

UNIVERSIDADE PAULISTA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DA LITERATURA PARA O CINEMA:

*A transmutação da obra *A Invenção de Hugo Cabret**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de Doutora em Comunicação.

AMANDA GÁSPAR MONTEIRO TRABALLI

SÃO PAULO

2018

UNIVERSIDADE PAULISTA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DA LITERATURA PARA O CINEMA:

*A transmutação da obra *A Invenção de Hugo Cabret**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de Doutora em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva e co-orientação do Prof. Dr. Paolo Demuru.

AMANDA GASPAR MONTEIRO TRABALLI

SÃO PAULO
2018

Traballi, Amanda Gaspar Monteiro.

Da literatura para o cinema: a transmutação da obra a Invenção de Hugo Cabret / Amanda Gaspar Monteiro Traballi. - 2018.
144 f. : il. color. + CD-ROM.

Tese de Doutorado Apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2018.

Área de Concentração: Comunicação e Cultura Midiática.

Orientadora: Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva.

Coorientador: Prof. Dr. Paolo Demuru.

1. Adaptação. 2. Transmutação. 3. Metalinguagem. I. Silva, Gustavo Souza da (orientador). II. Demuru, Paolo (coorientador).
III. Título.

AMANDA GASPAR MONTEIRO TRABALLI

DA LITERATURA PARA O CINEMA:

*A transmutação da obra *A Invenção de Hugo Cabret**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

_____/_____/____

Prof. Dr. Gustavo de Souza Silva – Orientador
Universidade Paulista – UNIP

_____/_____/____

Prof. Dr. Paolo Demuru – Co-orientador
Universidade Paulista – UNIP

_____/_____/____

Prof. Dra. Carla Montuori Fernandes
Universidade Paulista – UNIP

_____/_____/____

Prof. Dra. Clarisse Greco Alves
Universidade Paulista – UNIP

_____/_____/____

Prof. Dra. Ylara Hellmeister
Hellmeister Pesquisa – IHP

_____/_____/____

Prof. Dra. Carolina Iara Kallas
Faculdades Metropolitanas Unidas – FMU

Ao atingirmos um objetivo, sempre queremos atingir outro, e assim é o processo Vida. Nela, ou você atinge o alvo final, ou você começa outro processo. A Vida é o conjunto de processos, experiências, para se atingir os alvos.

Você aprende até o último instante. Cada vez que você aprende, você cria ilusão para aprender mais. Nunca se para de aprender. Com isso você ganha amor à Vida.

Se isso é uma verdade para você, você não pode parar. A felicidade está em cada alvo que você alcança e nos processos que você percorre para alcançar o alvo. Para haver felicidade, é preciso ter objetivo. Se você não tem objetivo, você se queixa e se degenera. Cai na futilidade.

(...) O mecanismo filosófico do progresso são os objetivos em processos consecutivos. Quando você começa a se deprimir, arranje um objetivo. De repente, você esbarrará com o grande Objetivo. Ingressará em um mundo novo!

DR. CELSO CHARURI
Fundador e Idealizador da PRÓ-VIDA
18 de julho de 1979

DEDICATÓRIA

Aos meus pais Antonio Gaspar e Nanci (*in memoriam*), por essa vida e por seus ensinamentos repletos de amor, dignidade, honestidade e humildade.

A meu marido Rogério, por todos os momentos, estando sempre ao meu lado e me dando forças para completar esta obra.

Aos meus filhos RAFAEL e GIOVANNA, por serem uma dádiva divina.

Ao médico e filósofo DR. CELSO CHARURI, que iluminou a nossa Vida.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador Prof. Dr. Gustavo de Souza Silva, que me recebeu, me orientou, conduzindo para um aprimoramento na conclusão dessa pesquisa.

Ao co-orientador Prof. Dr. Paolo Demuru, que contribuiu somando seu conhecimento.

A minha primeira orientadora Profa. Dra. Anna Maria Balogh, que, com toda sabedoria e dedicação, me embasou nos conceitos teóricos.

Aos membros da banca, Profa. Dra. Carla Montuori Fernandes e Profa. Dra. Clarice Greco Alves, e às professoras convidadas, Profa. Dra. Ylara Hellmeister e Profa. Dra. Carolina Kallas, que participaram desse processo.

À Samia N. Sulaiman, que revisou a tese com prontidão e dedicação.

Agradeço à CAPES/PROSUP (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior / Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições de Ensino Particulares) pela concessão da bolsa durante todo o período da realização deste doutorado.

Aos colegas e professores do Curso de Pós-Graduação em Comunicação, pela convivência, ensinamentos e contribuição para este trabalho, assim como aos amigos da Pró-Vida, que sempre me incentivaram a fechar mais um ciclo.

E àquele que cria todas as possibilidades no plano - DEUS.

RESUMO

A literatura utiliza-se das palavras e das imagens para manifestar um conteúdo, enquanto o cinema dispõe das palavras, imagens e dos sons, e este trabalho objetivou analisar a transposição de um meio para o outro, discutindo conjunções e disjunções, bem como singularidades. Teve como objetos de estudo o livro *A invenção de Hugo Cabret*, de Brian Selznick (2007) e o filme *Hugo* (*A Invenção de Hugo Cabret*, na versão em português), adaptado pelo diretor Martin Scorsese (2011). Por meio da semiótica greimasiana foi possível percorrer o processo de adaptação, identificando as estratégias de enunciação utilizadas pelo diretor do filme para realizar a transmutação, segundo Jakobson. A metodologia de análise foi decupagem de cenas do filme e a descrição das imagens do livro, que, colocadas lado a lado, contribuíram para analisar a transmutação entre as obras. Levamos em consideração as três principais formas de se envolver com histórias propostas por Hutcheon e propusemos as etapas sobre “o contar”, “o mostrar” e “o reconhecer”. Evidenciamos o brilhantismo do escritor e ilustrador em contar por meio de palavras e desenhos (300 páginas, das 530, são ilustrações) que sinalizaram cenas e roteiro para Martin Scorsese que imprimiu seu talento para ampliar a homenagem ao cinema proposta no livro que inicialmente parece ser apenas uma aventura infantil mas constrói dois Programas Narrativos, o de Hugo Cabret e de George Méliès, que se fundem ao final. Destacamos também as múltiplas camadas de metalinguagem presente nas obras e entre elas: da literatura sobre a literatura, do cinema dentro do filme, bem como do livro sobre a história do cinema e do filme finalizando com a escrita de um livro, como que encerrando o ciclo. Este trabalho, portanto, pretende contribuir com estudos críticos sobre adaptação livro-filme com base na semiótica, e valorizar a identidades de cada arte e seu diálogo.

