

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)

FACULDADE DE LETRAS

CÁSSIA ESTEVAN FRAZÃO DE CARVALHO

A INVENÇÃO DE HUGO CABRET: DA LITERATURA INFANTIL PARA O CINEMA

RIO DE JANEIRO

2025

CÁSSIA ESTEVAN FRAZÃO DE CARVALHO

A INVENÇÃO DE HUGO CABRET: DA LITERATURA INFANTIL PARA O CINEMA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
à Faculdade de Letras da Universidade
Federal do Rio de Janeiro, como requisito para
obtenção do título de bacharel em Letras-
Literaturas.

Orientador: Prof. Carlos Eduardo de Barros Moura Pires

RIO DE JANEIRO

2025

CÁSSIA ESTEVAN FRAZÃO DE CARVALHO

A INVENÇÃO DE HUGO CABRET: DA LITERATURA INFANTIL PARA O CINEMA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
à Faculdade de Letras da Universidade
Federal do Rio de Janeiro, como requisito para
obtenção do título de bacharel em Letras-
Literaturas.

Orientador:

Prof. Carlos Eduardo de Barros Moura Pires

Professor:

Professor:

AGRADECIMENTOS

Ao Senhor Jesus Cristo, sem ele jamais chegaria à UFRJ e até esse momento de minha vida. Minha avô Maria Nilra Frazão, sua dedicação e amor por acreditar em mim em meio a tanta dificuldade. À minha mãe, Simone, por ser o meu suporte em toda minha caminhada. Às minhas tias, por me derem tanta ajuda pelo caminho. E a Cássia queria dizer a ela própria, você conseguiu! Foi duro, difícil e pesado, mas você conseguiu!

RESUMO

A presente monografia busca fazer uma reflexão sobre o filme e o livro *A Invenção de Hugo Cabret*, escrito por Brian Selznick, com tradução em português por Marcos Bagno. Relacionando a literatura infantil com a história do cinema, este trabalho aborda as adaptações que a linguagem sofre na transmutação do livro ao filme. A pesquisa pretende contribuir com estudos críticos sobre adaptações.

Palavras-chave: Literatura e cinema, Hugo Cabret, Adaptações.

ABSTRACT

This monograph aims to reflect on the film and the book *The Invention of Hugo Cabret*, written by Brian Selznick, with the Portuguese translation by Marcos Bagno. By connecting children's literature with the history of cinema, this work addresses the adaptations that language undergoes in the transmutation from book to film. The research intends to contribute to critical studies on adaptations.

Keywords: Literature and cinema, *Hugo Cabret*, Adaptation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 07

CAPÍTULO 1: ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA 9

1.1 Tradução, adaptação e Interpretação 9

1.2 Interpretação 13

CAPÍTULO 2: OS OBJETOS DO LIVRO E A ADAPTAÇÃO DO FILME 18

2.1 Livro e o Filme a Invenção de Hugo Cabret 18

CAPÍTULO 3: O USO DA METALINGUAGEM E O OBJETO DO TEMPO 29

3.1 O cinema como elemento do cinema 29

CAPÍTULO 4: O TEMPO FIGURADO ATRAVÉS DO RELÓGIO 39

4.1 O Homem e a Máquina 39

4.2 Qual seria a invenção de Hugo Cabret? 43

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 50

1 INTRODUÇÃO

A relação entre literatura e cinema configura-se como uma parceria estética e artística significativa, fundamentada, sobretudo, na estrutura narrativa comum a ambas as linguagens. Tanto o texto literário quanto o filme constroem uma história situada em determinado tempo e espaço, articulando personagens, ações e conflitos. A literatura, enquanto arte que utiliza a palavra como matéria-prima, é capaz de criar universos ficcionais por meio da descrição, da temporalidade e da voz narrativa, transfigurando a realidade que nos cerca. O cinema, por sua vez, caracteriza-se como a arte da imagem em movimento, cuja narrativa se constrói a partir da articulação entre imagem, som e ação. Embora constituam sistemas semióticos distintos, literatura e cinema compartilham a função cultural de difundir produções artísticas e torná-las acessíveis a um público mais amplo, estabelecendo um diálogo constante entre formas expressivas distintas (Xavier, 2003; Stam, 1996).

[...] Livro e Filme estão distanciados no tempo, escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (Xavier, 2003, p. 62).

Ambas as artes possuem a capacidade de produzir significação, ainda que operem de modos distintos na construção do tempo e do espaço, recorrendo a procedimentos figurativos e metafóricos próprios de suas linguagens. Enquanto a literatura, tradicionalmente, foi reconhecida como um campo privilegiado de crítica e reflexão, o cinema consolidou-se, ao longo do tempo, como um objeto legítimo de investigação acadêmica, capaz de suscitar

análises estéticas, culturais e narrativas. Conforme observa Morin (2001), o cinema não apenas entretém, mas também produz pensamento, ao articular imagem, técnica e imaginação, ampliando as possibilidades de reflexão sobre a experiência humana. Nesse sentido, a relação entre literatura e cinema revela-se produtiva, na medida em que ambas contribuem para a construção de sentidos e para o desenvolvimento de abordagens críticas no campo das artes.

O objetivo desta pesquisa é fazer um mergulho na aventura de um livro infantil que configurou o cinema internacional com sua literatura esplêndida e trouxe uma nova forma de se assistir uma história infantil cinematográfica. Uma aventura configurada por desenhos, movimentos, imaginação, cores e a transformação do espaço das crianças e dos adultos unificando-os em um só pela magia da história de Hugo Cabret. O livro *The Invention of Hugo Cabret*, escrito por Selznick em 2007, que deu origem ao filme *A Invenção de Hugo Cabret* dirigido por Martin Scorsese em 2011, é âncora deste trabalho (Figura 1).

Figura 1 – Livro *A Invenção de Hugo Cabret*



Fonte: Selznick (2007).

CAPÍTULO 1: ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA

1.1 Tradução, adaptação e Interpretação

A partir da modernidade, o cinema tornou-se uma das formas mais difundidas de narrar histórias. Desde suas origens, a narrativa fílmica utiliza o recurso da adaptação de obras literárias. A correspondência entre livros e filmes é uma discussão recorrente sobre as adaptações cinematográficas.

No campo dos estudos da adaptação, diferentes poéticas apontam para dilemas recorrentes, especialmente no que diz respeito à relação entre fidelidade e recriação. Autores como Stam (1996) questionam a ideia de fidelidade absoluta ao texto original, defendendo que cada adaptação constrói sua própria lógica narrativa e estética. Esses dilemas se tornam evidentes quando se observa como uma obra literária é reinterpretada no cinema, exigindo escolhas que envolvem cortes, acréscimos e transformações motivadas pelas especificidades do meio audiovisual.

Segundo Stam (1996), a palavra adaptação significa transpor algo de um meio para o outro; ela antes de tudo espelha a visão de um indivíduo, por isso nunca devemos tomá-la definitivamente, mas sim como uma tentativa de moldá-la. Adaptação fílmica de um conto ou livro é uma interpretação dessa narrativa escrita que estabelece uma outra obra, no caso imagética. A forma de contar uma história no livro é com signos verbais. O escritor compõe sua narrativa a partir dos recursos da linguagem escrita para situar as ações dos personagens em um intervalo de tempo, em determinado lugar (Stam, 1996). No filme de Hugo Cabret essa adaptação acontece com os deslocamentos do cotidiano de Hugo Cabret, o relógio, os esconderijos, os tons das roupas; no filme a história é contada com imagens. O escritor utiliza somente as palavras

para elaborar uma ambientação espaço-temporal, caracterizar seus personagens, descrever as ações, criando assim a sequência narrativa.

O cineasta compõe sua narrativa combinando linguagem verbal, linguagem sonora e visual. Um filme possui um conjunto de elementos que desenvolvem uma linguagem própria para articular a narrativa. Para adaptar um livro, os cineastas podem usar vários componentes dessa linguagem: enquadramento, atuação, narração, continuidade e montagem (Stam, 1996).

A adaptação cinematográfica é vista como um “diálogo intertextual” que não prioriza um meio em detrimento de outro, mas considera as particularidades do meio utilizado, assim como as características socioculturais de cada criação.

As adaptações fílmicas demonstraram que a literatura e o cinema possuem a capacidade de contar ao público de maneira realista, o que consiste em um processo que recria e transforma o enredo com as peculiaridades do novo signo, moldando o olhar do espectador para outras perspectivas. Assim, com essas adaptações surgem novas reflexões e sensações por meio de uma atmosfera distinta do universo literário, contada de forma visual e sonora.

[...] o texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alternando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estilo, moda ideológica, construções políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante [...] (Stam, 1996, p. 50).

A Invenção de Hugo Cabret exemplifica um modo particular e significativo de diálogo entre literatura e cinema no cenário cinematográfico contemporâneo. Esse diálogo se estabelece não apenas pela transposição

narrativa, mas também pelo uso expressivo dos cenários e das imagens que remetem a diferentes manifestações artísticas, reforçando a dimensão visual da obra. De acordo com Stam (1996), os processos de adaptação podem ser compreendidos a partir de três modalidades principais:

1. Empréstimo (Borrowing): Mais frequente, no qual o artista utiliza um material de uma obra antecedente;
2. Interseção (Intersecting): Utiliza-se do processo de refinação para transmitir a obra original;
3. Transformação das fontes (Transforming source): utilizam-se os termos com fidelidade e presume-se que a tarefa de adaptação seja a reprodução no cinema de algo essencial sobre um texto original.

No caso de Hugo Cabret, observa-se uma combinação dessas formas, especialmente da interseção e da transformação das fontes, uma vez que o filme preserva o núcleo narrativo do livro de Selznick (2007), ao mesmo tempo em que explora recursos próprios da linguagem cinematográfica para construir novos sentidos.

Como a narrativa do filme do livro mantém um texto centralizador, optamos por encontrar esse percurso, indicando os caminhos que o filme realizou com o livro. Primeiramente identificamos o objetivo de desejo ou de valor do sujeito. Com isso, nota-se que Hugo tem como objeto-valor consertar o autômato que foi presente de seu pai. Com isso, o menino acredita que o homem mecânico pode escrever e revelar alguma mensagem de seu pai. Com o objetivo de consertar o autômato, o menino órfão passa a morar com seu tio, dentro das paredes de uma movimentada estação de trem. Após o tio ensinar Hugo a fazer a manutenção dos relógios, ele abandona Hugo.

O menino busca se virar sozinho; ele não queria ser pego. A única coisa

que lhe restava na vida era o seu autômato, um pacote de cartas e um caderno com as anotações. Papa Georges começa a folhear o caderno para ver o que tinha nele e se depara com vários desenhos e sequências de imagens do autômato, que o choca e ele pensa ser fantasmas e diz a Hugo que vai queimar o seu caderno. O menino começa a chorar e implora a Papa Georges que não faça aquilo e nesse momento, Georges faz um contrato com Hugo: ele teria que trabalhar para Georges. Assim a história começa a ganhar mais cor. A terceira etapa é o encontro de Isabelle e Hugo quando ele vê que a menina possui uma chave em forma de coração que é a resposta para fazer o autômato funcionar.

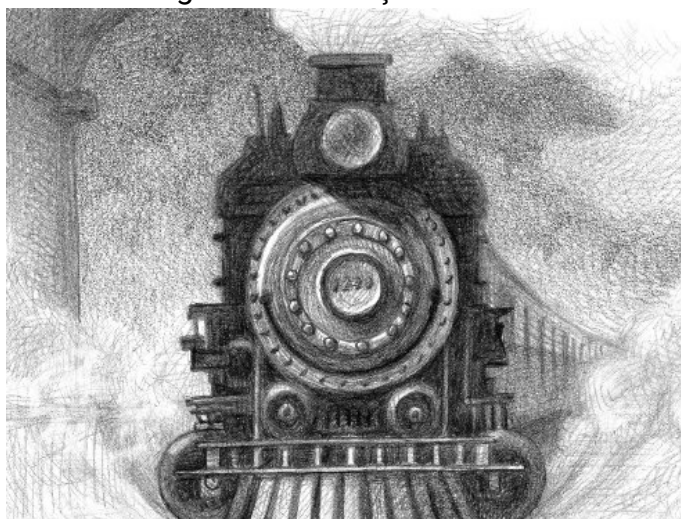
Ao se pensar na adaptação de um livro, meio predominantemente verbal, para o cinema, meio audiovisual, torna-se necessário analisar os elementos de articulação entre as duas linguagens, a fim de identificar o que é mantido, transformado ou recriado no processo adaptativo. Nesse contexto, a comparação entre as imagens presentes no livro e aquelas construídas no filme pode ser realizada por meio da decupagem, entendida como um procedimento analítico que fragmenta a obra audiovisual em planos e sequências para fins de análise (Xavier, 2005).

Esse processo relaciona-se à tradução intersemiótica, conforme definida por Jakobson (1959), uma vez que envolve a transposição de sentidos de um sistema de signos verbal para um sistema audiovisual, respeitando as especificidades da linguagem cinematográfica.

