



Medievalis

v. 13, n. 1 (2024)

| 1

Remo Lupin e a licanthropia em Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban

Gabriel Felipe da Silva¹

Resumo: A lenda do lobisomem, originada na Antiguidade Clássica e perpetuada pela tradição oral, possui diversas interpretações literárias e cinematográficas ao longo dos séculos. Este artigo examina a construção do personagem Remo Lupin em "Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban", de J.K. Rowling. Lupin é apresentado não apenas como um lobisomem, mas como um ser humano que lida com o estigma e a marginalização decorrentes de sua condição. Rowling deixa a aparência física de Lupin em sua forma lupina à imaginação do leitor, o que permite uma exploração mais profunda de sua personalidade e dos desafios que enfrenta. O estudo também aborda como a narrativa de Rowling subverte as convenções tradicionais do mito do lobisomem, apresentando Lupin como uma figura trágica e empática, e contribuindo para a evolução da representação dos lobisomens na literatura contemporânea.

Palavras-chave: Remo Lupin; Lobisomem; Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban.

Abstract: Abstract: The legend of the werewolf, which originated in Classical Antiquity and has been perpetuated by oral tradition, has had various literary and cinematographic interpretations over the centuries. This article examines the construction of the character Remo Lupin in J.K. Rowling's "Harry Potter and the Prisoner of Azkaban". Lupin is presented not just as a werewolf, but as a human being dealing with the stigma and marginalisation that comes with his condition. Rowling leaves Lupin's physical appearance in his lupine form to the reader's imagination, which allows for a deeper exploration of his personality and the challenges he faces. The study also addresses how Rowling's narrative subverts the traditional conventions of the werewolf myth, presenting Lupin as a tragic and empathetic figure, and contributing to the evolution of the representation of werewolves in contemporary literature.

Keywords: Remo Lupin; Werewolf; Harry Potter and the Prisoner of Azkaban

¹ Doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa – PUC Minas, Mestrando em Ciência da Literatura – UFRJ (CAPES/PROEX), Mestre em Literatura Comparada – UERJ, Bacharel e Licenciado em Letras – UNESA, Licenciado em História – Uninter.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2552050110801112>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3095-9197>
E-mail: gabrielreflexo@hotmail.com





1. Introdução

O termo licantropia pode causar algum estranhamento, no entanto quando trocamos por lobisomem², é certo de que a maioria da população mundial já o tenha ouvido em alguma ocasião. Importa observar que a palavra formada a partir do grego *lykos* (lobo) e *anthropos* (homem), conquanto seja amplamente utilizada para referer-se a lobisomens, actualmente é utilizada para designar pessoas com problemas mentais que acreditam, verdadeiramente, serem lobas.

Nesse contexto, entre a fantasia e o maravilhoso, entre o mito e a lenda, as histórias de lobisomens são apresentadas para todos ainda quando crianças seja pelos avós, pais ou na escola (LIMA, 1983). O lobisomem aparece em diferentes situações com diferentes tons, como o educacional e moralizante presente em *Chapeuzinho vermelho*, que fica diante do perigo por ter desobedecido às orientações de sua mãe, ou como ocorre em *A garota da capa vermelha* (2011) que a população de uma aldeia corre perigo por ataques mortíferos de um lobisomem, ou, ainda, quando uma dupla de amigos que viaja a Londres se depara com a fera que morde um deles e o transforma em lobisomem, como ocorre em *Um lobisomem americano em Londres* (1981).

Nessa toada, por se tratar de uma lenda surgida há diversos séculos, é natural que seu aparecimento tenha se dado pela tradição oral, uma vez que a escrita não era comum nessa ocasião e que a possível origem não seja bem definida. Nesse diapasão, Paul Zumthor assinala que “admitir que um texto, num momento qualquer de sua existência, tenha sido oral, é tomar consciência de um fato histórico” (ZUMTHOR, 1993: 35). Destarte, há importância na oralidade não só para a elaboração de diversas histórias, mas também para mantê-las vivas. Deve-se à tradição oral diversos dos clássicos que hoje são conhecidos.

O surgimento do mito do lobisomem³ não é certo. A Antiguidade Clássica apresenta as primeiras pistas para mito que foi perpetrado a partir da figura de uma loba que pariu os fundadores de Roma, os irmãos gêmeos Rômulo e Remo que foram criados na caverna Lupercal, que posteriormente deu origem às Festas Lupercais ocorridas sempre no dia 14 de fevereiro (SILVA, 2017).