Palavras-chave: Adaptação. Transmutação. Metalinguagem.

ABSTRACT

Literature uses words and images to express a content, while the cinema has words, images and sounds. This work aimed to analyze the transposition from the book to movie, discussing conjunctions and disjunctions, as well as singularities. We had as objects of study the book *The invention of Hugo Cabret*, of Brian Selznick (2007) and the film *Hugo* (the *Invention of Hugo Cabret* in the Portuguese version), adapted by the director Martin Scorsese (2011). Through greimasian semiotics it was possible to go through the adaptation process, identifying the strategies of enunciation used by the film director to perform transmutation, according to Jakobson. The methodology of analysis was the describing of scenes from the film and the description of the images of the book, which, placed side by side, contributed to analyze the transmutation between the works. We take into consideration the three main ways of engaging with stories proposed by Hutcheon and we proposed the steps on "counting," "showing" and "recognizing". We highlight the brilliance of the writer and illustrator in counting by means of words and drawings (300 pages, from 530, are illustrations) that signaled scenes and script for Martin Scorsese who printed his talent to extend the homage to the cinema proposed in the book that initially seems to be only a children's adventure but builds two Narrative Programs, that of Hugo Cabret and George Méliès, that merge to the end. We also highlight the multiple layers of metalanguage present in the works and among them: literature on literature, cinema within the film, as well as the book on the history of cinema and the film ending with the writing of a book, as enclosing the cycle. This work, therefore, intends to contribute with critical studies on book-film adaptation based on semiotics, and to value the identities of each art and its dialogue.

Key-words: Adaptation. Transmutation. Metalanguage.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Lista de personagens não ilustrados do livro <i>A invenção de Hugo Cabret</i>	45
Tabela 2 – Divisão das 2 partes referente às duas histórias do livro <i>A invenção de Hugo Cabret</i>	46
Tabela 3 – Lista de prêmios dados ao filme <i>Hugo</i>	48
Tabela 4 – Lista de personagens do filme <i>Hugo</i>	51

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capas do livro <i>A invenção de Hugo Cabret</i> , escrito e ilustrado por Brian Selznick. À esquerda, versão impressa no Brasil, e à direita, nos Estados Unidos ..	40
Figura 2 – Capas dos livros escritos por Brian Selznick.....	40
Figura 3 – Brinquedo <i>Hugo, o homem de mil faces</i> , produzido pela Kenner	43
Figura 4 – Reprodução de publicidade em formato de história em quadrinhos do brinquedo <i>Hugo, o homem de mil faces</i>	43
Figura 5 – Personagens Hugo, Papa Georges, Isabelle	44
Figura 6 – Personagens Pai de Hugo, Autômato, Etienne – estudante de cinema...	44
Figura 7 – Capa do filme em DVD <i>A invenção de Hugo Cabret</i> , dirigido por Martin Scorsese. À esquerda, a versão brasileira; e à direita, a americana, que é diferente com o título: <i>Hugo</i>	47
Figura 8 – Ficha com informações sobre o filme <i>Hugo</i>	48
Figura 9 – Índice de cenas de 1 a 4 do filme em DVD	49
Figura 10 – Índice de cenas de 5 a 8 do filme em DVD	49
Figura 11 – Índice de cenas de 9 a 12 do filme em DVD	50
Figura 12 – Índice de cenas de 13 a 16 do filme em DVD.	50
Figura 13 – Capas dos principais filmes do diretor Martin Scorsese	54
Figura 14 – Esquema narrativo canônico	58
Figura 15 – Esquema narrativo	60
Figura 16 – Sequência narrativa, etapas que constituem um Programa Narrativo ...	61
Figura 17 – Montagem com algumas cenas do filme e do livro, apontando o percurso narrativo de Hugo (PN1)	64
Figura 18 – Imagens de Hugo e Isabelle reconhecendo no livro a imagem de René Tabard, seguida da imagem dele próprio as observando	65
Figura 19 – Esquema dos Programas narrativos dos personagens Hugo e George Méliès, referenciados como Pn1, Pn2 e Pn3.....	67
Figura 20 – Reprodução das imagens do livro e do filme <i>A invenção de Hugo Cabret</i>	70
Figura 21 – Imagens do relógio da estação, à esquerda, refere-se ao livro; à direita, ao filme.....	70
Figura 22 – Momento em que Hugo abre a porta de seu quarto, imagem livro x filme.....	71

Figura 23 – Imagem da porta por onde Hugo acessa os corredores escondidos dentro da estação, que dão acesso ao seu quarto, imagem livro x filme	71
Figura 24 – Hugo tentando chegar à loja de brinquedos da estação, imagem livro x filme.....	72
Figura 25 – Imagem de Papa Georges atrás do balcão de sua loja de brinquedos, imagem livro x filme.....	72
Figura 26 – Sequência de olhares de Papa Georges, livro x filme	73
Figura 27 – Imagem da estação de trem vista do lado de fora, livro x filme.....	73
Figura 28 – Imagem de Isabelle na janela, livro x filme.....	74
Figura 29 – Pai de Hugo trabalhando em sua relojoaria, livro x filme	74
Figura 30 – Sequência na qual Papa Georges pede para Hugo consertar o ratinho de brinquedo que o menino havia quebrado, livro x filme	75
Figura 31 – Diferenças entre livro (imagens à esquerda) e filme (à direita) quanto ao número do relógio pelo qual o menino observa.....	76
Figura 32 – Enquadramento da visão de Hugo através do relógio, diferença livro x filme.....	77
Figura 33 – Da esquerda para a direita, Inspetor da estação Gustave com seu cão Maximilian e a florista Lisette, personagens presentes somente no filme; e Etienne, estudante de cinema, somente presente no livro	77
Figura 34 – Sequência de imagens do inspetor da estação e seu cão Maximilian ..	78
Figura 35 – Imagens de Etienne, estudante de cinema, personagem presente somente no livro	79
Figura 36 – Grampo nas mãos de Isabelle e ferramentas nas mãos de Hugo abrindo a porta. imagem livro x filme.....	80
Figura 37 – Fachada do prédio de Méliès, no livro (em preto e branco) e no filme (em cores)	80
Figura 38 – Chave de Isabelle, imagens livro x filme	81
Figura 39 – Cenas do incêndio que atingiu o museu no qual o pai de Hugo trabalhava, imagem livro X filme	81
Figura 40 – Imagens do autômato livro x filme.....	82
Figura 41 – Cenas do filme referindo-se à decadência de Méliès.....	83
Figura 42 – Cena do corpo do tio de Hugo, encontrado boiando no rio Sena, e da identificação na garrafa com o nome Claude Cabret	84