Dispomos de alguns exemplos de imagens (Figuras 2 e 3) que mostram as conjunções em termos narrativos, mas que apresentam diferenças quando transportadas de um meio para o outro. Por exemplo, a estação de trem do lado de fora com a torre ao fundo. Como também a porta pela qual Hugo entra e sai de seu esconderijo, dentro das paredes da estação, lembra bem aquelas pelas

quais os ratinhos saem nos desenhos animados, foi reproduzido no filme com a mesma riqueza de detalhes. Esses cuidados demonstram algumas das conjunções presentes na questão da transposição de um meio para outro, evidenciando a adaptação.

Figura 2 – Estação de trem



Fonte: Selznick (2007).

Figura 3 – Cena do filme A Invenção de Hugo Cabret



Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011).

A tradução consiste em uma demanda da adaptação. Por exemplo, traduzir um texto de uma língua para outra pode influenciar, transformar ou até alterar a origem do texto. Segundo Sotta (2015, p. 162), “pensar em tradução remete à ideia de recriação e reformulação desses componentes, pois nem tudo que existe em uma modalidade artística pode existir em outra, tampouco os elementos podem manter-se exatamente iguais”. Reconhecer o ponto de partida é importante para entender esse processo que começa no texto.

Para compreender os processos de adaptação entre diferentes linguagens, é fundamental recorrer à tipologia proposta por Roman Jakobson. Segundo o autor, a tradução pode ser classificada em três tipos: a tradução intralinguística, que ocorre dentro da mesma língua; a tradução interlinguística, que se dá entre línguas diferentes; e a tradução intersemiótica, que consiste na transposição de um sistema de signos para outro, como da literatura para o cinema (Jakobson, 1959). Essa última categoria é especialmente relevante para este trabalho, uma vez que o objeto de análise envolve a passagem de uma narrativa literária para a linguagem

cinematográfica.

a) A tradução Intralinguística-intralingual ou reformulação (reworking) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.

b) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos por meio de alguma língua.

c) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. A transmutação da obra Hugo para a obra cinematográfica é um exemplo da importância da tradução.

A tradução interlinguística seria a tradução propriamente dita, já a tradução intersemiótica é uma interpretação de signos verbais por meio de um sistema de signos não verbais. Essa transmutação ocorre também através da intertextualidade transformadora na passagem da linguagem literária para a língua do cinema. Pensando no texto da partida, como o texto literário, passando para a linguagem audiovisual, texto de chegada, desse modo, é através da utilização da ferramenta de tradução intersemiótica que podemos verificar a recodificação (Jakobson, 1959).

A adaptação cinematográfica pode ser compreendida, portanto, como um processo de tradução intersemiótica, no qual elementos verbais são ressignificados por meio de recursos visuais e sonoros. Nesse sentido, não se trata de uma simples transposição fiel do texto literário, mas de uma recriação que dialoga com as especificidades da linguagem do cinema. Conforme aponta Stam (1996), a adaptação deve ser entendida como um processo intertextual, marcado por escolhas estéticas, culturais e narrativas que respondem tanto ao

texto de origem quanto ao novo meio de expressão.

1.2 Interpretação

No campo das interpretações, a poesia já apontava caminhos metodológicos que permitem compreender a tradução como um processo de adaptação. Ao traduzir outro poeta, o tradutor não se limita à fidelidade literal, mas aprofunda-se na estimulação estética e expressiva do texto, realizando um refazimento que, dentro da mesma matéria de expressão, se aproxima do que Jakobson (1959) define como transmutação. Esse processo evidencia que traduzir, interpretar e adaptar são práticas interligadas, marcadas pela recriação de sentidos.

No cinema, esse procedimento manifesta-se de forma particularmente expressiva na construção narrativa, uma vez que a organização dos elementos visuais e sonoros contribui para a produção de múltiplas camadas de sentido. As obras de Martin Scorsese exemplificam esse processo ao evidenciar uma narrativa cinematográfica centrada na trajetória dos personagens, permitindo que o espectador acompanhe seus conflitos e transformações ao longo da história. Segundo Bordwell e Thompson (2013), a narrativa cinematográfica estrutura-se a partir da articulação entre forma e conteúdo, sendo o modo de contar histórias um dos aspectos fundamentais que distinguem o cinema enquanto linguagem artística. Dessa forma, ao longo de sua história, o cinema desenvolveu diferentes estratégias narrativas e cenários expressivos, ampliando suas possibilidades estéticas e interpretativas.

No cinema de Georges Méliès, observa-se de maneira exemplar o uso do

cinema como forma de alusão e imaginação, por meio de narrativas que exploram os recursos visuais para envolver o público e suscitar múltiplas interpretações. Em *A Invenção de Hugo Cabret*, essa herança cinematográfica é retomada de modo metalinguístico, permitindo que a narrativa não apenas conte uma história, mas também reflita sobre o próprio cinema, reconectando o público — infantil e adulto — por meio de novas sensações e possibilidades de reflexão.

Esses processos narrativos podem ser compreendidos a partir de três modos principais de relação com a história: (a) contar uma história, em que a construção imagética depende majoritariamente da imaginação do leitor ou espectador; (b) mostrar uma história, no qual o cinema mobiliza as potencialidades visuais e sonoras de forma performática; e (c) interagir com uma história, modalidade mais contemporânea, que permite ao leitor ou espectador participar ativamente da construção narrativa. Conforme discutem Bordwell e Thompson (2013), essas diferentes formas de organização narrativa evidenciam como cada linguagem articula seus recursos expressivos para produzir experiências distintas de recepção.

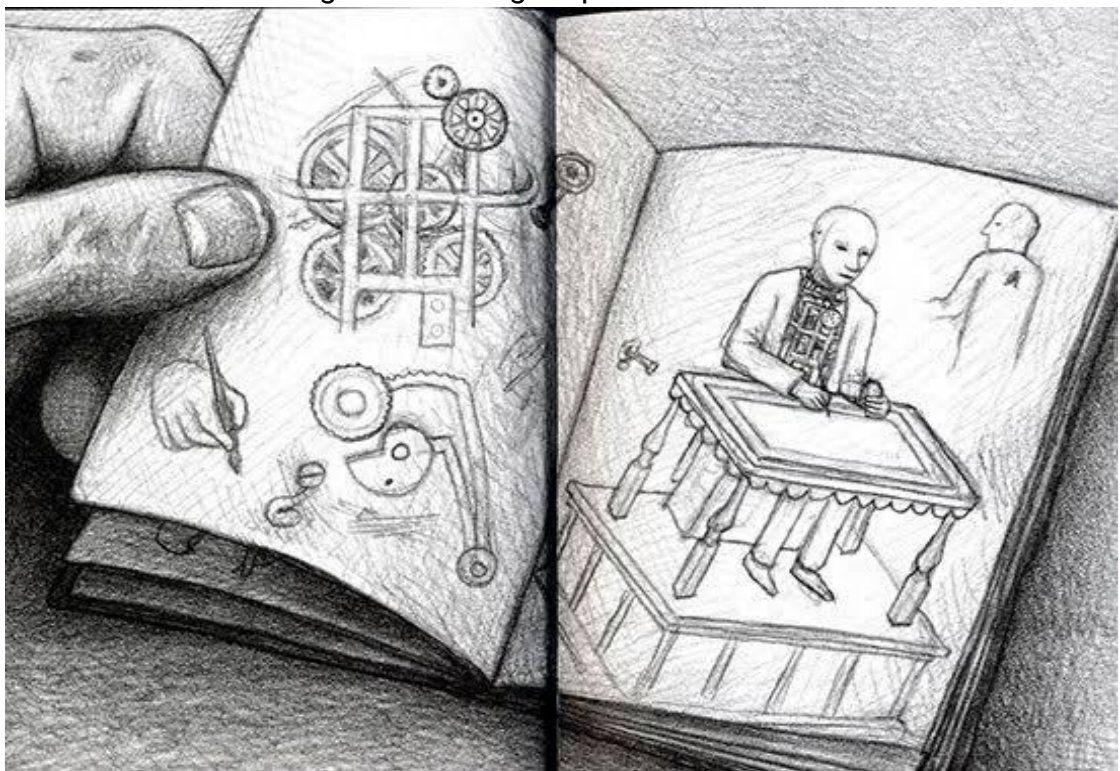
Nesse contexto, a interpretação atua como instrumento comunicativo fundamental no processo de adaptação do texto literário para o cinematográfico. O filme, compreendido como texto fílmico, constitui-se como uma unidade de discurso formada pela combinação de diferentes códigos da linguagem cinematográfica. Assim, interpretar, traduzir e adaptar uma obra literária para o cinema são práticas que atuam como precursores da história cinematográfica, funcionando como processos de transmutação que movimentam e transformam tanto a literatura quanto o cinema. É a partir desses pressupostos que se busca compreender a construção dos personagens em ambas as artes.

Figura 4 – Comparação da cena do filme com a imagem do livro



Fonte: Selznick (2007) e A Invenção de Hugo Cabret (2011).

Figura 5 – Imagem presente no livro



Fonte: Selznick (2007).

Figura 6 – Cena do filme A Invenção de Hugo Cabret



Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011).

Figura 7 – Cena do filme A Invenção de Hugo Cabret



Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011).

Figura 8 – Cenas do filme destacando a fala sobre o cineasta George Méliès



Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011).

CAPÍTULO 2: OS OBJETOS DO LIVRO E A ADAPTAÇÃO DO FILME

2.1 Livro e o Filme a Invenção de Hugo Cabret

A história que estou prestes a contar se passa em 1931, sob os telhados de Paris. Aqui você conhecerá um menino chamado Hugo Cabret, que, certa vez, muito tempo atrás, descobriu um misterioso desenho que mudou sua vida para sempre. Mas, antes de virar a página, quero que você se imagine sentado no escuro, como no início de um filme. Na tela, o sol logo vai nascer, e você será levado em zoom até uma estação de trem no meio da cidade. Atravessará correndo as portas de um saguão lotado. Vai avistar um menino no meio da multidão e ele começará a se mover pela estação. Siga-o porque este é Hugo Cabret. Está cheio de segredos na cabeça, esperando que sua história comece (Selznick, 2007).

Martin Scorsese, um ítalo-americano, cresceu na cidade de Nova Iorque. Embora tivesse o desejo de ser padre quando menino, a verdadeira paixão dele era o cinema, mais precisamente contar histórias. Havia uma paixão por contar enredos que eram um tanto quanto familiares para ele. Como o próprio diretor comenta no documentário “Uma viagem pelo Cinema Americano com Martin Scorsese”, ele cresceu assistindo os filmes de gênero norte-americano: Faroestes, Musicais, Suspenses e tantos outros. Assim surgiu Hugo Cabret, pela imaginação de uma das mentes mais brilhantes da arte e do cinema americano.

O filme A Invenção de Hugo Cabret dirigido por Scorsese, em 2011 é uma transmutação da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, escrita por Brian Selznick em 2007, que também é desenhista e ilustrador do livro. Em 2008, o livro recebeu o prêmio americano “Caldecott Medal” concedido por ser o melhor livro de ilustração para crianças. Uma relevância e consideração sobre o livro A

Invenção de Hugo Cabret é a habilidade de Selznick em narrar a história por meio de textos e imagens, prevalecendo mais o visual, e a sequência narrativa remete aos elementos presentes em fotogramas do cinema. A história apresentada no livro e no filme se passou em Paris, em meados de 1930, seu gênero se configura em um misto de aventura infanto-juvenil e drama, chamando a atenção dos espectadores pela estética e pela construção de uma linguagem que mistura efeitos especiais à fotografia escrita com luz e cores, redesenhando de certo modo a textura do mundo. E narra a trajetória de um garoto de 12 anos, conhecido como Hugo Cabret, que vive sozinho em um apartamento escuro e empoeirado, feito para funcionários, em uma movimentada estação ferroviária; seu quarto fica escondido dentro de paredes secretas. O filme inicia-se com a imagem, em plano médio, das engrenagens de um relógio mecânico que vai girando e se ampliando. Esse desenho em movimento se transfigura no desenho da cidade de Paris, que, em plano geral, retorna ao relógio da estação de trem dos anos 1930, ano do caminho de final de Segunda Guerra Mundial. O universo de Hugo demonstra que essas artes (literatura e cinema) podem de diferentes formas interagir, combinar, formar, compor e apresentar um enredo, cada uma com as especialidades que possuem. O diálogo entre cinema e literatura ocorre por meio de imagens e trechos de filmes que remontam personagens e características da personalidade ou fato da vida deles.

O menino, após a morte de seu pai no incêndio que atingiu o museu no qual seu pai trabalhava, fica sob a tutela do seu tio Claude, que foi o que o ensinou a fazer a manutenção dos relógios da estação. No entanto, seu tio, que era alcoólatra e trabalhava na estação como cronometrista, o abandonou. Então sozinho Hugo teve que aprender a sobreviver, como um menino órfão que vive escondido na Central do trem de Paris dos anos de 1930. Esgueirando-se

por passagens secretas, Hugo cuida dos gigantescos relógios do lugar: escuta seus comparsas, observa os enormes ponteiros e responsabiliza-se pelo funcionamento das máquinas para manter-se no anonimato e não ser pego pelo inspetor da estação; tinha que manter os relógios funcionando perfeitamente.

