise: Hermione sempre a frente dos feitiços – figura 17, das informações técnicas; Ron mostrando medo, mas ao mesmo encontrando uma certa diversão nas encrencas que ele e seus amigos se envolvem e Harry fica nesse ínterim – entender e tentar agir.

Figura 17 – Hermione realizando feitiço



Fonte: Fandom.

Ao chegarem ao alçapão da escola de Hogwarts, Harry mostra sua habilidade que já descrita no início da nossa análise: saber usar a vassoura para conseguir a chave que vai levá-los ao encontro com a pedra filosofal. Nesta cena, Harry se mostra mais ativo, sem muitas dúvidas e com muita coragem, como evidencia na figura 18.

Figura 18 – Harry no alçapão tentando alcançar as chaves

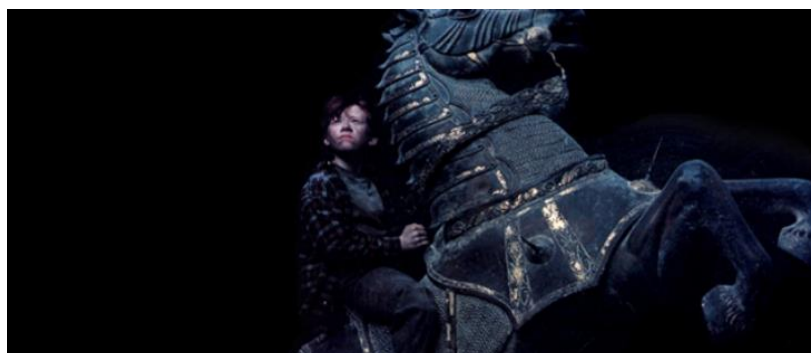


Fonte: Fandom.

Na tela do cinema, o recorte da cena evidencia isso muito melhor, pois podemos ver todo o trabalho semiótico envolvido: os sons das milhares de chaves que ele precisaria escolher, o lugar obscuro para deixar claro que eles estavam em um lugar bastante reservado do castelo, dentre outros aspectos. Neste momento, Rony atua mais uma vez mostrando a sua característica principal: desatenção, pois ao subir na vassoura, ele se precipita na direção de Harry, bate no teto e cai da vassoura. Harry e Hermione, por outro lado, estavam se dando bem: ele, um excelente apanhador; ela, muito concentrada na tarefa.

Na próxima cena, os personagens vão ter um diferencial nas suas construções, sobretudo no personagem de Rony. Ao longo de toda a análise, vimos, tanto na obra, como no filme, e destacamos aqui um personagem sempre nas mesmas características. Nesta última cena, teremos uma virada de jogo absoluta na figura dele: um Rony analítico, sério, que vai se empenhar em desenvolver uma função naquilo que ele se vê incluído e exigido a fazer, principalmente o que ele domina: jogar xadrez. Neste momento, a Hermione que conhecemos até agora não está na posição da garota inteligente que sabe de tudo, assim como também Harry, que estava confiando inteiramente no amigo. Podemos constatar esse retrato de Rony no filme na figura 19.

Figura 19 – Rony no jogo de xadrez



Fonte: Rubertgrint..

Rony chega a dizer de maneira modesta que os amigos não são bons em xadrez. É uma quebra positiva de expectativa para o leitor e espectador, pois temos um personagem que no final da narrativa impressiona em um momento decisivo. E assim eles vão atuando na cena: Rony muito seguro do que estava fazendo, Hermione sem muito o que dizer e fazer; e Harry apenas ouvindo o que o seu amigo orientava. Os papéis foram basicamente invertidos entre eles.

A cena é concluída com Harry voltando para o seu protagonismo ao enfrentar, como sugere toda a narrativa, o Lorde das Trevas, na tentativa de conseguir a Pedra Filosofal. O fato de ser uma criança traz uma certa bagagem de medo e insegurança. Ele enfrenta ainda com receio, sem muita certeza do que está fazendo. Esse elemento também ajudará a construir seu personagem ao longo das outras obras que sucedem a saga Harry Potter.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos perceber nesta pesquisa que os estudos da tradução enveredam por inúmeras áreas, de fato. A tradução está nesse processo de análise porque pudemos entender que a construção de um personagem de duas mídias distintas – livro e filme – vai estar dentro do olhar de quem vai adaptar e já sabemos que adaptar também é um processo tradutório. Neste trabalho, pudemos analisar como se construiu os personagens da obra Harry Potter e a Pedra Filosofal, da escritora britânica J. K. Rowling, a partir da obra literária para o filme de mesmo nome.