Figura 43 – Cena do filme com o inspetor Gustave tomando banho com seu cão Maximilian	84
Figura 44 – Imagem dos relógios da estação (livro) e a cena na qual Hugo fica pendurado nos ponteiros de um dos relógios (filme).....	84
Figura 45 – Sequência de imagens que mostram Hugo preso na cela dentro do escritório do inspetor (livro e filme) e em outro momento quando cai sobre os trilhos e no livro não mostra quem o puxa, mas fala no texto que foi o inspetor, no filme, aparece Gustave o puxando	85
Figura 46 – Desenhos/cenas do livro que não estão presentes no filme	85
Figura 47 – Cenas do filme na qual Hugo faz mágica com as cartas.....	86
Figura 48 – Imagem de Hugo no livro e letreiro do filme de George Méliès sobre o filme do mágico	87
Figura 49 – Imagem do Mágico Alcofribas, no Musée du cinema – La Cinémathèque Française.....	87
Figura 50 – Imagem em zoom do rosto de Hugo enquadrado no número quatro do relógio da estação	89
Figura 51 – Imagem da vista de Hugo de dentro do relógio e dele olhando o mundo através do relógio.....	89
Figura 52 – Hugo observa de dentro do relógio os personagens passando, senhora Emile, dona do café, e Lisette, a florista, Frick, o jornalista, e o senhor Labisse, dono da biblioteca	90
Figura 53 – Cena na qual Hugo observa de dentro do relógio e enxerga apreensivo o inspetor com seu cão	91
Figura 54 – Reflexo da imagem do relógio da estação, na pupila de Papa Georges	91
Figura 55 – Mais uma cena da visão de Hugo que, de dentro do relógio, observa o café e senhora Emile com seu cão no colo.....	92
Figura 56 – Cena na qual Hugo observa, atrás de uma portinha, mas parece que ele está atrás das grades de uma prisão	92
Figura 57 – Montagem da sequência na qual um órfão é pego pelo inspetor e Hugo observa os acontecimentos acompanhando o sofrimento do menino.....	93
Figura 58 – Montagem de cenas do final do filme: fachada do prédio de Méliès, onde ocorreu a festa; Selznick, Méliès e mama Jeanne; senhores Emile e Frick; o inspetor Gustave e Lisette; e a imagem do autômato	93
Figura 59 – Imagem de Hugo de dentro do relógio	94

Figura 60 – Hugo e Isabelle observando a cidade de Paris, através de um dos relógios da estação	95
Figura 61 – Hugo e Isabelle sentados atrás do balcão da loja de brinquedos	95
Figura 62 – Sequência de oito páginas de desenhos de Selznick, indicando ocularização	96
Figura 63 – Imagem da lua com um foguete nos olhos, da esquerda para a direita: imagem do filme de Méliès (filme), imagem do desenho de Selznick (livro) e imagem em um quadro da Cinémathèque Française	102
Figura 64 – Desenho do autômato, assinatura que representa a identidade do ser	103
Figura 65 – Da esquerda para a direita: foto de Méliès em sua loja na estação, imagem da loja reproduzida no filme e desenho presente no livro.....	104
Figura 66 – À esquerda, cena do filme <i>O Homem mosca</i> ; à direita, cena semelhante no filme <i>Hugo</i>	105
Figura 67 – Cartaz do filme <i>O milhão</i> de René Clair	106
Figura 68 – À esquerda, cena do filme <i>Paris dorme</i> (1924); à direita, cena do filme <i>A invenção de Hugo Cabret</i>	108
Figura 69 – Em preto e branco, fotografia do acidente de trem na estação de Paris; em cores, a reprodução da cena no filme <i>Hugo</i>	109
Figura 70 – Hugo e Méliès passando pelo cemitério, imagens do livro seguidas pelas do filme.....	110
Figura 71 – Reprodução de imagem do estúdio de vidro original de Méliès e ao lado a réplica construída para o filme de Scorsese.....	110
Figura 72 – Capa do livro <i>A Tale of Two Cities</i> e imagem dos personagens	111
Figura 73 – Capa do romance <i>Morro dos Ventos Uivantes</i> em duas versões	112
Figura 74 – Capas dos livros <i>Da Terra a Lua</i> , <i>Os primeiros homens na lua</i> e <i>Viagem à lua</i>	113
Figura 75 – Capa do livro <i>David Copperfield</i> , escrito por Charles Dickens	114
Figura 76 – Em sentido horário: Quadro de Prometeu, no livro <i>A invenção de Hugo Cabret</i> (p. 344-345); cena no filme <i>Hugo</i> , com o quadro na biblioteca; e embaixo, a imagem de Prometeu com o Fogo Divino, quadro de Heinrich Fueger (1817)	115
Figura 77 – Transcrição do poema de Christina Rossetti, à direita versão em italiano e à esquerda versão em português.....	116