A sobrevivência de Hugo depende do anonimato, ele tenta se manter invisível porque guarda um incrível segredo, que é posto em risco quando Severo, o dono da loja de brinquedos da estação, e a sua afilhada cruzam o caminho do garoto. Hugo dorme e sonha em consertar um autômato que seu pai viu no museu em que trabalhou. Sendo a única memória que restava de seu pai, ele estabelece o objetivo de consertar o autômato, com intuito de descobrir uma possível mensagem de seu pai, pois tudo indicava que o boneco mecânico podia escrever ou desenhar, mas para isso o garoto deveria furtar pequenas peças da loja de brinquedos da estação, até ser pego por Severo, que lhe tomou o caderno de anotações de bolso, sobre como consertar o boneco mecânico.

Até este ponto, é possível observar uma relação de bitextualidade entre dois modos distintos de representação e significação da realidade: o verbal e o visual. Essa articulação manifesta-se de forma cuidadosa na obra *A Invenção* de Hugo Cabret, que combina texto escrito e imagem como elementos igualmente constitutivos da narrativa. Conforme discute Xavier (2003), a interação entre diferentes linguagens amplia as possibilidades expressivas da obra, permitindo que imagem e palavra dialoguem na construção do sentido. Nesse contexto, Hugo assume simultaneamente a posição de ilustrador e de autor da narrativa mecânica, evidenciando um processo em que criação visual e autoria narrativa se entrelaçam, reforçando o caráter híbrido da obra.

No livro a presença das ilustrações como narrativas torna a leitura mais complexa por se inserirem numa lógica de relativa simultaneidade e de

especialização temporal, porque desativa que o leitor verbalize a história e transforme a sua mente de visual em verbal, ajudando a funcionar como um precioso auxiliar na captação do sentido. Dessa forma, a interação e enriquecimento verbo-visual são bastante significativos ao ler sobre Hugo e sua história. Além de Hugo, a história conta também com a presença de Isabelle, sobrinha de Severo, que começa a ajudar Hugo na missão de fazer o autômato funcionar. Ela guarda consigo pendurada em seu pescoço uma chave em forma de coração, peça que faltava para fazer o boneco funcionar. A sessão de cinema começa com o abrir de cortinas e a luz ofuscante, e Hugo fica deslumbrado; o menino corre de Isabelle, mas a trombada dela, a queda e o surgimento da chave na gargantilha são exclusivos da imagem. Como cena de cinema novamente dentro do livro, é palpável a expectativa das duas crianças com relação à mensagem do autômato. Ambas prendem a respiração quando ele começa a escrever, e o leitor também fica ansioso, vendo o robô fazer traços inteligíveis. Ao inserir a chave, giram e o enigma que era a peça-chave do boneco revela-se; o boneco realmente funcionou e revelou o enigmático desenho, assinado por Georges Méliès.

Após a assinatura do nome, o texto esclarece que se trata do tio de Isabelle, mas a informação ainda é enigmática. Nas páginas 272 e 283, desenrola-se a descoberta do painel secreto de duas fendas paralelas, a surpresa e a curiosidade das meninas, até que a cadeira quebra e centenas de folhas de papel se espalham e os desenhos que se espalham são todos realmente de autoria de Georges Méliès. Assim começa uma série de busca das crianças por informações, pois o nome subscrito era do tio de Isabelle. Com isso, através dos livros encontrados na Academia de Cinema, elas descobrem que, além de ser um vendedor de brinquedos, o tio de Isabelle foi um grande mágico e cineasta. Começa assim um enredo diferente na história de Hugo

Cabret; as crianças vão atrás do passado do tio da menina para entender quem ele foi.

Mas seria um grande desafio para eles, pois o tio Georges não queria nem tocar no assunto cinema. No desenvolver da narrativa, as crianças encontram um pesquisador no assunto e ele é o presidente da Academia Francesa de Cinema, René Tabard, que lhes conta que o cineasta Méliès já havia falecido. Sem acreditarem, as duas crianças afirmam que o que ele diz não é verdade, pois George está vivo e é o tio da menina. Intrigado com a versão das crianças, o estudioso revela que ainda possuía um rolo com um filme de Méliès. Felizes com a notícia, pedem para Tabard levar seu projetor e o filme até a casa de Isabelle. Mas quem as recebe é a tia da menina, Mame Jeanne, que pede ao rapaz para se retirar de seu apartamento. Tabard se encanta ao ver Jeanne, revelando que ela foi atriz de muitos filmes de Méliès, e as crianças ficam admiradas com as descobertas. Sem reação, a mulher os permite entrar, mas pede silêncio, pois o tio Georges estava descansando e não queria ser incomodado. Desta forma, sem escapatória, o passado do cineasta é recordado e sua verdadeira identidade é revelada.

Como membro da Academia de Cinema e entusiasmado com a confirmação, Tabard prepara uma grande homenagem para George Méliès. Ele é recebido com alegria e sutilezas, recordando como eram os tempos em que ele utilizava de seus truques de magia para fazer os filmes. A narrativa da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* é apresentada em 593 páginas e algumas delas são de frames de filmes e desenhos do cineasta George Méliès; a maioria são ilustrações feitas por Brian Selznick com carvão e grafite, que remetem aos filmes mudos e aos chamados filmes silenciados, do que se considera o início da cinematografia. Essas ilustrações constituem o texto, apresentando visivelmente a trama ao leitor, sendo necessárias à narrativa, pois se elas

fossem eliminadas seria evidente a ausência de alguns trechos. O enredo é apresentado por essa intercalação entre palavras e imagens; as palavras iniciam, depois as imagens despontam narrando.

O fim da história explica o livro todo, as 158 ilustrações e 26.159 palavras desenhadas e escritas por um autômato, a invenção de Hugo Cabret. Fechando a obra, a lua cheia que aparecera no início de tudo surge de novo, mudando de fase até a lua nova, da luz das folhas literárias até a sala escura do cinema. Esta obra é uma grande contribuição à valorização da imagem como construtora de sentido, mostrando, especialmente aos leitores, que ela não precisa ser apenas decorativa, repetitiva, mas que apresenta significado. O leitor consegue ter nas ilustrações e extrair dela a narratividade, a conclusão com o restante da história. Mas o todo, aquele que sabe apreciar Hugo por sua linguagem plural, entende que é um bom trabalho, bem elaborado, com belas ilustrações, que admira o cinema e é um bom livro.

Isabelle e Hugo nos apresentam o panorama do mundo dos anos de 1930 em Paris, quando entram no cinema e começam a passar na tela, alguns minutos antes do filme, os noticiários: “A grande depressão nos Estados Unidos, outra exposição internacional que seria inaugurada em Paris em alguns meses...” e sobre a política na Alemanha. Os países da Europa ainda estavam tentando se recuperar da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e do outro lado do oceano, nos Estados Unidos ocorria a grande depressão, após a queda da bolsa de Nova Iorque, em 1929. Na política predominavam as ditaduras de Mussolini na Itália, Salazar em Portugal, Franco na Espanha, Stalin na União Soviética e Hitler na Alemanha. Durante esse período quem ditava os costumes, especialmente do mundo fashion da moda, era o cinema, pois as pessoas queriam parecer iguais às artistas dos filmes. Por exemplo, uma estilista francesa dessa época era Coco Chanel, conhecida por ser a primeira estilista a

confeccionar calças femininas, pois naquela época, as mulheres só usavam saias.

As músicas em Paris eram românticas e patriotas, os cantores faziam performances nos cafés e nas casas noturnas conhecidas como cabarés. Nas rádios o jazz predominava. Um importante movimento presente nessa época foi o movimento Art Deco, onde a proposta era voltada para o design de prédios, automóveis, roupas e tudo que parecia futurístico. O livro e o filme reproduzem bem esta época, Selznick por meio das citações dos filmes, dos músicos e do contexto e Scorsese, por recriar, com os cenários, os figurinos e todo o ambiente dessa época.

Uma relevância e consideração sobre o livro é a habilidade de Selznick narrar a história por meio de textos e imagens que remetem aos elementos presentes nos quadrinhos e nos fotogramas do cinema; a apresentação lembra um storyboard (uma sequência de imagens que se assemelha a uma história em quadrinhos). Como o autor afirma, não é exatamente um romance, não é exatamente um livro de imagens, e não é realmente uma novela gráfica, ou um flipbook (coleção de imagens organizadas); ele é a soma de tudo. O autor também orienta que a história avança porque o leitor vira as páginas para ver o próximo momento se desdobrar à sua frente. A descrição em detalhes fica por conta de uma sequência de 42 páginas dos desenhos percorrendo as fases da lua, a cidade de Paris até a movimentada estação de trem.

Figura 9 – Cena do filme



Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011).

Figura 10 – Comparação da imagem do livro com a cena do filme



Fonte: Selznick (2007) e A Invenção de Hugo Cabret (2011).

O livro é dividido em duas partes:

Na primeira parte: 1- O ladrão 2- Os relógios 3- Neve 4- Janela 5- Pai de Hugo 6- Cinzas 7- Segredos 8- Baralho 9- A chave 10- O caderno 11- Bens roubados 12- A mensagem

Na segunda parte: 1- A assinatura 2- O armário 3- O plano 4- A invenção dos sonhos 5- Tio Georges fazia filmes 6- Motivação 7- A visita 8- Abrindo a porta 9- O fantasma da estação 10- Um trem à estação 11- O mágico 12- Dando corda

Nesta primeira fase transcreve a jornada de Hugo, sua rotina, seus desafios até ele consertar o boneco autômato. A amizade com Isabelle, a descoberta do livro até o desencadeamento de uma nova narrativa. A homenagem ao cinema, os primórdios da sétima arte refletida na narrativa de George Méliès contando sua caminhada de cineasta, seu desenvolvimento até o pós-guerra que o fez trabalhar na estação de trem vendendo brinquedos. Já na segunda fase, é o desmonte de uma história de criação, lembranças, restituição e honra. É uma obra não apenas para os estudantes de cinema, cinéfilos ou amantes da sétima arte, mas também para qualquer um interessado em apreciar uma bela história e compreender o surgimento do cinema e seus primeiros desdobramentos. Afinal, Méliès é considerado o pai dos efeitos especiais e do cinema de ficção, através de suas narrativas lúdicas e fantásticas.

O filme é dirigido por Martin Scorsese e é uma adaptação do livro “A Invenção de Hugo Cabret”, escrito por Brian Selznick. A película foi lançada em 23 de novembro de 2011, nos Estados Unidos e em 17 de fevereiro de 2012, no Brasil. Os títulos são diferentes: na versão americana optou-se por ser apenas Hugo, enquanto na brasileira manteve-se o título do livro. A busca por revelar o “segredo” faz Hugo e Isabelle conhecerem um pouco sobre o que se convencionou ser o início do cinema e se encontrarem com a magia e universo de sonhos que essa arte possui. Méliès se aproveita do espaço fílmico para construir um espaço de sonhos e possibilidades, também demonstra como a tecnologia, aliada à criatividade, pode levar a lugares que antes não eram

possíveis ou não explorados. A história de Hugo se passa em 1931, período entre as duas guerras mundiais que destruíram a Europa.

A exibição do filme é um ponto importante para se trabalhar com o ponto de vista cultural, econômico e político. O diretor Scorsese, neste filme, discute a tecnologia aliada do sonho. As crianças conhecem a história de Méliès como uma potencialidade do cinema e buscam trazer essa realidade novamente àquela época. Seu filme *A Viagem à Lua* (1902) é considerado a primeira narrativa do cinema e é inspirado na literatura infantil. O cinema teve início dialogando com a literatura. Usando a metalinguagem, um filme que mexe com a imaginação das crianças, trabalha com a inocência desvendando uma história em sonhos e fantasia; esse é o poder do filme. As crianças conseguem ver no filme a possibilidade de sonhar, mesmo que em frente circunstâncias ruins; é o poder da imaginação que é causado, gerando nelas visões de uma vida melhor e a realização de seus sonhos.

O filme remete a fragmentos de uma história real, a vida de Georges Méliès, através do olhar infantil; esse é o mesmo olhar que o cineasta coloca sobre os cenários e composição, nos aproximando desse universo de faz de conta

O universo onírico e fantasioso da narrativa é constantemente construído por meio de camadas visuais de neve, fumaça e poeira, que produzem uma dispersão suave da iluminação e contribuem para a atmosfera poética do filme. As imagens da cidade de Paris são apresentadas como miniaturas estilizadas, criando um efeito visual semelhante ao produzido pelas lentes tilt-shift, recurso que faz com que cenários e objetos reais se assemelhem a brinquedos. Esse tratamento visual intensifica o caráter lúdico da narrativa, sobretudo nas ambientações situadas no interior da estação de trem, reforçando a sensação de encantamento e artificialidade própria do universo infantil e do cinema de f

antasia. Conforme observa Bordwell (2008), o uso expressivo da iluminação e da composição visual no cinema desempenha papel fundamental na construção de atmosferas narrativas e na orientação da percepção do espectador.