A partir do exposto, a Antiguidade fornece outras explicações para o mito. como a obra *Metamorfose*, de Ovídio (43 a. C. - ?) ou as *Bucólicas*, de Virgílio (70 a. C. - 19 a. C.) Os primeiros relatos parecem ter surgido na Arcádia, local onde se encontraram textos de homens sendo transformados em lobos. Em obra do poeta romano Virgílio, temos:

Trazei-me Dáfnis da cidade a minha casa, ó encantos!

Estes venenos e ervas apanhados já no Ponto

² Não farei distinção neste trabalho de metamorfos e lobisomens. Os dois termos serão usados indiscriminadamente.

³ Robert E. Howard, escritor do século XX, inovou ao propor que lobos viravam homens, não o contrário.





deu-nos Méris: no Ponto nascem eles, numerosos.
Vi amiúde Méris transformar-se em lobo e se esconder,
na selva, amiúde, suscitar as almas dos sepulcros
e transportar de um campo a outro o cereal plantado
(VIRGÍLIO, 1982, p. 135).

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

Já nas mesas se impõe, mas de repente
Co'a destra vingadora o raio agito,
Sobre o cruel senhor derrubo os tetos,
Os tetos, e os Penates, dignos dele.
[...] Foge rapidamente, espavorido,
E querendo falar, uiva o perverso:
Colhem do coração braveza os dentes, C'o matador costume os volve
aos gados:
Inda sangue lhe apraz, com sangue folga.
A veste em pelo, as mãos em pés se mudam.
É lobo, e do que foi sinais conserva:
As mesmas cãs, as mesmas catadura,
E os mesmos olhos, a luzir de raiva (OVÍDIO, 2016, não paginado).

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

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

Diante do exposto, o presente trabalho pretende analisar a construção do personagem Remo Lupin na obra *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*, de J.K Rowling. A nossa hipótese é de que a autora criou um personagem cuja aparência física ficará integralmente a cargo do leitor, tendo em vista que o romance não fornece informações suficientes sobre a aparência da personagem quando em sua forma lupina.





2. A Trama e o Terror em "Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban"

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

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

Dá-se destaque à ocasião em que o psicológico de Potter é estremecido e a relação com seus tios colocada, mais uma vez, em xeque: quando a irmã de Válter calunia seus pais. Guida refere-se ao pai de Harry como “Um parasita preguiçoso, imprestável, sem eira nem beira que...” (ROWLING, 2015: 26), como se não fosse suficiente já ter dito que a mãe do jovem bruxo era uma cachorra: “ – Isso é uma das regras básicas da criação – disse ela. – A gente vê isso o tempo todo com os cachorros. Se tem alguma coisa errada com uma cadela, vai ter alguma coisa errada com o filhote...” (ROWLING, 2015: 26).

Como se sabe, o mundo bruxo é camuflado aos olhares dos trouxas. Guida que desconhece o sangue mágico que corre na família de sua cunhada, naturalmente não sabia dos trabalhos exercidos por Lilian e Thiago, e como não era conveniente que ela soubesse da existência de um mundo sobrenatural, Válter e Petúnia criaram uma história para a família de Harry, sendo o pai um bêbado imprestável e a mãe uma mulher da vida sem escrúpulos.

Diante do mencionado, é de se notar a supressão do discurso por meio da utilização e reticências, uma técnica utilizada para criar variadas atmosferas: uma sugestão, quando não para deixar nas entrelinhas aquilo que já está claro para os interlocutores. Trata-se de um recurso estilístico que potencializa o cariz subjetivo, deixando a cargo do leitor (e da personagem) o exercício reflexivo, de modo que a ela caberá atribuir qual foi a intenção enunciativa (MOISÉS, 2007). Dessa forma, caso não houvesse as reticências, mas um ponto final, exclamativo ou





interrogativo, o prisma vago (mas significativo) se perderia ou, nesses casos, como aduzido por Massaud Moisés “se abrandaria, enfraquecendo a significação [...]” (2007: 27)⁴.

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

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

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

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

Não à toa o título do capítulo é “O grande erro da tia Guida”. Rowling constrói a partir do título uma imagem que é expandida ao longo do capítulo e remete sem rodeios ao que está por vir: a involução. Embora substantivado no capítulo, grande pode exprimir uma circunstância de intensidade ou tamanho. Assim sendo, Guida é grande, porque é obesa, logo cometeu um grande erro ao atacar os pais de Harry, que por sua vez teve uma atitude de grande erro (utilizar magia fora da escola). Um grande erro sucedendo o outro nos leva a involução. A complicação vai se caracterizar, no caso de Harry, por uma sucessão de eventos que, dentre outras coisas, coloca a sua vida em risco. Sair de casa à noite, sem ter para onde ir, sozinho e após ter quebrado a lei que proíbe o uso de magia fora da escola por menores de idade é apenas o começo.