Figura 78 – Da esquerda para a direita, personagem Isabelle (desenho no livro), atriz Louise Brooks, Chloe Moretz que interpretou Isabelle no filme.....	117
Figura 79 – Os desenhos de Brian Selznick remetem à história em quadrinhos, quando Méliès folheia o caderno de Hugo, e a imagem do autômato remete ao movimento de <i>flipboard</i>	117
Figura 80 – À esquerda, quadro de Leonardo Da Vinci e á direita imagem do autômato, no filme de Scorsese	118
Figura 81 – Reprodução dos esboços de desenhos feitos por Brian Selznick, localizados na Cinemateca Francesa.....	119
Figura 82 – Imagens da Grand Central Station em Nova York, seguida da estação de Orsay em Paris no ano de 1905 e atualmente onde funciona o famoso Museu D`Orsay	120
Figura 83 – Figurantes representando James Joyce, o pintor Salvador Dalí e Django Reinhardt (reprodução de cena do filme <i>A invenção de Hugo Cabret</i>)	121
Figura 84 – Cenas do filme: fusão da imagem da cidade de Paris com o relógio da estação, Hugo fazendo a manutenção de um grande relógio da estação.....	123
Figura 85 – Reprodução da cena do filme, Hugo visita o túmulo de seu pai na companhia do seu tio Claude	124
Figura 86 – Entrada do Museu dos Autômatos, imagem do pioneiro criador dos autômatos e imagem de alguns autômatos dentro do museu	126
Figura 87 – Cena do filme <i>A invenção de Hugo Cabret</i> , detalhe do quadro ao fundo que remete à imagem do autômato.....	127
Figura 88 – Cena do filme sobre a transformação do autômato.....	127
Figura 89 – Hall do Grand Central Terminal, detalhe das grades, onde se encontram as passagens que levam aos escritórios da estação	139
Figura 90 – Imagem dos discos de Eadweard Muybride.....	140
Figura 91 – Relógios do Museu D`Orsay	140
Figura 92 – Quadro com retrato de George Méliès, figurinos e objetos de cena	141
Figura 93 – Reprodução de matéria publicada no Le Canard Enchaîné.....	141
Figura 94 – Reprodução de matéria publicadas no Télérâma e Le point	142

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA	19
1.1 Tradução, Interpretação, Adaptação	19
2 O FAZER POR MEIO DA APRESENTAÇÃO DOS OBJETOS LIVRO – FILME..	37
2.1 Um <i>passant</i> por Paris dos anos 30	38
2.2 Livro <i>A invenção de Hugo Cabret</i>	39
2.3 Filme <i>A invenção de Hugo Cabret</i>	47
2.3.1 Um adentro sobre Martin Scorsese	53
3 O MOSTRAR POR MEIO DAS ESTRATÉGIAS DE ADAPTAÇÃO	57
3.1 Narrativa.....	57
3.1.1 Percurso narrativo dos Personagens Hugo e George Méliès	62
3.1.2 Análise dos elementos conjuntivos entre as obras	68
3.1.3 Análise dos elementos disjuntivos entre as obras	75
3.2 A visão do personagem Hugo Cabret através do relógio	87
4 O RECONHECER POR MEIO DA METALINGUAGEM.....	98
4.1 O cinema dentro do cinema	102
4.1.1 Martin Scorsese recriou o mundo de George Méliès	108
4.2 Outras camadas de metalinguagem presentes nas obras analisadas	111
4.3 Algumas metáforas presentes nas obras	122
4.3.1 Tempo através do relógio	122
4.3.2 O Autômato – máquina <i>versus</i> homem.....	124
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133
ANEXO	138

INTRODUÇÃO

Quando se pensa em adaptação, logo vem à mente as palavras do livro do qual o filme foi adaptado. No entanto, refletindo sobre a literatura utilizar-se das palavras e das imagens para manifestar um conteúdo, enquanto o cinema dispõe das palavras, imagens e dos sons, parece ser difícil imaginar essa transposição de um meio para o outro. O que uma arte pode contribuir com a outra?

Segundo o filósofo chinês Confúcio: “Uma imagem vale mais que mil palavras”. Ele utilizou essa afirmativa para explicar a facilidade em compreender determinadas circunstância através do uso de recursos visuais. Com isso, muitas imagens condensam conhecimentos, como os ideogramas, que são formas de comunicação simbólica e, quando unidos, formam imagens que expressam além de palavras, conceitos complexos. Um exemplo seriam os hieróglifos egípcios, no qual alguns símbolos só eram compreendidos por sacerdotes que tinham o conhecimento total.

Como seria um livro de aventura composto predominantemente por imagens, que imitam o movimento do cinema? E um filme que adapta um livro assim? Nessa perspectiva estão nossos objetos de análise do livro: *The invention of Hugo Cabret* (*A invenção de Hugo Cabret*), escrito por Brian Selznick, em 2007, e o filme *Hugo*, dirigido por Martin Scorsese, em 2011 (*A invenção de Hugo Cabret*, na versão em português), que é uma adaptação do livro. Esse *corpus* foi analisado buscando identificar as estratégias de adaptação e as camadas de metalinguagem presente nas obras e que evidenciam a grande relevância de ambas.

Nessa perspectiva, questionamos: como pode apenas um desenho mudar a vida de um menino e também transformar o percurso de uma história? São as imagens que guiam o leitor e são elas também quem levam o espectador a experimentar o cinema na literatura. Como isso ocorre?

Inicialmente observam-se as imagens para posteriormente chegar ao texto. A frase referenciada por Confúcio parece que orientou o desejo do desenhista e escritor Brian Selznick que utilizou sua habilidade com o lápis grafite para escrever ou melhor desenhar o livro: *A invenção de Hugo Cabret* possui 530 páginas, e 300 delas são ilustrações com riqueza de detalhes, muitas ocupando páginas duplas. Importante notar que a sequência da narrativa lembra as histórias em quadrinhos e as imagens móveis do cinema.

O filme foi produzido após o livro. Por este ser uma obra com muitas imagens, praticamente Martin Scorsese já tinha um roteiro pronto. Também os desenhos serviram como guia para muitas cenas que foram reproduzidas no filme. Ambas as obras fazem uma homenagem ao cinema, por meio do mágico e cineasta George Méliès. Tributo que se iniciou com as pesquisas de Brian Selznick e foi traduzido por Scorsese, que ao fazer a adaptação expressou seu domínio do fazer fílmico.