O filme é a caixa de surpresas tridimensional de Scorsese. Criada em homenagem ao velho vendedor de brinquedos e mágico brincalhão, George Méliès. No filme, como no livro, afirma-se que com a falência, as obras de Méliès foram vendidas para a fabricação de saltos de sapatos.

Analisar um filme ou um fragmento é inicialmente, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-la em seus elementos constituintes. É despedaçar, descosturar, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a olho nu, pois se é tomado pela totalidade [...] (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 15).

No filme e no livro: A Invenção de Hugo Cabret, a trama encena-se praticamente nessa homenagem realizada após o gênio do cinema ser “redescoberto” com a ajuda das crianças e não de jornalistas, destacando a inteligência e a capacidade delas. Concedendo-se um final feliz.

O filme foi classificado no gênero aventura, com a direção de Martin Scorsese e roteiro feito por John Logan. Participaram da produção Johnny Depp, Tim Headington e Graham King; com co-produção de Graham King's GK Films e Johnny Depp; roteiro de David Crockett, Barbara de Fina e Christi Dembrowski; figurino de Sandy Powell; fotografia de Robert Richardson; trilha sonora de Howard Shore e direção de arte de Thelma Schoonmaker. No ano de 2012, o filme recebeu os seguintes prêmios: Oscar em 5 categorias: Melhor efeito especial, melhor fotografia, melhor direção de arte, melhor mixagem de som e melhor edição de som; o prêmio Golden Globe Awards de melhor diretor para Martin Scorsese e o prêmio British Academy Film Awards, categoria melhor

efeito visual e melhor edição de som.

No início do filme, primeiramente, é apresentado o logo do estúdio através da imagem de estrelas cadentes atravessando nuvens e girando em torno do nome "Paramount", que está no topo de uma montanha. O círculo é fechado com um traço e a inscrição: A VIACOM CO. aparece quando se ouve o som de um trem em movimento. Ouve-se o apito do trem, sucedido pelo som de um trovão e a imagem de um quadrado vermelho cortado em várias direções. Ao barulho de uma máquina de escrever, aparecem os termos: "Infinitum Nihil", a produtora de filmes fundada pelo artista Johnny Depp. Em seguida, novamente ouve-se o apito; a imagem se funde à de um relógio em funcionamento e surge a inscrição: "GK films". O filme inicia com a imagem de um relógio em movimento se fundindo à cidade de Paris; a cena exhibe os carros nas ruas, o Arco do Triunfo e realiza um passeio pela torre Eiffel.

A câmera desce para chegar à estação de trem, onde ocorre um fade out (o gradativo escurecimento da imagem), até o preto total e se vê novamente a torre. O espectador é conduzido até a estação ferroviária, ao som dos apitos dos trens, e realiza-se um travelling (segue o movimento das pessoas) até o tumultuado hall da estação. Hugo entra em cena quando a câmera realiza um zoom in no relógio da estação, e vemos o garoto observar o movimento. O protagonista se assusta ao ver Gustave, o vigilante da estação, e seu cão. Novamente o espectador é levado ao saguão e a câmera o conduz pelos personagens: madame Émile no café com seu cachorro; monsieur Frick, que observa a senhora; a florista Lisette e o dono da livraria, monsieur Labisse. Hugo Cabret vê o mundo através dos ponteiros do relógio. Provavelmente no intuito de manter fidelidade ao livro, o filme apresenta um início longo, somando um total de quinze minutos de exibição até os créditos de abertura. Observa-se que foram inseridos os conteúdos de personagens, do espaço e do

tempo, mas a história ainda não é apresentada como um todo.

Uma obra literária propicia múltiplas leituras e a sua transposição para o meio visual é apenas uma dessas leituras. Livro e audiovisual possuem elementos diferentes para compor uma narrativa. Enquanto o texto tem apenas a linguagem verbal, o filme, além da linguagem verbal, trabalha com imagens e áudio. Uma adaptação fílmica de uma obra literária é uma leitura própria do autor do filme, na qual ele estabelece um diálogo com a obra original. Esse diálogo é influenciado pelo meio sociocultural. A relação desse leitor/autor com a obra é permeada por sua própria história de vida, sua formação cultural, opções ideológicas e afetos.

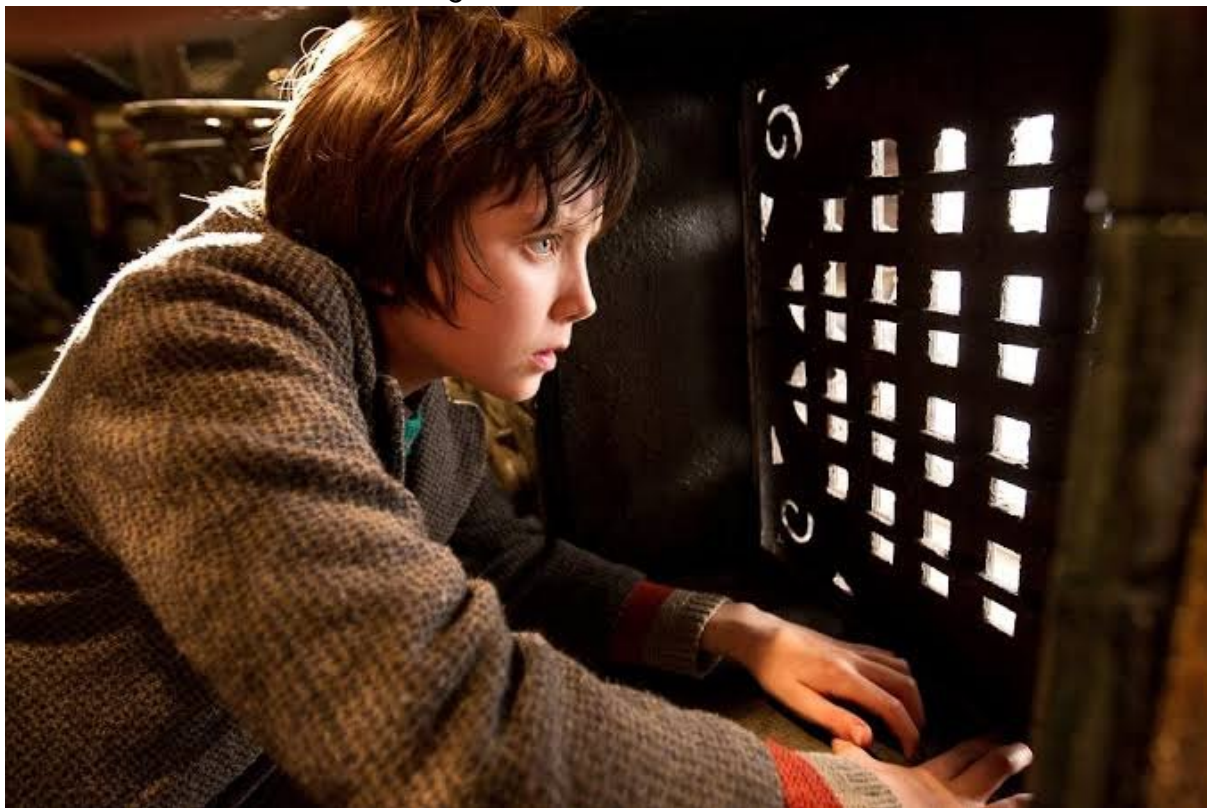
Conforme aponta Stam (1996), esse diálogo não ocorre de forma neutra, sendo atravessado por condicionantes socioculturais, históricos e ideológicos. A relação entre leitor-autor e obra é, portanto, permeada por sua trajetória pessoal, formação cultural e afetos, elementos que influenciam diretamente as escolhas narrativas realizadas no processo adaptativo.

Figura 11 – Cena do filme



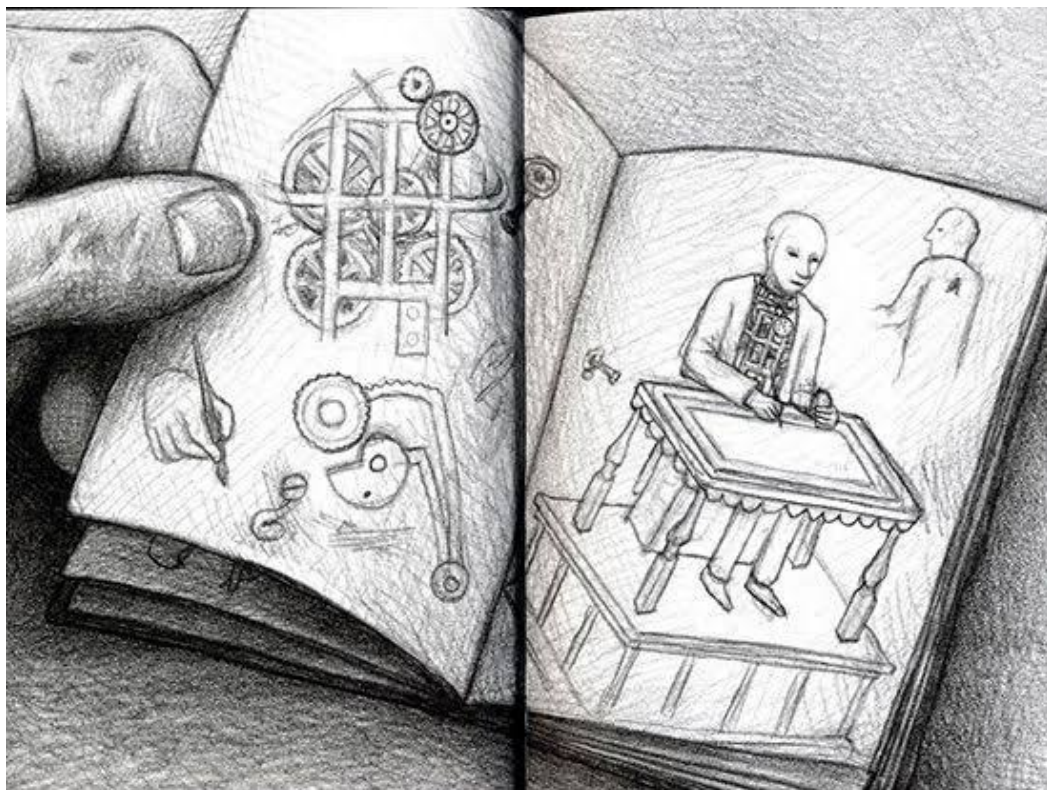
Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011).

Figura 12 – Cena do filme



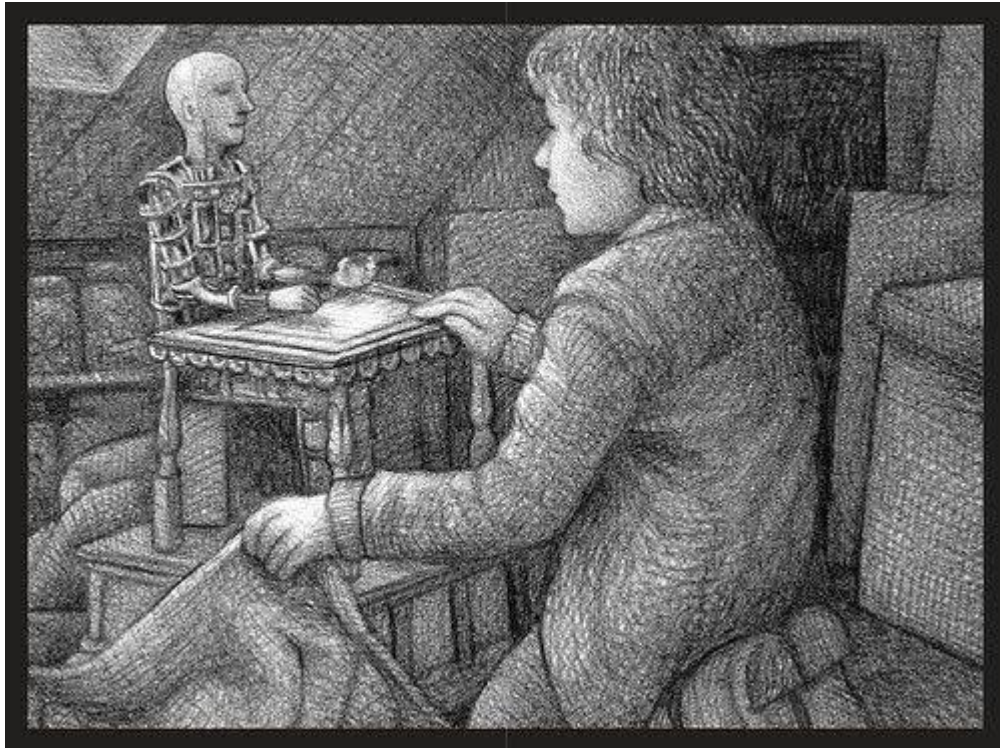
Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011).

Figura 13 – Imagem presente no livro



Fonte: Selznick (2007).

Figura 14 – Imagem presente no livro



Fonte: Selznick (2007).