A adaptação fílmica partindo de obras literárias já é algo comum dentro de espaço mercadológico, como discutido neste trabalho. É uma demanda do público, mas também é uma forma de estender a narrativa para uma linguagem que traz mais opção para um outro público que, por ventura, não teve acesso ao livro, ou que talvez prefira o filme. Adaptar um livro também tem se mostrado como uma maneira de observar o olhar de quem o produziu partindo do que ele considera importante a ser representando na tela do cinema.

A construção de um personagem de uma obra literária para a linguagem cinematográfica leva em consideração aspectos importantes de ambas as linguagens envolvidas. O leitor tem no livro uma série de recursos linguísticos que a narrativa oferece para que o personagem se construa do início ao fim. A descrição realizada e a fala do narrador orientando a leitura são os principais elementos que auxiliam nessa construção porque o leitor vai formulando como esse personagem se desenvolve no texto através das ações que são descritas e suas relações com os eventos narrativos.

Quando se parte para a construção desse personagem dentro da linguagem fílmica, o trabalho se torna mais complexo, pois agora temos a visão de quem produz aquele material: as escolhas que são feitas, o que é deixado, o que é retirado do texto-fonte, dentre outros fatores. No entanto, ao tratarmos desse trabalho, pode acontecer do autor do livro participar da produção na tentativa de manter os detalhes mais importantes da obra para que, assim, a essência consiga se mantida dentro da outra linguagem – o filme. Isso é basicamente o que a tradução faz, no caso desta pesquisa, a intersemiótica é a que se faz presente.

Diante do que foi analisado e descrito, pode-se perceber que não há uma discrepância significativa entre a construção do personagem de uma obra literária para o de uma obra fílmica. Como vimos na revisão de literatura, no texto literário, o que vai auxiliar essa construção é uma linguagem expressivamente verbalizada pelo narrador que pode variar de cunho descritivo ou simbólico, fazendo com que o leitor desenvolva sua imaginação a partir dos elementos da

narrativa. O autor manipula a realidade, como expressaram Candido *et al.* (1976), para construir a ficção e, conseqüentemente, o personagem.

Vale destacar que nesse processo de construção de uma obra para a outra, temos uma ficção sendo adaptada de outra ficção. Assim, a percepção de quem irá produzir o filme estará voltada para o personagem da obra literária, mesmo que outros elementos do filme sejam modificados(adaptados). Na nossa análise, vimos que os personagens tiveram suas construções de maneira muito linear, seguindo uma construção dentro da narrativa literária que foi perfeitamente transportada para a fílmica no que diz respeito às características físicas e psicológicas. No livro e no filme, é construído um diálogo entre os eventos e como esses personagens se movimentam dentro deles. Suas características são bem delineadas e se consolidam dentro do texto de maneira quase fixa. Em alguns momentos, alguns personagens mostram uma outra oscilação nas suas características físicas e psicológicas. Hermione, por exemplo, às vezes deixa transparecer suas fragilidades de uma menina que usa da sua inteira inteligência e esperteza para esconder suas vulnerabilidades. Isso é claro tanto no livro e é perfeitamente transportado para o filme.

A obra literária, de fato, foi o ponto norteador para que o diretor do filme pudesse manter a essência desses personagens. Harry, por exemplo, na nossa visão de análise, foi o que mais teve uma construção lenta em paralelo ao seu protagonismo proposital, já que as obras da saga levam o seu nome. Assim como no livro, no filme, o diretor e, provavelmente a autora J. K. Rowling – uma vez que esta fez parte da produção – tiveram esse cuidado de criar uma linha narrativa conivente com o que o personagem representa com a sua história de vida: um menino órfão, inicialmente indefeso, criado pelos tios, que desconhece seu futuro como bruxo e que, de repente, ver-se inserido no mundo da magia e precisando lidar com todas as questões do seu passado que vão refletir no presente. Isso tudo é oferecido na primeira obra para o leitor e é transportado para o filme com muita maestria para que o espectador entenda quem o protagonista realmente é.