Abordamos o estudo da transmutação, por meio da análise da adaptação da palavra do livro e das imagens estáticas à imagem em movimento. Como instrumento de análise utilizamos a semiótica, através do conceito de estrutura elementar da significação tal como proposto por Greimas. No entanto também levamos em consideração as seguintes etapas: O contar / o mostrar / o reconhecer, visando identificar as camadas de metalinguagem presente nas obras e entre elas.

Essas etapas foram baseadas no argumento de Hutcheon (2006), que propõe três principais formas de se envolver com histórias: Contar / Mostrar / Interagir. Compreendendo isso, colocamos à prova essas categorias em nossos objetos de estudo livro-filme. Mas já no primeiro momento, optamos por dispensar “o interagir”, pois a nossa linha de pesquisa trabalha diretamente com a configuração de produtos e processos na cultura midiática¹, não referenciando o receptor, que estaria diretamente relacionado ao interagir. Como alternativa, propusemos substituir o termo “interagir” pelo “reconhecer”, para sinalizar a análise da metalinguagem presente nas obras.

O nosso procedimento de análise, inspirado na semiótica, sinalizou para a necessidade de alterar o último termo. Inspirados em Hutcheon, identificamos em nosso *corpus* as seguintes categorias: Contar / Mostrar / Reconhecer. Com isso, nosso objetivo foi utilizar essas três categorias da seguinte forma: “O contar” foi analisado através do percurso gerativo, na instância da análise da narrativa; “o mostrar” se manteve, e pôde ser identificado através das estratégias de enunciação; e a categoria identificada através da metalinguagem foi “o reconhecer”, pois as obras refletem sobre o fazer cinema.

¹ Linha 1 de Investigação da Área de Concentração “Cultura Midiática” do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UNIP): Configuração de produtos e processos na cultura midiática: Congrega pesquisas sobre as dinâmicas históricas, as formas, as estratégias e os processos por meio dos quais são codificados e estruturados os produtos de natureza impressa, sonora e audiovisual no âmbito da cultura midiática. Fonte: <https://www.unip.br/presencial/ensino/pos_graduacao/strictosensu/comunicacao/apresentacao.aspx>. Acesso em: 11/05/2018.

A palavra “reconhecer” vem do latim *recogñosco*, que pode ser entendida com rever a própria imagem. Como ponto de partida, lançamos a hipótese de que existe uma reflexão sobre o cinema dentro do cinema por meio do personagem George Méliès, trazendo à tona o percurso de vida do mágico e cineasta. Nesse sentido, segundo Stam (2008), no campo das artes, a reflexividade no sentido psicológico/filosófico se aplica também à capacidade de autorreflexão de qualquer meio, língua ou texto.

A metalinguagem pôde ser observada em várias camadas, conforme citadas e reconhecidas: a literatura, através do personagem Isabelle, que leva Hugo à livraria e lhe apresenta vários autores; a mágica, através do domínio de Hugo com as cartas; na figura do professor pesquisador René Tabard, que é responsável por escrever um livro e guardar alguns filmes de Méliès. Também o final do filme remeteu à literatura, pois Isabelle senta em uma poltrona e começa a grafar a história de Hugo Cabret, como que fechando esse ciclo entre as obras. Também observaram-se as imagens que relacionaram o funcionamento de um relógio, com o movimento da cidade de Paris; além do autômato que apontou a reflexão do homem versus a máquina.

A metodologia utilizada foi a decupagem do filme e a descrição das imagens do livro, que, colocadas lado a lado, contribuíram para analisar a transmutação entre as obras. O instrumento válido para análise foi a semiótica greimasiana e os três termos propostos pela tese: Contar, Mostrar e Reconhecer, buscando iluminar o processo de adaptação, que revelou as singularidades de cada obra. A importância da pesquisa poderá ser verificada através da análise da adaptação que revelou as estratégias narrativas usadas pelas formas de linguagem literatura - cinema para explicitar o seu código e remeter-se à sua própria estrutura, através da identificação da metalinguagem.

No primeiro capítulo percorremos os conceitos de tradução, interpretação, adaptação, até chegar ao termo transmutação, que tomaremos como base para a tese. Sobre as adaptações da literatura para o cinema, utilizamos os conceitos: tradução intersemiótica, por meio de Jakobson (1969), Eco (2007), Sotta (2015). Genette (1989); processo de transtextualidade, com Gualda (2010) sobre os elos e os confrontos entre literatura e cinema; transmutação, com Balogh (2005) e questões relacionadas à fidelidade, e a teoria da adaptação, com as obras de Stam (2008) e Hutcheon (2006).

No segundo capítulo a partir do que propõe Hutcheon sobre os modos de se envolver com a história, apresentamos “o contar” por meio da apresentação dos objetos livro-filme. Apresentamos os autores e personagens, os prêmios, as ideias e as escolhas que foram feitas no livro, por Brian Selznick, e no filme, por Martin Scorsese e sua equipe, bem como um resumo da história de cada autor.

No terceiro, ganhou destaque “o mostrar” por meio das estratégias de enunciação, através da análise da narrativa. Nas diretrizes de Greimas, pôde-se identificar dois Programas Narrativos referentes aos personagens Hugo Cabret e George Méliès. Após esse processo, identificaram-se as conjunções e disjunções entre as obras, embasadas nos autores: Aumont (2004), Barros (2005) e Balogh (2005). Esse trabalho comparativo se fez necessário para identificar as estratégias de adaptação entre as obras.

No quarto capítulo, tomou centralidade “o reconhecer” por meio da metalinguagem presente nas obras, tanto da literatura que traz a literatura, quanto o cinema dentro do cinema. Pretendeu-se apresentar as várias camadas presentes nos objetos, e para isso utilizamos as diretrizes relativas a quanto a metalinguagem e suas camadas reavivadas por outras artes estão presentes nas obras. Seguimos as diretrizes de Balogh (2005), Stam (2008) e Greimas (1966), remetendo a história de Méliès Bernardet (2004), Araújo (1995) e Schiavoni (2014), com relação à metáfora. Também apresentamos as metáforas: do relógio e do tempo e da máquina versus o homem. Com isso, foi possível notar que cada obra, apesar de adaptada, possui elementos que as tornam obras-primas.