Essas escolhas narrativas observadas em *A Invenção de Hugo Cabret* exemplificam o que Stam (1996) define como um processo adaptativo criativo, no qual o cinema não apenas traduz a narrativa literária, mas a reorganiza a partir de seus próprios recursos expressivos. O uso de imagens, silêncios e trilha sonora amplia a experiência do espectador, demonstrando como a adaptação cinematográfica constrói sentidos que não estão restritos ao texto escrito, mas emergem da articulação entre som e imagem.

CAPÍTULO 3: O USO DA METALINGUAGEM E O OBJETO DO TEMPO

3.1 O cinema como elemento do cinema

O conceito de metalinguagem refere-se à capacidade de uma obra refletir sobre sua própria linguagem e sobre os processos envolvidos em sua construção. No cinema, esse recurso manifesta-se quando o filme revela ou problematiza os mecanismos da narrativa cinematográfica, tornando visíveis suas formas de produção de sentido. Conforme aponta Stam (2003), a metalinguagem no cinema frequentemente emerge por meio de narrativas que abordam o próprio fazer cinematográfico, estabelecendo um diálogo crítico entre a obra e sua linguagem. De modo complementar, Morin (2001) destaca que o cinema, ao refletir sobre si mesmo, articula imaginação, técnica e memória, ampliando a experiência do espectador e reforçando o caráter reflexivo da narrativa cinematográfica.

O cinema surge no final do século XIX em um momento de extrema expansão tecnológica no campo audiovisual, em uma época que seria reconhecida por Walter Benjamin (1985) como a “era da reprodutibilidade técnica” da obra de arte. Cenas do cotidiano, como a chegada do trem à estação ou a saída de operários de uma fábrica, a realidade da vida comum desdobra-se diante dos olhos do público. O lançamento de “Interpretação dos Sonhos”, em 1899, por Sigmund Freud ajudou a desenhar um mundo que está em expansão, em que a Comunicação assume um papel importante e que começa a entender melhor o consciente individual e coletivo da sociedade. A análise de Freud possibilita, por exemplo, uma relação mais ampla entre o cinema e a experiência cênica, tão contidas nos filmes de fantasia (Freud, 1899).

O cinema transforma a vida pública em espetáculo ao recriar

acontecimentos históricos por meio de estratégias narrativas e estéticas que produzem um efeito de autenticidade. Ao simular a realidade, o filme constrói situações que podem ser percebidas como verossímeis pelo espectador, em razão da proximidade entre o que é representado e o que é tomado como real. Segundo Debord (1997), a espetacularização da realidade ocorre quando a representação se impõe como mediadora das relações sociais, fenômeno que no cinema histórico se manifesta pela fusão entre simulação e realidade. Nesse sentido, o cinema assume também o papel de promotor da literatura histórica, ao reinterpretar narrativas do passado e apresentá-las sob uma forma audiovisual capaz de mobilizar a memória e a percepção coletiva.

O autor António Costa afirma que: “a magia do cinema determinou formas espetaculares que redescobriram os aspectos mais comuns da vida de cada dia, fundamentando-se no fascínio pelas técnicas de reprodução e de animação das imagens” (Costa, 2003, p. 49). A teoria crítica ganha espaço junto a pesquisadores surgindo na França:

A teoria crítica ganha espaço junto a pesquisadores surgindo na França, a tradição cultural lógica é desconstruída com a chegada do cinema, a nova arte é utilizada para recriar a noção de tempo e espaço, além de estabelecer novos modelos na relação homem-máquina: a cultura de massa é uma cultura: ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas. Ela se acrescenta à cultura nacional, à cultura humanista, à cultura religiosa, e entra em concorrência com essas culturas (Morin, 2014, p. 8).

A linguagem cinematográfica é indiscutivelmente criadora. A câmara não reproduz simplesmente a realidade, mas tem um poder criador que define a própria essência artística do cinema. O filme *A Invenção de Hugo Cabret* possui o uso da metalinguagem como artefato de transformação; sua narrativa lembra as histórias em quadrinhos e as imagens como um retrato do movimento do

cinema, atraentes e morais, sendo uma espécie de guias para temas que são reproduzidas no filme, exercendo assim a transmutação do livro para o filme. Essa metalinguagem é um processo complexo da linguagem cinematográfica, no caso do cinema.

onforme destaca Aumont (2010), o cinema reorganiza o real por meio de enquadramentos, movimentos de câmera, montagem e iluminação, elementos que definem sua especificidade artística.

Em *A Invenção de Hugo Cabret*, a metalinguagem se manifesta de forma explícita por meio da presença de Georges Méliès, figura histórica do cinema, e da recriação de seus filmes dentro da narrativa. Ao inserir o cinema dentro do próprio cinema, a obra estabelece um diálogo com a história da linguagem cinematográfica, convidando o espectador a refletir sobre a memória, a técnica e o papel do cinema como forma de expressão artística. Segundo Stam (2003), esse procedimento metalinguístico permite que o filme reflita criticamente sobre seus próprios mecanismos de produção e sobre sua inserção na história do audiovisual.

Dentro desse significado constatou-se que as obras fazem um reconhecimento ao próprio cinema através da descrição dos espaços; a narrativa se desenvolve pela perspectiva de imagens, é através delas que conhecemos o espaço em que o protagonista vive suas primeiras ações, como em uma filmagem cinematográfica. Nossos objetos são o livro e o filme e a adaptação de um meio para o outro; precisamos ir além do texto para compreender as estratégias de enunciação.

Por outro lado, precisamos de um instrumento que nos aponte os pontos de contato entre as obras, e é através da análise da narrativa que podemos visualizá-los. Por isso, a nossa pesquisa apresentará apenas o nível narrativo, no sentido de pontuar o percurso narrativo dos personagens Hugo e George

Méliès, com a intenção de mostrar as conjunções e disjunções entre as obras adaptadas. O menino tem um querer e um dever: consertar o autômato e trabalhar para George. A ele as categorias que ainda faltavam eram o poder e o saber. Ele ainda não pode concretizar o conserto, primeiro porque foi impedido pelo senhor que reteve seu caderno de anotações e segundo porque não possui a chave em forma de coração, peça fundamental para fazer o autômato funcionar. E está impedido de saber, pois no caderno estavam as instruções que seu pai fez sobre como consertar o autômato e, sem isso, o menino teve que continuar tentando sozinho, alternando em acertos e erros.

A terceira etapa corresponde à performance, entendida como o momento em que a ação se concretiza no plano narrativo, ou seja, o fazer efetivo do sujeito dentro da história. Trata-se da realização visível da ação, que se manifesta no encontro entre Hugo e Isabelle, quando o protagonista percebe a chave em forma de coração no colar da menina. Esse instante configura um ponto de virada na narrativa, pois desencadeia novas ações e orienta o desenvolvimento da trama. Conforme afirma Bordwell (2008), a performance dos personagens no cinema está diretamente relacionada à progressão narrativa, uma vez que os gestos, olhares e ações materializam conflitos e impulsionam a história.

Os dois a inserem no autômato, mas o que parecia ter dado certo acaba falhando por alguns instantes; o boneco começa a desenhar alguma coisa e para. Hugo fica desesperançoso, mas em seguida, o autômato volta a funcionar e após alguns rabiscos, assina o nome de George Méliès. A escrita chama a atenção de Isabelle, que logo completa dizendo que esse é o nome de seu tio. Hugo entra em conjunção com seu objeto de desejo, o autômato consertado, mas ainda não está pleno em si. Papa Georges atua como oponente a Hugo, pois além de reter o caderno do menino, com as instruções para consertar o

autômato, omite a informação de que o objeto já lhe pertenceu, bem como a história de seu passado como mágico e cineasta. O Programa Narrativo de Hugo encerra-se quando o menino entra em conjunção com seu objeto de desejo: consertar o autômato. Mas como ele ainda não fica satisfeito, pois o que, em seu íntimo, mais desejava era uma mensagem de seu pai, abre-se um outro Programa Narrativo: saber quem foi George Méliès, que, apesar de ser o tio de Isabelle, tinha um passado desconhecido pelas crianças. Por conseguinte, identificamos esse percurso narrativo de George Méliès.

Com a mensagem em mãos, em busca de resposta, Isabelle convida o menino para ir até a livraria obter informações sobre o tio dela, estabelecendo um contrato com o menino. Dentro daquelas quatro categorias apontadas anteriormente, elas querem, podem e devem; a única que lhes falta é o saber. Com isso, perguntam ao dono da livraria, senhor Labisse, onde podem encontrar informações sobre o cinema. Ele indica a biblioteca da academia de cinema e os dois se dirigem para lá. Iniciando a performance, as crianças, após procurarem nas estantes, encontram um livro chamado A invenção dos sonhos, o qual conta a história do cineasta Méliès. Enquanto folheavam o livro, um rapaz aparece atrás das crianças, observando que elas estavam falando sobre George. Hugo logo reconhece quem ele era, e aponta para uma foto no final do livro, tentando alertar Isabelle de que ele era René Tabard, autor da obra que estavam admirando.

Em tom de melancolia, ele informa às crianças serem uma pena o cineasta já ter falecido, mas Isabelle lhe informa que isso não era verdade. Não se contentando com a notícia, Tabard entoa uma gargalhada alta em plena biblioteca. As crianças não entendem nada, mas completam que se ele quiser podem levá-lo até Méliès, explicando que ele é o tio de Isabelle. Com isso, a história de Hugo esbarra-se na de Méliès através do autômato, objeto que

interliga as duas narrativas. Para o senhor, revivendo seu passado, que anteriormente desejou apagar, e para o menino, apesar de não ser diretamente uma mensagem de seu pai, foi através dela que ganhou um novo lar, uma família. Observando o nível fundamental da narrativa, encontra-se a relação. Percorridos os Programas Narrativos dos personagens Hugo e George Méliès, podemos observar que tanto no livro quanto no filme esse percurso se manteve. Apenas notamos uma diferença: no livro, além de Hugo ganhar um lar, ele é apresentado como o mágico Alcofribas. No filme aparece uma cena de Hugo fazendo truques com as cartas, mas não há referência a ele com esse nome. Ao analisar o título do livro, percebe-se que a invenção se refere a ele ter se transformado em mágico no final da narrativa.

A versão original do filme, intitulada Hugo, opta por suprimir a expressão “A invenção”, presente no título do livro A Invenção de Hugo Cabret. Já na tradução para o português, manteve-se o título completo, o que permite uma leitura interpretativa mais ampla. Ao longo da narrativa, percebe-se que o autômato não constitui propriamente uma invenção de Hugo, sugerindo que o título se refere, de maneira metafórica, à invenção do cinema, narrada por meio da trajetória de Georges Méliès. As ilustrações monocromáticas do livro evocam a estética dos filmes mudos e funcionam como um portal simbólico para o passado, refletindo a investigação de Hugo acerca de sua memória familiar e da história do cinema. Nesse sentido, a obra articula palavra e imagem de forma indissociável, uma vez que Selznick atua simultaneamente como autor e ilustrador, possibilitando uma integração orgânica entre texto verbal e visual.

A relação estabelecida entre palavra e imagem na obra de Selznick pode ser compreendida como um processo de articulação entre diferentes sistemas

semióticos, no qual o verbal e o visual atuam conjuntamente na construção do sentido. Conforme observa Xavier (2003), o cinema opera a partir da tensão entre realidade e ficção, documento e invenção, configurando-se como uma forma narrativa capaz de reorganizar o real por meio da linguagem. Essa perspectiva permite compreender Hugo como uma narrativa que oscila entre a reconstrução histórica e a imaginação, integrando elementos documentais e ficcionais na composição de sua história.

No campo da reflexão teórica sobre o cinema, a montagem ocupa posição central, especialmente nos estudos desenvolvidos por Serguei Eisenstein, cineasta soviético que atribuiu à justaposição de imagens um caráter intelectual e expressivo. Para Eisenstein (2002), a montagem não se limita à organização técnica dos planos, mas constitui um princípio criativo capaz de gerar ideias, analogamente ao funcionamento da escrita ideogramática chinesa. Ao estabelecer um paralelo entre Eisenstein e a adaptação cinematográfica de *A Invenção de Hugo Cabret*, percebe-se que Martin Scorsese valoriza o poder expressivo das imagens como elemento estruturante da narrativa. Ao recriar cenas, cenários e episódios ligados à trajetória de Georges Méliès — como a referência ao acidente ferroviário ocorrido na estação Gare Montparnasse, em 1895 —, o diretor promove uma reinterpretação visual da história do cinema, conferindo movimento às imagens do livro e ressignificando o passado cinematográfico.

No livro, o leitor relembra este fato através de um sonho de Hugo, conforme Selznick (2007, p. 381):

um trem tinha errado a estação e estava em alta velocidade. Os freios falharam e o trem derrubou os obstáculos, descarrilou, rolou pela estação, atravessou duas paredes e voou pelo vitral fora”. Essa cena foi recriada no fílmico pela equipe de efeitos especiais, dirigida por Rob Legato. Com o intuito de visualizar a cena em movimento, ela foi mostrada no filme

igual ao ocorrido. Essa transmutação do livro para o filme se faz presente pelo uso da metalinguagem que relaciona o cinema e os textos. A metalinguagem pode ser considerada como um elemento diferenciador presente nas obras como o objeto de análise, como o caso do filme e da história de Hugo Cabret. Um exemplo citado é o poema recitado pela menina Isabelle ao inspetor da estação, a mágica do domínio de Hugo com as cartas, e o professor-pesquisador através de René que é o responsável por escrever um livro sobre o cineasta. São exemplos dessas camadas de metalinguagem citadas na história de Hugo.