A figura de Rony é outro personagem previsível na obra literária e que vai se manifestar da mesma forma no filme. Medroso, inseguro e distraído são os principais adjetivos para ele e isso é demonstrado porque apesar de ser um bruxo de pais puramente bruxos, ele não parece ser tão entusiasmado com sua condição, ele apenas vive as situações ao seu modo. Porém, foi um personagem que nesta primeira saga demonstrou apenas no final que tem suas habilidades particulares, mas antes disso, o seu personagem foi construído sempre dentro das características mencionadas anteriormente.

Assim, baseado em toda a discussão da literatura deste trabalho, podemos concluir alguns apontamentos gerais e específicos. Sobre os gerais, não reduzimos o nosso trabalho em comparação entre livro e obra. O nosso objetivo era descrever como os personagens eram construídos a partir do texto-fonte para a linguagem do cinema sem fazer juízo de valor de ambos. Outro ponto de destaque é que acreditamos que o fato de ter a autora como participação na produção do filme, fez a diferença para que a construção desses personagens não houvesse discrepância quanto às características físicas e psicológicas. O olhar da escritora nessa produção certamente fez a diferença, embora essa participação não seja uma prática tão comum nas produções cinematográficas.

Sendo a primeira obra da saga, podemos também concluir que os personagens estão ainda literalmente em construção: eles são crianças bruxas que vão ter o primeiro contato com o mundo da magia. Mas o que faz dessa análise curiosa é que cada um traz consigo personalidades bem distintas, apesar de ser o primeiro contato deles com os eventos da escola de Hogwarts: para Harry tudo é novo; Hermione, já vem com uma bagagem de conhecimentos; Rony, super familiarizado, mas sem mostrar tanto interesse com tudo que acontece.

Sobre as divergências, não encontramos. No livro, as ações em que os personagens estão envolvidos são divididas em capítulos e isso tem a ver com a organização do próprio livro. Já no filme, os *takes* são como esses capítulos são representados. Sendo uma história que envolve um mundo mágico, o produtor optou em demonstrar esse mundo com muitos detalhes que auxiliam na compreensão da narrativa fílmica. Na obra, é preciso de muita descrição para que o leitor acesse e construa os espaços e as ações relacionadas aos personagens.

Portanto, este trabalho foi relevante, de fato, para que pudéssemos oferecer mais uma contribuição científica aos estudos da tradução através das discussões que envolvem narratologia e construção do personagem em diálogo com a tradução intersemiótica. O texto-fonte e o material adaptado estiveram em diálogo e isso proporcionou ainda mais a relevância deste trabalho, culminando nessa possibilidade real de estudar a tradução como uma nova produção que mantém a essência do seu conteúdo, mas produzindo, ao mesmo tempo, algo novo e original.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Marcelo Alvaro de. **Da Tradução Intersemiótica à Teoria da Adaptação: uma leitura dialógico intertextual dos dramas históricos shakespearianos Henry IV e Henry V e do filme Falstaff**, de Orson Welles. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro. São Paulo: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 4. ed. Campinas: Papirus, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHINOV, Valentin Nikolaevich. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARROS, Janayna; SILVEIRA, Ada Cristina Machado. O Hit Harry Potter–Midiatização de uma Saga Literária. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO*, 5, 2013, Santa Maria. **Anais [...]**. Santa Maria: SIPECOM, 2013. p. 1-15.
- BASTOS, Roberta Nichele. **Cinema de personagem: a construção de personagem no cinema de Woody Allen**. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social – habilitação em Publicidade e Propaganda) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- BRANCO, Sinara de Oliveira. Tradução Intersemiótica: o verbal e o não verbal em congruência. *In: PINHEIRO-MARIZ, Josilene; BRANCO, Sinara de Oliveira (org.)*. **Estudos em linguagens, discurso e tradução**. Campina Grande: EDUFCEG, 2016, p. 173-187.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2010.
- BRYMAN, Alan. **The Disneyzation of Society**. California: Sage Publications, 2004.
- CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CARRIERE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- COUTINHO, Janaína Araújo. **Literatura, cinema e tradução: um breve estudo do filme romance**. Universidade Federal da Paraíba, 2014.
- DUNCAN, Diane. **Teaching children's literature**. London: Routledge, 2009
- EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polysystem studies: Introduction; The position of translated literature in the literary polysystem**. USA: Poetics Today, 1997.