1 ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA

1.1 Tradução, Interpretação, Adaptação

O conceito de adaptação está associado aos estudos das teorias da tradução, que utilizaram o termo para referir-se aos textos presentes nas obras literárias, poéticas, etc. Como nossos objetos de análise são livro e filme, trabalhamos com adaptação no sentido de transposição de um meio para o outro, ou seja, percorremos as relações existentes nesse processo. Um texto pode ser lido tanto na literatura, como no cinema conforme a analogia da tela (cenas no filme) e o risco do bordado (palavras no livro) assinalada por - Casa Nova (1996, p. 11): “concebe-se texto como o lugar em que se realiza a dinâmica da produção de sentidos e sua transformação. Assim, a tela e o risco do bordado estarão na mesma cadeia significativa”.

A literatura pode ser analisada por várias facetas. Uma delas é a contribuição para a formação da língua. Um outro aspecto é a criação da identidade e também de comunidade. Quando lemos, criamos as nossas próprias imagens e isso surge a partir da ideia de que a palavra gera o pensamento, construindo imagens, aguçando nossa imaginação. Nesse sentido, damos forma para as imagens mentais que concebemos por meio das palavras. A arte da literatura gera criações, refletindo todo um sentir do autor por meio do texto. Segundo Sotta (2015, p. 231), as imagens “no texto literário, contribuem para a plurissignificação, para o estabelecimento de associações e auxiliam na representação mental que o leitor irá processar durante o ato da leitura”.

O cinema e as imagens como matérias primas para as produções. Para Sotta (2015, p. 231), as imagens fílmicas “têm o poder figurativo evocador, contudo despertam reações imediatas, graças à visualidade das cenas”. Nesse encadeamento, na visão de Aumont e Marie (2003, p. 290), “o cinema como modo de pensamento humano não é recente (ele remonta ao menos à Renascença)”.

Ao contar a mesma história, mas em meios diferentes, esse processo é considerado adaptação. Esse percurso foi objeto de estudo e trilhado por várias vertentes, algumas só consideraram o texto como fonte, outras verificaram a sua tradução entre os diferentes signos e códigos, até chegar aos estudos que ampliaram esta visão e foram além de analisar o literário e o fílmico, isto é,

observaram as metalinguagens presentes em ambos. Por um lado, pensava-se que a literatura nunca conseguiria a cinesia² do cinema e, por outro, ponderava-se que a divagação do texto também estaria faltando na presença do fílmico.

A expressão adaptação é utilizada em diversos campos do conhecimento, mas utilizaremos no âmbito do processo da passagem da literatura para o cinema. Segundo Mutter da Silva (2017, p. 137), “entre as inúmeras tendências da crítica contemporânea com inclinação interdisciplinar, uma das mais vigorosas é a que explora as relações entre o cinema e a literatura”. A proximidade entre essas duas artes fez com que várias disciplinas tivessem que conversar entre si, gerando várias análises, por diversos ângulos, desde teorias do texto, da tradução, semiótica, do cinema, entre outras. Quanto à ordem dos fatores ler e ver, Bordwell & Thompson (2013, p. 144) orientam: “podemos saber bastante a respeito da história que o filme irá contar, talvez porque tenhamos lido o livro em que o filme se baseia ou porque tenhamos assistido ao filme do qual ele é uma sequência”

Acrescenta Brito (2006, p. 131): “na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ver a verbalidade da literatura pelo viés do cinema, e a iconicidade do cinema pelo viés da literatura”. O autor ainda diz que o catalizador das relações entre literatura e cinema era a adaptação, na qual essas duas individualidades de arte se tocam e se repelem, se juntam ou se afrontam.

Nessa continuidade, podem-se analisar as produções como independentes, conforme explana, Gualda (2010, p. 204), “estamos tomando a obra cinematográfica como uma tradução da obra literária, pois ambas são inteiramente independentes, mas ao mesmo tempo, estão intimamente relacionadas”. A autora pondera que a tradução deve ser vista como transformação e não como mimese³. Essa transfiguração, considerando-se a sensação de mimese da realidade, segundo Balogh (2005, p. 42), “é muito mais forte no cinema do que em qualquer das outras artes visuais, devido à possibilidade de criar a ilusão do movimento e combiná-lo ao áudio”. Nesse sentido, Hutcheon (2006, p. 23) diz que “contar uma história em palavras, oralmente ou em papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visivelmente e auditivamente em qualquer uma das muitas mídias de desempenho disponíveis”.

No sentido de entender alguns argumentos sobre o recordar, o reviver, de acordo com Aumont e Marie (2003, p. 13), “a intenção da análise é sempre de

² Sinônimo de Movimento.

³ Mimese palavra grega que significa imitação.

chegar a uma explicação da obra analisada, ou seja, à compreensão de algumas de suas razões de ser”. Refletindo sobre esse propósito, contempla Hutcheon (2006, p. 4) que “reconhecer e lembrar fazem parte do prazer (e do risco) de experimentar uma adaptação; assim também é mudança”. Esmiuçando o processo para a compreensão, diz Aumont e Marie (2004, p. 274) que “primeiro há o que se deve chamar o prazer do saber. A atividade cognitiva é uma das funções mais importantes do cérebro humano, e como qualquer função psicológica, implica uma satisfação “extra” quando se exerce corretamente”.

Discorrendo um pouco sobre esse encadeamento na literatura narrativa, Hutcheon (2006, p. 23) diz que “nosso noivado começa no reino da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas e diretivas do texto e liberadas - isto é, sem restrições pelos limites do texto visual ou aural”. A autora indica que é possível parar a leitura a qualquer momento, podendo retornar mais tarde, podendo regressar na mesma página ou ir mais adiante. Mas ao mudar o meio de exibição, como nas adaptações de filmes, conforme ela sinaliza, transitamos da imaginação para o domínio da percepção direta. Uma distinção, apontada por Gualda (2010, p. 211) entre os meios é que “a principal diferença que se estabelece entre filme e livro diz respeito à linguagem: uma visual e outra literária”.

Nesse sentido, surgem algumas questões que serão percorridas, como: existem diferenças quando ocorre essa mudança de meio? Quais são as especificidades de cada meio? Termos como fidelidade, originalidade traduzem realmente o que pode ser gerado em uma adaptação?