⁴ Embora Massaud Moisés esteja falando a respeito de poemas, sua contribuição é perfeitamente aplicável a outros gêneros literários, no caso em tela o romance.





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

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

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

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

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

Harry, em razão do desconforto, saca sua varinha e lança um feitiço de iluminação para tentar ver se ali havia algo, bem como em uma tentativa de a luz afastar as trevas: “[...] Harry viu, com muita clareza, os contornos maciços de alguma coisa muito grande com olhos enormes e brilhantes” (ROWLING, 2015: 29). Se antes o protagonista, conforme informa o narrador, apenas sentia a presença de alguém ou alguma coisa, agora a personagem tem a ratificação. A descrição realizada pelo narrador representa um canídeo imponente e forte, o que certamente contribui para o medo da personagem.

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





– Como pode ser, então – disse o Sr. S- – que objetos de terror às vezes nos atinjam com tanta força ao ser introduzidos em cenas de alegria e esplendor, como, por exemplo, na cena do banquete de Macbeth? – Eles nos atingem, então, principalmente pela força do contraste – disse W- – mas o efeito, ainda que repentino e forte, também é transiente, é a emoção do horror e da surpresa que eles comunicam, mais do que os sentimentos solenes que há em circunstâncias que estão mais de acordo e que permanecem por mais tempo na mente (RADCLIFFE, 1826: 262).⁵

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

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

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

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

3. À Luz da Lua: a transformação de Lupin e os segredos enterrados na Casa dos Gritos

Ao longo do enredo, a narrativa fornece algumas pistas para a licantropia ⁶de Remo Lupin, como o fato de ele não aparecer para lecionar certo dia em razão estar se sentindo “mal demais para dar aula” (ROWLING, 2015, p. 128) ou por quando voltar de sua licença estar com “aparência de quem estivera doente” (ROWLING, 2015: 138) e trajar “vestes velhas [que] estavam mais frouxas” (ROWLING, 2015: 138).

⁵ Tradução de Marcos Balieiro (2019).

⁶ O termo também é utilizado para designar pessoas com problemas mentais que imaginam serem lobas.





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

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

O professor assevera que poucas pessoas sabem preparar a poção. De fato, ela exige uma grande expertise por parte do preparador, no entanto pode-se inferir uma questão de fundo, que encontra lugar no preconceito existente na sociedade bruxa para com os lobisomens. Diante do perigo desses seres, é natural que a maioria dos bruxos procurem manter distância de qualquer coisa que esteja ligada a licanthropia, ainda que ela seja benéfica para a sociedade, dado que um lobisomem medicado, tal como uma pessoa HIV positivo, via de regra, não fornece grandes perigos para aqueles ao seu redor.

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

- EU NÃO ACREDITO! – berrou Hermione. Lupin soltou Black e se virou para a garota. Ela se erguera do chão e estava apontando para Lupin, de olhos arregalados.
- Os senhores... o senhor...
- Hermione...
- ... o senhor e ele!
- Hermione se acalme...
- Eu não contei a ninguém! – Esganiçou-se a garota. – Tenho encoberto o senhor...
- Hermione, me escute, por favor! – gritou Lupin. – Posso explicar... [...]
- NÃO! – berrou Hermione. – Harry não confie nele, ele tem ajudado Black a entrar no castelo, ele quer ver você morto também... ele é um lobisomem! [...]
- Você verificou a tabela lunar e percebeu que eu sempre ficava doente na lua cheia? Ou você percebeu que o bicho-papão se transformava em lua quando me via?





- Os dois – respondeu Hermione em voz baixa. Lupin forçou uma risada.
- Você é a bruxa de treze anos mais inteligente que já conheci, Hermione (ROWLING, 2015: 254-255).