- FERREIRA, Laura Maria de Queiroz. **A tradução intersemiótica em Harry Potter e as relíquias da morte**: uma análise da adaptação fílmica de 2011. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras – habilitação em Língua Inglesa) – Centro de Educação, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2017.
- FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Tradução de Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1969.
- GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.
- GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GOMES, Serena Veloso. **Cinema e cotidiano**: a representação da intimidade e dos afetos em narrativas de Domingos Oliveira. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Reflexões sobre a adaptação como fenômeno ubíquo: o filme V de Vingança. **Intercom**: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 34, n. 1, p. 189-211, 2011.
- HAMON, Philippe. Por um estatuto semiológico da personagem. *In*: BARTHES, Roland *et al.* **Ensaio de semiótica narrativa**. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 79-102.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.
- IKEDA, Marcelo Gil. Cinema e literatura: um exemplo de como os modos de produção fílmica podem influenciar as questões da adaptação. **Fronteiras – estudos midiáticos**, São Leopoldo, v. 14, n. 1, p. 3-12, 2012.
- JAKOBSON, Roman. **Aspectos linguísticos da tradução**: linguística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1991.
- LINS, Arthur Fernandes Andrade. **Cão sem dono**: focalização e construção da personagem na adaptação fílmica do romance Até o dia em que o cão morreu. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.
- LEFEVERE, Andre. **Tradução, reescrita e manipulação da fama**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LURIE, Alison. The perils of Harry Potter. *In*: LURIE, Alison. **Girls and boys forever**: children's classics from Cinderella to Harry Potter. London: Vintage, 2004. p. 113-123.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax**: fundamentos do roteiro de cinema e tv. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte e Letra, 2010.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MILANEZ, Janaina Guedes. A adaptação fílmica como procedimento de tradução intersemiótica: o caso “Budapeste”. **Anuário de Literatura**, [S.l.], v. 18, n. 1, p. 178-189, 2013.

MONTEIRO, Paulo Henrique Calixto Moreira. **Alice no país dos signos**: uma abordagem peirceana acerca da adaptação disneyficada das personagens de Carroll. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: José Olympio, 1975.

NORD, Christiane. **Text Analysis in Translation**. Amsterdam: Rodopi, 1991.

PEIRCE, Charle Sanders. **Semiótica e filosofia**. Tradução e organização de Octanny S. da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PELISOLI, Ana Cláudia Munari Domingos *et al.* **Do leitor invisível ao hiperleitor**: uma teoria a partir de Harry Potter. 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

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

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SAMPAIO, Aila Maria Leite. A personagem Nina, de Lúcio Cardoso, no contexto de sua tradução para o cinema. **Letras Escreve**, Macapá, v. 8, n. 3, p. 149-164, 2019.

SALES, Kall Lyws Barroso; PROCÓPIO, Eliabe. Adaptação fílmica como tradução: transmutação de signos entre sistemas semióticos. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, v. 54, p. 37-52, 2012.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. London: Routledge, 2006.

SILVA, Camila Araújo da. **A escrita erótica na tela**: a tradução de “Elena”, de Anaïs Nin, na adaptação fílmica de Delta of Venus. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) –

Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

SILVA, Karine Teixeira da. **As faces de Daisy Buchanan em *The Great Gatsby* no cinema.** 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

SILVA, Gisela Cristina Ribeiro. **Iniciação e demanda, um estudo mitocrítico no domínio da literatura infanto-juvenil: Harry Potter e a Pedra Filosofal e a Ilha do Chifre de Ouro no contributo de uma literacia do imaginário.** 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos da Criança) – Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, Braga, 2006.

SILVA, Edna Lucia; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação.** 4. ed. Florianópolis: UFSC, 2005.

SILVEIRA, Francisco Bruno Rodrigues. **O processo de retextualização na adaptação audiovisual das histórias em quadrinhos da Marvel Comics para a plataforma de streaming Netflix.** 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

SMITH, Sean. **J. K. Rowling: uma biografia por trás de Harry Potter.** Tradução de Carlos Irineu, Flávia da Rocha Pinto e Iva Sofia Gonçalves Lima. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

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

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

TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies and beyond.** Amsterdam: John Benjamins, 1995.

WASKO, Janet. **Understanding Disney: The manufacture of fantasy.** Malden, MA: Wiley, John & Sons, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.