A percepção da adaptação é alvo de discussões teóricas que vêm desde a literatura, passando pelo cinema e outras artes. Essa prática é tão antiga quanto os primeiros filmes, conforme exemplifica Aumont e Marie (2003, p. 11): “*L’arroseur arrosé* (Lumière, 1895), que adapta uma série cômica publicada anteriormente na imprensa escrita; o filme *D’art*⁴, em 1908, marca o início de uma longa série de adaptações”, cinema, teatro e romance. Mas esse percurso apresentou algumas adversidades referentes à aceitação do valor das adaptações para o cinema. Segundo Hattnher (2013, p. 36), “em determinado momento de sua história, as adaptações ficaram entre o fogo cruzado de cineastas e estudiosos de cinema, que as consideravam exemplos de um cinema ‘impuro’”. O autor também comenta que

⁴ A Film d'Art foi uma produtora cinematográfica fundada em 1908, cujo nome, no entanto, aparece em toda a história do cinema com o seu famoso Assassinato do Duque de Guise. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/1895/4046>>. Acesso em: 09/05/2018.

do outro lado estavam os escritores e estudiosos da literatura, que julgavam as adaptações como explorações dos textos literários, principalmente as dos textos considerados canônicos.

Dentro desse contexto podemos aprofundar o entendimento, Aumont e Marie (2003, p. 12) afirma que “são a narratologia e depois a linguística generativa que oferecem à adaptação um novo estatuto teórico: esta é então concebida como uma operação de transcodificação”. Com isso, o termo que mais chama atenção nesse raciocínio é transcodificação, que, segundo Greimas (1989, p. 467), “é a operação (ou o conjunto de operações) pela qual um elemento ou um conjunto signifiante é transposto de um código para outro, de uma linguagem para outra”. Nesse sentido, explica Aumont e Marie (2003), a noção de escritura fílmica teve um importante papel nas questões tradicionais da adaptação, salientando os processos significantes próprios de cada um dos meios em questão. Sendo assim, definem-se as palavras para o romance, a representação para o teatro e as imagens e sons para o cinema.

Compreendendo essa substituição sistemática de significantes verbais por significantes cinematográficos, Andrew (1984, p. 101) afirma que

Geralmente, o filme é encontrado para funcionar da percepção à significação, dos fatos externos às motivações e consequências interiores, da doação de um mundo ao significado de uma história cortada desse mundo. A ficção literária funciona de forma oposta⁵.

O autor completa dizendo que os sinais (grafemas e palavras) iniciam desenvolvendo argumentos que tentam expandir a percepção. “Como produto da linguagem humana, trata naturalmente a motivação e os valores humanos, procurando expulsá-los para o mundo externo, elaborando um mundo fora de uma história”⁶ (Ibid, p.101).

Andrew explana que, mesmo sendo de naturezas diferentes os materiais - na literatura são praticamente as palavras e as frases, enquanto no cinema, nota-se a luz, sombras projetadas, sons, formas identificáveis, ações representadas -, tanto

⁵ Do original: “Generally film is found to work from perception toward signification, from external facts to interior motivations and consequences, from the givenness of a world to the meaning of a story cut out of that world. Literary fiction works oppositely. It begins with signs (graphemes and words) building to propositions which attempt to develop perception”. Tradução livre da autora.

⁶ Do original: “As a product of human language it naturally treats human motivation and values, seeking to throw them out onto the external world, elaborating a world out of a story”. Tradução livre da autora.

literatura quanto cinema constroem do seu modo cenas e narrativas que são realmente compatíveis. O autor apresenta três formas de adaptação, conforme seguem:

- Empréstimo (*Borrowing*) – mais frequente, no qual o artista utiliza um material de uma obra antecedente;
- Intersecção (*Intersecting*) – utiliza-se do processo de refração para transmitir a obra original; e
- Transformação das fontes (*Transforming sources*) – utilizam-se os termos com fidelidade e transformação, e presume-se que a tarefa de adaptação seja a reprodução no cinema de algo essencial sobre um texto original.

Nas rubricas de Corseuil (2003) sobre James Andrew, percebeu-se que os filmes podem combinar uma relação com o texto literário que varia em grau de intensidade, estendendo, criticando e renovando o texto original. Completa Corseuil (2003, p. 297): “o termo adaptação passou a ser utilizado para definir qualquer relação semiótica de uma forma de expressão com outra, envolvendo meios artísticos como a música, o teatro, a dança ou a pintura”.

No debate sobre as adaptações, outro teórico que estuda o assunto é Robert Stam (2006, p. 26). Para ele, esse processo “cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original”. Ele completa dizendo que a adaptação relaciona-se com novos mundos do que meramente manifesta/traí mundos antigos. O autor verificou que ao mudar o meio de comunicação, a adaptação é vista como automaticamente diferente e original.

O processo de adaptação a partir do conceito de estrutura elementar da significação tal como proposto pela semiótica de origem francesa, nas bases de Algirdas Julien Greimas, nessa sequência, Balogh (2005, p. 48) define adaptação como:

Processo que pressupõe a passagem de um texto caracterizado por uma substância da expressão homogênea – a palavra -, para um texto no qual convivem substâncias da expressão heterogêneas, tanto no que concerne ao visual, quanto no que concerne ao sonoro.

Referindo-se à semiótica, segundo Barros (2001, p. 15), “prevê-se a apreensão do texto em diferentes instâncias de abstração e, em decorrência,

determinam-se etapas entre a imanência e a aparência”. A autora orienta que, com isso, elaboram-se descrições independentes de cada um dos estágios de profundidade estabelecidos durante o percurso gerativo.

Nessa perspectiva, José Fiorin (2003, p. 30) explica que “o texto é unidade da manifestação. É o lugar em que diferentes níveis (fundamental, narrativo e discursivo) do agenciamento do sentido se manifestam e se dão a ler”. No sentido de explorar essas etapas, pensando no processo de transposição baseado na análise da narrativa, segundo Mutter da Silva (2017, p. 142), “isso é algo indispensável, pois, apesar das diferenças formais, a noção de narrativa pertence a ambas as artes (literatura e cinema)”. A autora completa dizendo que nessa perspectiva, é através das noções estruturais do modo narrativo que se vai reger e suportar a análise na crítica acadêmica, não ficando apenas no sentido de dar opinião sobre as obras. Nesse caminho, a estrutura narrativa está presente tanto no livro, quanto no filme. Percorreremos o processo da Narrativa no capítulo 3.