Isabelle cita o inspetor sobre a importância de encontrar um propósito, assim como as máquinas têm o seu. Trabalhando assim a presença da metalinguagem no filme e na obra literária de Hugo Cabret. É importante saber que o ápice da história é a homenagem ao cinema, por meio de um personagem real, George Méliès, que encontra com seus truques de mágicas. A literatura também é citada tanto no livro quanto no filme, por intermédio das crianças; elas exploram, observam, descobrem e reconhecem a história de Méliès. Esse recordar realizado pelas crianças desperta o tio da menina. Visto isso, é necessário rever as obras para reconhecer a história do cinema como um todo. Um desenho enigmático, um caderno valioso, uma chave roubada e um homem mecânico estão no centro desta intrincada e imprevisível história, que narrada por texto e imagens, mistura elementos dos quadrinhos e do cinema, oferecendo uma diferente e emocionante experiência de leitura e uma emoção fora de série fílmica. Hugo é uma história real.

Na figura 63 do livro, a imagem da lua com um foguete nos olhos remete ao início do século XX, onde o francês Georges Méliès transpôs barreiras da recém-inaugurada sétima arte para trazer sonhos e anseios à tela e maravilhar o mundo inteiro com uma obra que, basicamente, inaugurou o uso dos efeitos especiais no cinema. No filme Hugo Cabret, essa imagem da lua com um foguete é destacada no desenho do boneco autômato, fazendo destaque a essa grande obra do cineasta George. A primeira camada de metalinguagem que encontramos nas obras é a história do cinema dentro do próprio cinema,

apresentada pela figura do personagem Papa Georges, que trouxe à tona a história de vida de Méliès, no seu filme intitulado “Viagem à Lua” produzido em 1902, uma das cenas ícones é a da lua. Pode-se observar tanto no filme quanto no livro uma reflexão do fazer fílmico através do aspecto de esquecimento por um período de quem foi Papa Georges, fato esse que é retomado com a descoberta de Hugo pelo desenho produzido pelo autômato.

O dispositivo cinematográfico é simultaneamente um conjunto de relações no qual cada elemento se define por oposição aos outros (presente/ausente), no qual o espaço do ausente (imaginário) se torna o lugar (é ele que torna visível) onde uma não presença se mistura, ou melhor, se sobrepõe a uma presença (Baudry, 1983). As crianças, ao buscarem informações sobre quem realmente foi George Méliès, se dirigem até a academia de cinema, procurando nos livros sobre o assunto, encontram um que chamava: “A Invenção dos Sonhos”. As histórias dos primeiros filmes já feitos, escritos por René Tabard, em 1930. Nessa visita, encontram-se com um homem que é responsável por reviver a história de Méliès através do filme que guardou. O vínculo entre Hugo e Méliès representa não só a ligação entre gerações, mas também a urgência de recuperar a magia e o encontro que a arte pode proporcionar, mesmo em períodos de adversidade. Essa dinâmica estimula o leitor a refletir sobre a importância do passado na construção da identidade e na procura por um objetivo.

O cinema emergiu num período em que a pesquisa científica se desenvolvia no campo da óptica e da visão, assim como uma crescente produção de massa e da padronização, coincidindo com a Revolução Industrial (Aumont, 2010). Contudo, não podemos pensá-lo isoladamente, devemos analisá-lo como uma experiência que possui determinantes e efeitos ideológicos como partes do conjunto no qual se relacionam fatores sociais,

econômicos e políticos (Benjamin, 1985; Baudry, 1983). O filme analisado não é só uma ficção baseada em um fragmento ou partes da história do Cinema, mas uma possibilidade de experimentar a cinematografia, no sentido de verificar e estudar de cor as suas relações de narratividade, através de aspectos semióticos.

O filme nos permitiu compreender como os aspectos da experiência da tecnologia do passado interferem não só no uso das cores de maneira mais sofisticadas, mas em outras formas com as quais passou a assumir novas possibilidades de articulações mais complexas que as do passado, capazes de ativar novas simbioses, produzindo significações e sentidos. Selznick emprega uma composição de imagens que lembram a direção de arte dos filmes, com enquadramentos que variam desde amplas panorâmicas de Paris até close-up intimistas de Hugo. A organização das cenas lembra representações visuais cinematográficas, criando uma sequência de imagens que sugerem movimentos e ação, numa perspectiva intermediária para o texto, que se fundamenta na intersecção das linguagens; esse uso visual torna a leitura mais dinâmica, como se estivéssemos assistindo a um filme se desenrolar na página.

É importante lembrar que um dos pioneiros a contar uma história com roteiro foi George Méliès. A descoberta do corte cinematográfico, que é a possibilidade de interromper uma filmagem e retomá-la depois, foi nascida por ele. Com esse efeito, Méliès descobriu que poderia criar uma história contínua que se passasse em diferentes locais, realizar truques com sua câmera, além de fazer objetos aparecerem, o que tornou suas produções verdadeiros shows de magia. Um dos filmes mais famosos produzidos por ele é *A Viagem à Lua*, 1902. Filme este destacado em *Hugo Cabret*.

A força do cinema como indústria levou à formação dos primeiros

grandes estúdios de produção de filmes na década de 1910, nos Estados Unidos. Com a Europa debilitada pela primeira grande guerra mundial (entre 1914 e 1918), o complexo de estúdios americanos localizado na cidade de Hollywood tornou-se o principal centro de produção cinematográfica do mundo. (Bordwell; Thompson, 2013). Com o fim da primeira guerra, o cinema Europeu voltou a ganhar força em diversos países. Os cineastas viam no cinema um jeito de levar a arte para a população que estava abalada emocionalmente pela guerra e carente de sentimentos. O cinema proporcionava um espetáculo de arte que poderia acontecer em grandes sessões para muitas pessoas ao mesmo tempo, tendo um potencial popular muito maior (Bordwell; Thompson, 2013).

Figura 15 – Cena do filme



Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011).

Figura 16 – Cartaz de divulgação do filme



Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011).

Figura 17 – Cena do filme



Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011).

Figura 18 – Cena do filme



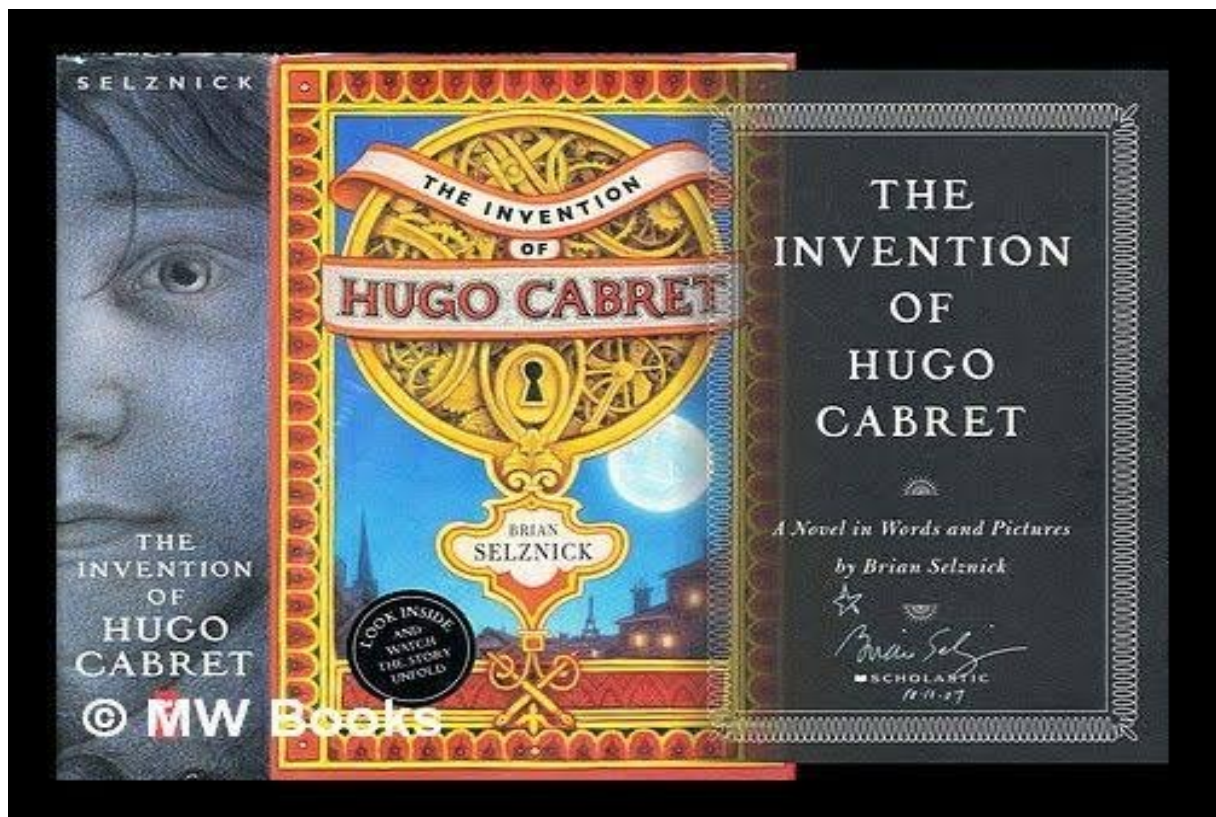
Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011).

Figura 19 – Imagens presentes no livro



Fonte: Selznick (2007).

Figura 20 – Imagem de divulgação do livro



Fonte: Selznick (2007).

CAPÍTULO 4: O TEMPO FIGURADO ATRAVÉS DO RELÓGIO

4.1 O Homem e a Máquina

O homem, a tecnologia e o propósito são alguns dos elementos que vamos analisar neste tópico. O pesadelo do jovem Hugo é se transformar em uma máquina e ser engolido por um enorme conjunto de engrenagens. Mas o que parece o seu fim, no sonho, é na verdade o caminhar para salvar a sua própria vida. É com ajuda de um autômato que ele consegue dar um destino melhor para a sua existência e para a de outras pessoas. É por meio de uma máquina que ele consegue as coisas, ou colocar em prática seu propósito.

Às vezes eu venho aqui, de noite, mesmo quando não estou cuidando dos relógios, só para olhar a cidade. Sabe, as máquinas nunca têm peças sobrando, ela tem o número e o tipo exato de peças que precisam. Então, eu imagino que se o mundo inteiro é uma grande máquina, eu devo estar aqui por algum motivo. E isso quer dizer que você, também, deve estar aqui por algum motivo (A invenção de Hugo Cabret, 2011).

O tempo através do relógio é como um cronograma da vida de Hugo. Pode-se observar a metáfora do funcionamento do relógio com o movimento da cidade de Paris, baseando-se nas cenas iniciais do filme nas quais a imagem vista do alto da cidade e seu grande movimento através de uma fusão de imagens vistas do alto da cidade e seu grande movimento através de uma amostra de sequências, como um grande relógio em funcionamento, indicando a semelhança dos movimentos. Também podemos ver o encantamento dos relógios, quando é mostrado seu maquinário por meio das câmeras percorrendo os túneis dentro das paredes da estação, além das imagens da cidade de Paris vista do alto.

Podemos observar a analogia da obra que referencia o tempo e sua passagem, sendo que o relógio representaria a própria produção

cinematográfica, por meio da história de Méliès.

temática do tempo desempenha papel central tanto na narrativa literária quanto na adaptação cinematográfica de Hugo Cabret. O relógio, enquanto elemento simbólico, pode ser interpretado como uma metáfora do próprio cinema, arte baseada na organização do tempo em movimento. Segundo Benjamin (1985), o cinema reorganiza a percepção temporal do espectador, aspecto que se evidencia na obra analisada por meio da relação entre memória, passado e reconstrução histórica.

Feita a análise dos elementos conjuntivos que foram identificados e que permitiu detectar alguns conteúdos que propiciam a transmutação, a etapa subsequente pressupõe a análise dos elementos diferenciadores entre original e fílmico, respondendo pela singularidade de cada uma das obras presentes no processo. Em A Invenção de Hugo Cabret, a tecnologia ajuda o homem a desvendar o seu propósito de vida. É com ajuda de um autômato que ele consegue dar rumo ao seu propósito. Mas qual é o propósito das máquinas? Hugo conta que os relógios apontam as horas, os trens nos levam de um ponto ao outro. E as pessoas têm propósitos? Se o mundo é uma grande máquina, que não possui peça sobressalente, a resposta é sim, todo mundo tem sua razão de existir. A intenção é refletir sobre a metáfora do tempo, representada pelo relógio presente nas obras; não serão contemplados o tempo da narrativa e o tempo no cinema, evidenciamos a analogia relógio-tempo.