Conforme discutiremos mais adiante, há uma razão simbólica profunda para essa cena se desdobrar exatamente nesse local. A casa representa um ponto crucial na vida de Thiago, Pedro, Lupin e Sirius, sendo o lugar onde enfrentaram momentos extremamente desafiadores a cada lua cheia. A união e lealdade entre esses amigos, assim como os riscos que assumiam para garantir que Lupin não enfrentasse a transformação sozinho, são aspectos de relevância ímpar. O retorno de três dos quatro amigos ao local e a subsequente descoberta de que um deles foi o responsável pelo assassinato de Thiago é altamente simbólico, conforme observa Dariakhansa Hill (2011, não paginado, tradução minha)⁷: “Toda a cena foi particularmente significativa também para Harry, finalmente ele conheceu que eram importante para seu pai”.

A cena marca o momento em que o trio de amigos, acompanhados pelo gato Bichento, o rato Perebas, Sirius, Lupin e Snape, revelam informações cruciais. Em particular, a revelação de que o rato de Ron Weasley é, na verdade, Pedro Pettigrew, é desvendada por Lupin enquanto ele vigiava Harry, Rony e Hermione através do mapa: “Observei vocês atravessarem os jardins e entrar na cabana de Hagrid. Vinte minutos depois, vocês saíram e voltaram em direção ao castelo. Mas, então, iam acompanhados por mais alguém” (ROWLING, 2015: 256). O referido mapa é enfeitado e funciona como uma espécie de GPS (*Global Positioning System*) ou rastreador que mostra onde todos os bruxos estão, o *design* do mapa permite que se veja o nome do bruxo, assim sendo:

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

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

- Você acha que eu poderia dar uma olhada no rato? – perguntou com a voz equilibrada. – Quê?! – exclamou Rony. – Que é que o Perebas tem a ver com isso? – Tudo. Posso vê-lo, por favor? Rony hesitou, depois enfiou a mão nas vestes. Perebas apareceu, debatendo-se desesperadamente; o garoto teve que segurá-lo pelo longo rabo pelado para impedi-lo de fugir. Bichento ficou em

⁷ “The whole scene was particularly significant to Harry as well as he finally met the people who meant a lot to his Father” (HILL, 2011, não paginado).





pé na perna de Black e sibilou baixinho. Lupin se aproximou de Rony. Parecia estar prendendo a respiração enquanto examinava Perebas atentamente. – Quê? – repetiu Rony, segurando Perebas mais perto com um ar apavorado. – Que é que meu rato tem a ver com qualquer coisa? (ROWLING, 2015: 256).

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

O que ocorre após essa conversa é de grande interesse. O rato, que na verdade é um animago e tem estado em forma animal pelos últimos 12 anos, escapa e todos o caçam: Rony, Harry, Hermione, Sirius e Lupin. Dos personagens mencionados, Sirius, Pedro e Lupin eram membros do grupo conhecido como os Marotos. O capítulo do livro recebe o título de “Aluado”, fazendo referência ao lobo; “Rabicho”, em alusão ao rato; “Almofadinhas”, em referência ao cão; e “Pontas”, como uma referência ao cervo, que é Thiago Potter, pai de Harry Potter. Neste contexto, o livro nos presta alguns esclarecimentos⁸ sobre a infecção de Lupin.

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

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

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

⁸ Não analisamos esta cena no campo cinematográfico, mas a título de curiosidade, a técnica de montagem utilizada por Cuarón para voltar ao passado ou então ir ao futuro em alguns momentos são chamadas de *flashback* e *flash-forward*. Trata-se da dimensão que busca as relações temporais entre os planos. No caso acima, trata-se de um *flashback*, o passado toma lugar na narrativa, imagens de Lupin quando criança, junto com seus colegas, são mostradas, no entanto, por razões óbvias, o *flashback* no romance é retratada a partir do discurso direto com verbos no pretérito perfeito e imperfeito.





isto é, a maldição que carrega em seu DNA, parece atormentar a alma de seu possuidor, deixando-o fraco física e psicologicamente.

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

Black congelou. Ele esticou um braço para fazer Harry e Hermione pararem.

O garoto viu a silhueta de Lupin. O professor enrijecera. Então as pernas de Harry começaram a tremer.

– Ah, não! – Exclamou Hermione. – Ele não tomou a poção hoje à noite. Ele está perigoso!

– Corram – sussurrou Black. – Corram. Agora. [...]

Ouviu-se um rosnado medonho. A cabeça de Lupin começou a se alongar. O seu corpo também. Os ombros encurvaram. Pelos brotavam visivelmente de seu rosto e mãos, que se fechavam transformando-se em patas com garras. [...] Quando o lobisomem se empinou, batendo as longas mandíbulas, Sirius desapareceu do lado de Harry (ROWLING, 2015: 279-280).