Os filmes podem seguir uma sequência com saltos ou lapsos de um tempo para outro ou então valerem-se das técnicas literárias do flashback ou do flashforward, mas precisará de algum efeito na tela (mudança de cor – geralmente as lembranças aparecem para o espectador em preto e branco ou com coloração pálida, envelhecida – velocidade das tomadas, ausência de ação ou mesmo de falas etc.) enquanto que na literatura essas mudanças podem ser facilmente representadas por meio de um marcador temporal – advérbio ou tempo de verbo (Gualda, 2010, p. 212).

O livro, por ter como recursos palavras e imagens estáticas, tem que se valer mais da descrição dos objetos para a compreensão do que no fílmico (Gualda, 2010). Especificamente no livro de Selznick (2007), mais a imagem do que a palavra, o autor se serve de seus desenhos como forma de explicar suas ações. O som presente no filme pode ser transmutado no literário através da sua descrição, como observa-se na advertência de Méliès quanto ao som dos sapatos de Hugo, ao persegui-lo fora da estação. Notou-se o enquadramento do diretor Martin Scorsese na apresentação do personagem Hugo. O cineasta utiliza o olhar do menino de dentro do relógio, para narrar sua história.

No filme, Scorsese optou por mostrar o que o personagem vê. A primeira marca de focalização ocorre quando a câmera em travelling se aproxima de um relógio na estação. O zoom se fecha no número quatro, e atrás é possível notar o rosto de Hugo. A câmera continua passando pelo saguão, percorrendo todos os personagens, tentando mostrar exatamente a visão do menino. Pelo movimento de câmera, nota-se a apreensão de Hugo em relação ao inspetor da estação, mas também sua esperança ao observar Georges na loja de brinquedos. Hugo está sempre observando o mundo através do relógio, que funciona como janela para o mundo do menino. Uma cena que marca bem essa ocularização é quando George está pensativo sobre a bancada e olha para o relógio à sua frente; é possível ver o reflexo do objeto em seus olhos. No fechamento do filme, a câmera entra pela janela de um apartamento e mostra pessoas confraternizando. Tabard e Méliès entram pela porta do apartamento e, ao passar pelos convidados, os desfechos dos personagens secundários são mostrados. Enquanto o protagonista faz truques de magia, Isabelle o observa orgulhosa e começa a escrever a história de Hugo Cabret.

A câmera passa novamente pela festa e entra em um quarto onde está o autômato sentado atrás de uma mesa, encerrando-se o filme com um zoom in

no rosto do homem mecânico e uma música de fundo. Scorsese utiliza de um enquadramento que destaca essa ocularização, através do olhar de Hugo de dentro dos relógios. É o menino que nos conta e nos leva a ver a história. Por meio do enquadramento e da ocularização, o personagem Hugo nos mostra sua visão de dentro do relógio. Como os objetos de análise são livro e filme, ficou notável que o cinema dispõe de mais recursos para destacar essa visão, enquanto, na literatura, isso foi possível pelo fato de, além da narrativa das palavras, Selznick nos fornecer seus desenhos, e também nos indicou essa passagem em um momento do livro.

O tempo é codificado linguisticamente; no filme se apresenta com imagens de ações concretas. O espaço predomina no filme; em contrapartida, o tempo predomina na história contada. Percebemos que a analogia no discurso do tio de Hugo, senhor Claude, na cena que vão visitar o túmulo do pai de Hugo. Claude diz: "o tempo tem 60 segundos, em um minuto. 60 minutos em uma hora" e completa dizendo que "o tempo é tudo". "Ah o tempo, o tempo"; essa metáfora do tempo figurativa o objeto do relógio. No livro, não cita essa frase, mas avisa ao menino "vai ser meu aprendiz cronometrista (Selznick, 2007, p. 125).

A habilidade com a montagem dos relógios parece ser rapidamente associada ao conhecimento de física mecânica, cujo paradigma newtoniano ainda serve de modelagem a grande parte das invenções científicas em nosso tempo (Newton, 2012). Ao longo da história, somos levados a perceber que o autômato é o elemento narrativo em torno do qual se enlaçam muitas das histórias dos principais personagens do filme, que compartilham uma posição estagnada no tempo presente e interrompida com relação ao tempo passado. Se Hugo inventa algo no filme não é, absolutamente, o autômato.

O boneco mecânico fora concebido previamente, tendo o seu funcionamento registrado no diário ao qual Hugo recorre. A ambiguidade do título, contudo, promove o surgimento de um lapso que, como nos ensina Freud (2018), é uma porta entreaberta convidando à interrogação. O que revela esse

lapso? A exemplo de uma nota musical à qual se permite que ressoe o tempo que sua sustentação pelo instrumento durar, propomos que a questão fique a partir de agora suspensa, ressoando durante o tempo suficiente para que se possa esboçar um encaminhamento de respostas à questão do sofrimento contemporâneo e alguns de seus modos de compreensão e tratamento que, fortuitamente, poderá nos aproximar de algum encaminhamento de respostas à problemática do autômato como ideal humano. Em dado momento da narrativa fílmica, o protagonista Hugo afirma que, se o mundo fosse uma máquina, cada um teria que ter uma função nele.

O autômato é o objeto que parece ser causa de desejo no contemporâneo. No cinema, os autômatos robóticos marcam seu ingresso logo nos primeiros anos do século XX. (Simondon, 2020). No filme, *A Invenção de Hugo Cabret*, a escolha de um autômato para cumprir o papel de amálgama das histórias das personagens principais é indicadora da função que o perfaz como objeto causa do desejo na passagem da modernidade ao contemporâneo. De modo geral, é aos autômatos que se atribui as características da prontidão, eficiência e rapidez ao servir às demandas humanas (Freud, 2010). Eles são os nossos ajudantes incansáveis e precisos, abstinentes e solícitos, dóceis e produtivos. Hoje, talvez também por efeito de repetição, sequer surpreende a ideia de que é do ser humano, na dimensão do trabalho, que se esperam características semelhantes àquelas de natureza dos autômatos. De início, o cinema encontrou um aparelho para marcar a história por meio dos irmãos Lumière, mas logo em seguida encontrou sua vocação nas mãos e ideais de Georges Méliès, que criou efeitos mágicos (Sadoul, 1983).

O autor também relembra que Méliès metamorfoseou cabeça em cenas

musicais; ele também foi responsável por incentivar artificialmente cenas anunciadas com um verdadeiro espetáculo cinematográfico; para isso ele utilizava todo o seu potencial junto à câmera; outra cena reproduzida do cinema, tanto no livro, é a de Harold Lloyd, que fica pendurado no ponteiro de um relógio, no filme “O Homem Mosca”, dirigido por Fred C. Newmeyer e Sam Taylor, em 1923. No filme, a cena é reproduzida pelo personagem Hugo: Ao ser perseguido pelo inspetor da estação, o menino vê uma janela no relógio, por onde ele sai, mas os seus pés escorregam no gelo do parapeito e ele é obrigado a se segurar em uma das fronteiras, imitando a cena de Harold Lloyd, que também aparece no livro *A Invenção de Hugo Cabret*. Nesta parte, onde ocorre essa mistura de cena no livro e no filme, podemos destacar uma mistura também da realidade e da ficção. Outros filmes citados somente no livro são: *A Relojoaria* (1981), produzido pela Disney, dirigido por Wilfred Jackson, que conta a história de um solitário senhor que acendia as luzes dos postes da rua. Quando ele para em frente a uma relojoaria, observa que, no interior, alguns relógios encenam danças e outros tocam seus alarmes; uma briga começa entre dois despertadores e todos os objetos da loja assistem ao conflito para ver quem vai ganhar. No livro, na sequência em que as crianças entram escondidas no cinema e estão sentadas assistindo a sessão do cinema.

O outro filme *Paris Dorme* (1929) de René Clair, que é citado no livro em análise, quando Hugo o menciona citando a parada do tempo para Isabelle, enquanto estão na torre do relógio: Hugo se lembrou de outro filme que tinha visto com o pai alguns anos antes, onde o tempo parava em toda a Paris e as pessoas ficavam congeladas onde estavam. Há a cena em que as crianças conversam no relógio; além disso, observa-se também na película de Scorsese a imagem da cidade de Paris, vista do alto, retomando a mesma perspectiva do filme já citado *Paris Dorme*, indicando uma sinergia entre as obras. Nesta

montagem, entendemos aqui o encontro da metalinguagem do cinema dentro do cinema.

4.2 Qual seria a invenção de Hugo Cabret?

O autômato construído pelo jovem protagonista é capaz de realizar somente uma operação: desenhar uma lua caricata fulminada por um projétil. Caso fosse acionado mil vezes, por mil vezes produziria a mesma gravura, numa implacável repetição dele. Esse é seu desígnio. Hugo, por sua vez, percorre uma história distinta. Após perder os pais, assombrado pelo nefasto destino reservado às crianças órfãs, o protagonista fica sob a inglória tutela de seu tio, responsável pela manutenção do relógio da Gare Montparnasse. Assumindo secretamente seus ofícios, o pequeno decide-se, paralelamente, ao furto de peças para o reparo do boneco inacabado deixado para seu pai, um relojoeiro. A busca por preservar, através da restituição do autômato, o legado paterno é, na narrativa fílmica, o elemento crucial da novela familiar pela vida da profissão. A confecção e o reparo do relógio permitem interpretar que, mais do que um talento para mecânica, é transmitido a Hugo algo que confere gravidade ao registro do tempo e de sua passagem, ao contrário do autômato.

Condenado à reprodução de formas idênticas, da mola da repetição Hugo é capaz de extrair algo novo e aqui talvez possamos encontrar a invenção aludida no título. Para o solitário garoto, a produção de enlaces afetivos desenvolvida como efeito da busca pela reconstrução do boneco constitui verdadeiramente a possibilidade de escrever com outras tintas sua própria história. No livro, Hugo nos informa que as máquinas quebradas o deixam triste. Porque não servem a seus propósitos, é como se estivessem quebradas. Isabelle relaciona essa explicação à Papa Georges, dizendo que talvez elas

possam consertá-lo e fala que o propósito é como se estivessem erradas as coisas. O menino lembra-se de seu pai, que era hábil em consertar os mecanismos quebrados. “Sabe, as máquinas nunca têm peças sobrando, elas têm o número e o tipo exato de peças que precisam, então eu imagino que, se o mundo inteiro é uma grande máquina, eu devo estar aqui por algum motivo. E isso quer dizer que você, também, deve estar aqui por algum motivo [...]” (Selznick, 2007, p. 378).

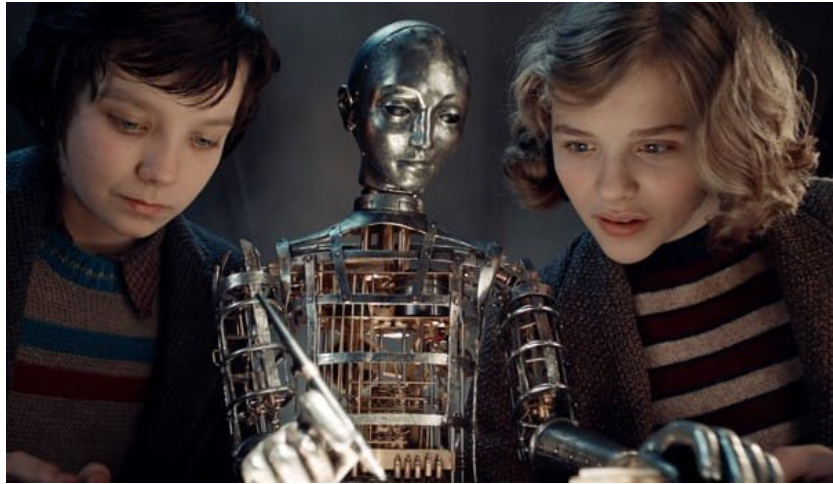
A transformação do autômato criando vida pode ser visualizada no filme, metaforizada com as máquinas, conforme Selznick (2007, p. 126): “Ele frequentemente imaginava que sua própria cabeça era repleta de engrenagens, como uma máquina e sentia uma conexão com qualquer mecanismo com que se toca.” Relatando a analogia de sua profissão de escritor com a de homem mecânico, o autor Selznick (2007, p. 511) diz: “o complicado mecanismo dentro do meu autômato pode produzir cento e cinquenta e oito ilustrações diferentes e pode escrever, letra por letra”. Com isso, refletindo sobre o medo das máquinas dominarem os serviços realizados pelo homem, principalmente pelo fato de que num futuro não muito distante, muitas funções que os seres humanos exercem poderão ser totalmente substituídas pelas máquinas, parece que o autor do livro não teme essa consideração.

Mas, as emoções, o sentir, elementos presentes no ser humano, dificilmente serão criados nas máquinas. Com isso, podemos concordar com Hugo que cada ser existente tem uma função, completando que para exercê-la basta definir um propósito, vir em busca de uma razão de vida. O que parecia ser apenas uma aventura infantil nos foi revelada como uma grande homenagem ao cinema.

A contribuição de nossa pesquisa pode ser verificada pelos objetos de estudo e os caminhos percorridos para analisar a transmutação entre o livro e

o filme. Não é uma leitura de uma literatura qualquer que apenas se utiliza das palavras, mas sim de um livro em que o predomínio é das imagens. E não é um filme qualquer; para além de ser realizado por um diretor renomado e premiado, ele também realiza esse diálogo do cinema com a literatura e com o próprio cinema. Ambas apresentam uma homenagem ao cinema através da figura do cineasta e mágico George Méliès, fazendo uma reflexão do próprio fazer fílmico.

Figura 21 – Cena do filme



Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011).

Figura 22 – Cena do filme



Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011)

Figura 23 – Imagem presente no livro



Fonte: Selznick (2007).

Figura 24 – Imagem presente no livro



Fonte: Selznick (2007).

Figura 25 – Cena do filme



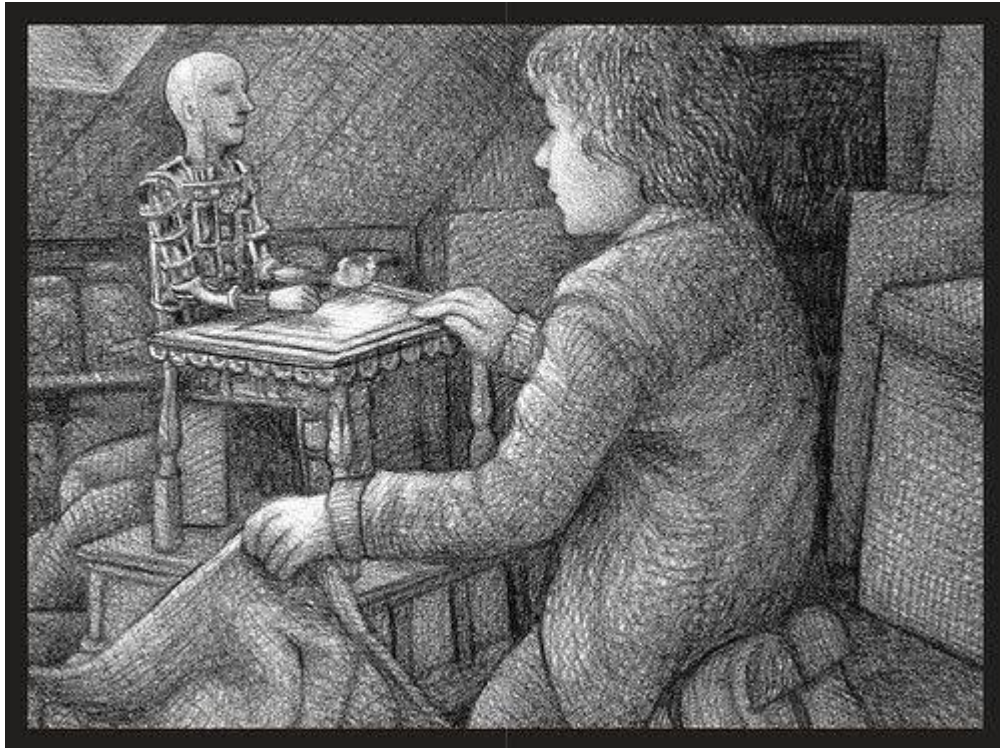
Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011).

Figura 26 – Cena do filme



Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011).

Figura 27 – Imagem presente no livro



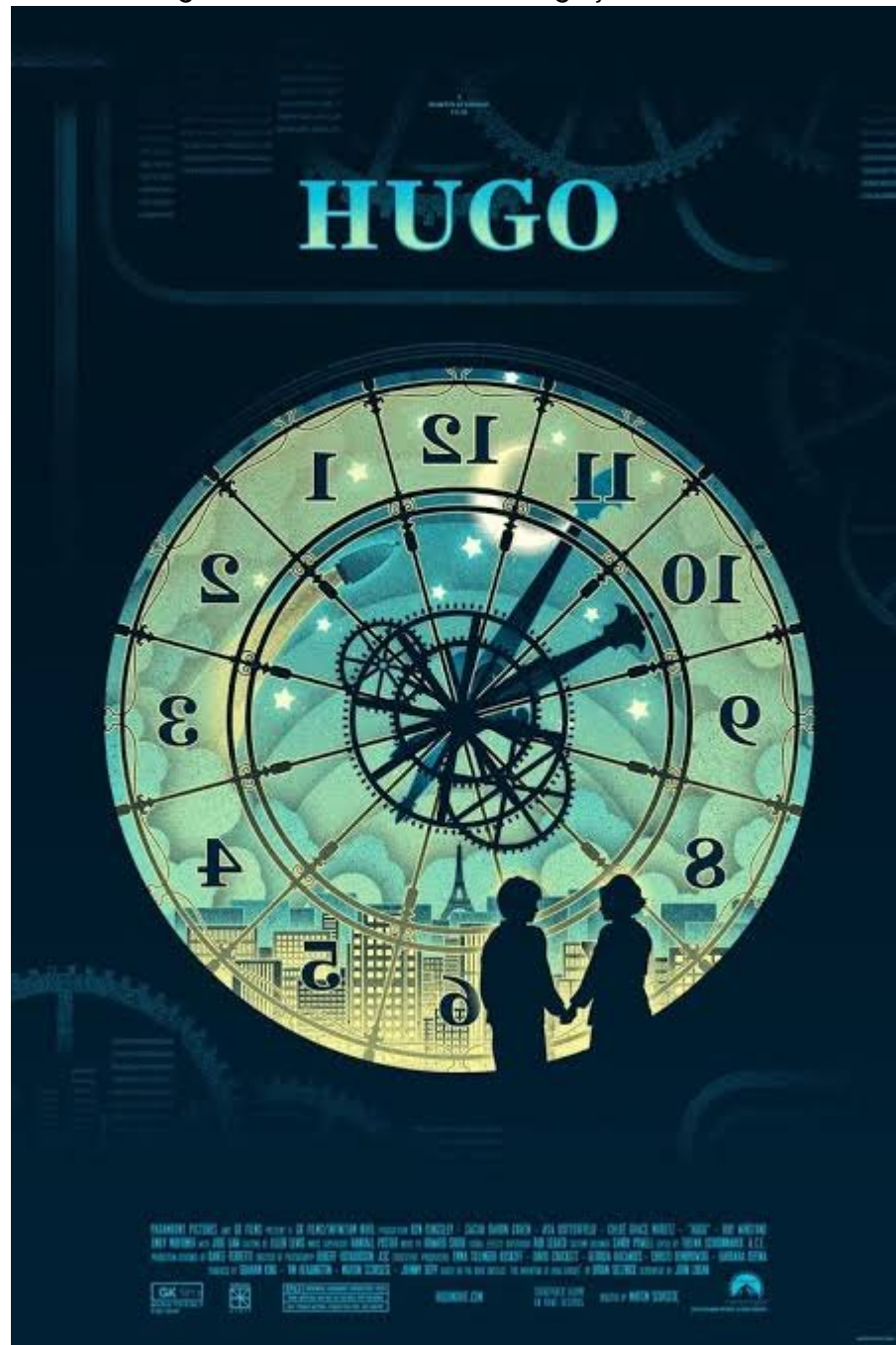
Fonte: Selznick (2007).

Figura 28 – Cena do filme



Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011).

Figura 29 – Cartas de divulgação do filme



Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo central deste trabalho foi analisar a transformação do livro: A Invenção de Hugo Cabret para a adaptação do filme homônimo, e como essa ação foi possível mediante o trabalho de estudos que nos levou a uma grande homenagem ao cinema internacional. O papel imparcial das crianças Hugo e Isabelle não busca por respostas ocultas que trouxeram até nós o sentimento de orgulho da infância; reviver a história do grande George Méliès foi um momento totalmente mágico. Essa dupla linha narrativa foi tratada singularmente, tanto nos livros como para a adaptação do filme, dirigido por Martin Scorsese, analisadas neste trabalho. Por meio de busca de métodos e conhecimentos da semiótica, foi possível entender o processo de adaptação, tradução e interpretação utilizadas pelo diretor do filme para realizar a transmutação. Assim, a semiótica nos revelou ser um instrumento válido para tratar tanto do livro com intertextualidade, quanto no filme com a metalinguagem. Nesse contato entre ambas, movimentam-se as imagens do cinema.

Contamos a história de Hugo Cabret a partir dos objetos livro e filme, evidenciando que o seu autor Brian Selznick foi o ilustrador e escritor no livro e mostrou sua habilidade em contar a história por meio dos desenhos, assim como no filme o diretor Martin Scorsese que se destacou na produção do filme, recebendo assim o Oscar em 2012 com cinco estatuetas. A inteligência de Scorsese e sua destreza em nos mostrar a história, pela visão de Hugo de dentro do relógio, entre outros elementos que trouxe a trama, como o cão que dá velocidade ao seu dono, o ar romântico por meio da delicada florista que se apaixona pelo inspetor, e o recordar do cinema pela reconstrução dos cenários e a reprodução dos filmes de Méliès, com base nos aportes de Aumont (2004). A

metalinguagem do cinema dentro do cinema presentes entre a identificação das obras com a literatura que também é referenciada no filme, a pintura, os cartazes e a magia. O livro que consegue recapitular um momento do início do cinema pela lembrança das crianças, também pela reprodução de fotografias de cenas de filmes antigos, que marcaram o início do cinema.

O diretor consegue refletir o cinema dentro do cinema, pois traz para dentro do fílmico a literatura, por meio das crianças e do professor René Tabard, que é também o ajudante que traz todo o passado de Méliès à tona e revive o cinema em George. Misturando fatos com ficção, vamos conhecendo alguns eventos ao longo da leitura e conhecendo mais o “mágico do cinema”, tendo sido o pioneiro em várias técnicas cinematográficas em uso até hoje. Os anos de 1930 veriam surgir os antecedentes da segunda guerra mundial, mas o mundo de Hugo está longe desses eventos. O autor queria preservar a magia do maravilhamento infantil com cenas mágicas, como o cinema, mantendo uma arte de storyboard para o cinema que funcionou muito bem. Brian escreveu e ilustrou um livro que tenta resgatar aquela magia original dos primeiros filmes, de uma época maravilhosa, de descobertas, um momento de triunfo da tecnologia e do sonho.

O garotinho e um cineasta esquecido reencontram seus sonhos através da grande magia da técnica, da tecnologia e do cinema, e claro, através também da literatura. De modo geral, houve uma preocupação em apresentar, principalmente o conceito de literatura e cinema como um só, e a construção que essas duas artes podem fazer no mundo, pois ambas têm o papel transformador em qualquer cultura, em qualquer idioma ou faixa etária. Ambas trabalham para construir um todo e transformar algo simples em mágico e libertador, como fez em A Invenção de Hugo Cabret, unindo um mundo ao outro em um só.

Figura 30 – Cena do filme



Fonte: A Invenção de Hugo Cabret (2011).

REFERÊNCIAS

ALOGH, Anna Maria. Conjunções disjunções transmutações: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 2005.

ANDREW, James Dudley. Concepts in film theory. Nova Iorque: Oxford University Press, 1984.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BOWE, John. Martin Scorsese's magical "Hugo". The New York Times Magazine, 2011. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/11/06/magazine/martin-scorseses-magical-hugo.html>. Acesso em: 1 maio 2018.

VANOYE, Francis: GALIOT-LETÉ; Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, SP: Papirus, 1994.

A INVENÇÃO de Hugo Cabret. Direção: Martin Scorsese. Produção: GK Films; Infinitum Nihil. Los Angeles: Paramount, 2011. 1 DVD.

AUMONT, Jacques. As teorias dos cineastas. São Paulo: Papirus, 2010.

BAUDRY, Jean-Louis. O dispositivo cinematográfico: abordagem metapsicológica do aparelho cinematográfico. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 383-02.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.

BORDWELL, David. Poetics of cinema. New York: Routledge, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. A arte do cinema. São Paulo: EdUnicamp, 2013.

COSTA, Antonio. Compreender o cinema. 3. ed. São Paulo: Globo, 2003.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Lisboa: Edições antipáticas, 2005.

EISENSTEIN, Serguei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. Obras completas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 329-376. v. 14.

GUALDA, Linda. Literatura e Cinema: elo e confronto. Revista Matrizes, São Paulo, ano 3, n. 2, p. 201-220, jan./jun. 2010.

JAKOBSON, Roman. Linguística e tradução. São Paulo: Cultrix, 1959.

MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário. São Paulo: É Realizações, 2014.

MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário. São Paulo: É Realizações 2001.

NEWTON, Isaac. Princípios matemáticos da filosofia natural. São Paulo: EdUSP, 2012.

SADOUL, Georges. História do cinema mundial: das origens aos nossos dias. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SELZNICK, Brian. A invenção de Hugo Cabret. São Paulo: Edições SM, 2007.

SIMONDON, Gilbert. Do modo de existência dos objetos técnicos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

SOTTA, Cleomar Pinheiro. Das letras às telas: a tradução intersemiótica de Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

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

STAN, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade a intertextualidade. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 23 nov. 2025.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica.

Campinas, SP: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismael. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. Literatura, cinema, televisão. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2003.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.