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

Em vista disso, ganham relevância as considerações de Liliane Louvel (2006) e Ribas (2021), que tratam de questões picturais em livros⁹. No caso analisado, a descrição é ralentada, não encontra referências mais densas dentro ou fora do romance. Diante disso, parece haver um efeito quadro, pois não há marcadores picturais em número substancial, logo se trata do menor grau de saturação, em outras palavras, o de menor equivalência a um quadro ou imagem de fora do texto.

Para as autoras mencionadas, o pictural (no sentido mais largo do termo) pode se apresentar em alguns graus, se a saturação for alta, estaremos diante da écfrase, se for menor, do efeito quadro. Cumpre advertir que o grau de saturação de uma imagem pode variar de leitor para

⁹ Embora o caso analisado não se trate de um quadro ou de uma imagem real, acreditamos que as discussões dos autores, caso não para a picturalidade, possa, em certa medida, contribuir também para a medição dos graus de descrição, seja dos personagens, do espaço e por que não do tempo?!





leitor: “[...] não há garantia da equivalência estabelecida pelo leitor, já que pode estar vindo da sua percepção subjetiva e ser, digamos, intuída ou imaginada” (RIBAS, 2021: 246).

Para além da cena supramencionada, o lobisomem não é descrito em outra ocasião. Nesse sentido, a imagem do lobisomem fica a cargo do leitor, tendo em vista que o narrador não o caracteriza completamente. Partindo de uma leitura estética (ROSENBLATT, 2002), verifica-se a existência de um significado indeterminado, ou seja, há uma lacuna (a descrição do lobisomem) que precisa necessariamente ser preenchida pelo leitor. A falta de descrição em nenhuma escala significa perda de qualidade do livro ou incompletude. Cumpre salientar que o autor de ficção é, como assinala em tom de brincadeira Umberto Eco (1994), preguiçoso. Desse modo, cabe ao leitor preencher as lacunas deixadas, pois “qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo” (ECO, 1994: 9).

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

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

Sob essa ótica, verifica-se que, na ocasião da leitura do texto literário, que consiste exclusivamente em um monte de pontos, traços e símbolos (EAGLETON, 2021), compete ao leitor, por meio de suas experiências prévias, imaginação e associações construir suas multiplicidades, portanto, sua significação. Por outro lado, no filme é dado, cabendo ao leitor (telespectador) apenas absorver as informações sem precisar empreender grandes esforços de imaginação e interpretação. No entanto, devemos relativizar, uma vez que a pessoa que está assistindo a um filme pode deixar de ser um mero espectador para ser um perceptor, ou seja, sair de uma posição passiva de receptor e tomar um posicionamento ativo. Ao assumir tal lugar, o perceptor torna-se responsável pela criação de uma rede cognitiva de significados (ELLESTRÖM, 2021).

o fruidor (na literatura) é provocado por um signo linguístico recebido sob a forma sensível, mas que só pode ser usufruído a partir de uma operação bastante complexa, embora imediata, de exploração do ‘campo semântico’ conectado a tal signo, até o momento em que, sob a escolha dos dados





conceituais, o signo também tiver evocado, com acepção apropriada, uma soma de imagens capazes de estimular emocionalmente o receptor. Por outro lado, no caso da estimulação por meio de uma imagem (e é o caso do filme), o percurso é exatamente o inverso: o primeiro estímulo é dado pelo dado sensível ainda não racionalizado e conceitualizado, recebido com toda a vivacidade emocional que comporta (ECO, 2016: 188-189).

Alguns consideram o filme uma mídia em que a passividade do telespectador frequentemente se faz presente e por este motivo, também, o cinema (e a televisão, por sua vez, em relação ao cinema (BORDWELL; THOMPSON, 2013) foi criticado quando de seu início “por deixarem as pessoas preguiçosas”, afinal, não seria necessário exercitar seu intelecto para imaginar as personagens, ambiente, entre outras coisas, uma vez que tudo isso já está dado na materialidade dessa mídia. Conquanto Bazin (1948) assevere que há uma redução do tempo e da complexidade, isso ocorre para que novas camadas de complexidade sejam criadas. Com efeito: “apenas a obra de arte que demanda esforço intelectual e concentração espiritual é culturalmente válida emana de uma perspectiva burguesa e elitista” (SERELLE, 2023: 24).

4. Considerações finais

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

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

Referências Bibliográficas

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

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

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





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

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

| 14

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





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

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. e notas Péricles Eugênio da Silva Ramos; São Paulo: Melhoramentos; 1982.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a voz*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