Dentro desse modo, Balogh (2005) esclarece que é possível perceber as similaridades (conjunções) e as diferenças (disjunções) na passagem intertextual que se discorre. Também indica que “situar o ponto de partida da análise nas estruturas narrativas tem a vantagem de delimitar de imediato o nível superficial como o ponto incoativo⁷ do percurso metalinguístico” (BALOGH, 2005, p. 55). Nessa perspectiva, Andrew afirma que (1984, p. 102).

A adaptação se tornaria uma questão de procurar dois sistemas de comunicação para elementos de posição equivalente nos sistemas capazes de induzir um significado a um determinado nível de permanência, por exemplo, a descrição de uma ação narrativa⁸.

Segundo Gualda (2010, p. 211), “uma diferença fundamental entre o discurso literário e o discurso fílmico é de ordem quantitativa: quase sempre ao que é pequeno no filme (um único plano, por exemplo) corresponde a algo de muito grande no texto literário (uma frase, ou trecho longo)”. Ela completa dizendo que a recíproca também é verdadeira, o que é grande no cinema pode corresponder a um

⁷ A palavra incoativo significa: 1. Que incoa, começa, dá início a algo; 2. Ling. Diz-se do aspecto verbal que exprime a ideia de uma ação verbal no seu início. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/incoativo>>. Acesso em: 09/05/2018.

⁸ Do original: “Adaptation would then become a matter of searching two systems of communication for elements of equivalent position in the systems capable of eliciting a signified at a given level of pertinence, for example, the description of a narrative action”. Tradução livre da autora.

elemento menor, exemplo uma palavra, na literatura. Em conformidade com essa ideia, Sotta (2015) apresenta a ideia que, se no livro uma descrição ocupar “páginas e páginas” com o intuito de trazer a atenção do leitor para certos detalhes, no filme uma única tomada pode anular aquela intenção e neutralizar a percepção do espectador.

Um termo bastante utilizado e também polêmico é a questão da “fidelidade”. Quantas vezes ao assistir no cinema a um filme adaptado, é recorrente ouvirmos comentários sobre o quanto as produções cinematográficas foram fiéis ou não ao texto literário. Mas deve-se levar em consideração o que diz Carrière (1995, p. 39):

Provavelmente, é tão difícil escrever um livro sobre cinema quanto seria fazer um filme sobre a linguagem literária. Não posso usar imagens e sons nestas páginas, e os livros sobre a história do cinema, ilustrados com fotos, sempre me parecem híbridos e ilegítimos.

Outro teórico que também expõe essa pouca viabilidade de uma fidelidade idêntica, e que também a considera indesejável é Robert Stam (2008, p. 20), que observa que “a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi perdido na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi ganhado”. Nesse sentido, orienta Hutcheon (2006, p. 6) que “a natureza dupla de uma adaptação não significa, no entanto, que proximidade ou fidelidade ao texto adaptado deve ser o critério do julgamento ou o foco da análise”.

Na visão de Hattner (2013, p. 37):

Embora exista o desejo de fidelidade, ela é impossível, não só diante da presença inevitável de mediações de todos os tipos na constituição das adaptações, mas devido à instabilidade dos significados produzidos em quaisquer textos por meio de múltiplas interpretações.

No sentido de incorporar novas possibilidades para expandir e atualizar os significados do texto adaptado, nos deparamos com a intertextualidade, que é uma das formas de análise da narrativa. À medida que o cinema pode absorver formas artísticas como a poesia, a pintura, a dança, etc, pode-se pensar na adaptação por meio dos conceitos de intertextualidade primeiramente apurados por Mikhail Bakhtin (1960), posteriormente retomados por Julia Kristeva (1969) que, inspirando-se no pensamento de Bakhtin, descreve a transposição de um ou mais sistemas de signos

em um outro. Ainda sobre o assunto, Balogh (2002, p. 141) apresenta a visão de Laurent Jenny sobre intertextualidade: “Constitui o trabalho de transformação e de assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que conserva a liderança do sentido”. Outro aspecto, apontado por Hutcheon (2006, p. 8), é a afirmação que “a transposição também pode significar uma mudança na ontologia do real para o fictício, de um histórico ou biografia para uma narrativa ou drama ficcional”. Podemos ainda notar tudo isso dentro de uma obra na qual os mundos se misturam, narrativas se cruzam, chegam e se fundem a um ponto para maior entendimento.

Nesse encadeamento, podem-se observar as análises que apenas se baseiam no grau de fidelidade entre as obras e deixam escapar outros elementos, outras possibilidades que podem incorporar e atualizar os significados do texto adaptado. Ao contrário das análises centradas na fidelidade do filme, segundo Corseuil (2003, p.298):

[...] na relação intertextual não ocorre uma hierarquização de valores, podendo o filme ser analisado em todas as suas modificações ideológicas, técnicas, críticas e interpretativas, partes integrantes de qualquer processo de adaptação.

A literatura dispõe da palavra e de imagem para constituir seus elementos estruturais, já o cinema possui uma linguagem inerente com técnicas e sistemas de construção de significados como: iluminação, trilha sonora, enquadramento, corte, montagem, etc. Nesse sentido, segundo Stam (2008), a adaptação fílmica consiste, em parte, na escolha de quais convenções de gênero são transponíveis para o novo meio e quais precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas.

Por esse ângulo, Hutcheon (2006, p. 45) afirma que “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo”. A adaptação pode ser considerada um produto novo, mas lembrando que existe um texto centralizador que dá razão à adaptação.

Então pode-se observar que a sinergia entre as obras vai muito além do que somente termos utilizados como fidelidade, originalidade, entre outros. Considerando as inúmeras adaptações das obras de Shakespeare, segundo Andrew (1984, p. 99),

“o sucesso das adaptações deste tipo reside na questão da sua fertilidade e não da sua fidelidade”⁹.

Ainda sobre adaptação, Aumont e Marie (2003) entende que o principal objetivo seria o de classificar e descrever o processo de transposição de um romance para o roteiro e depois para o filme. Nesse percurso, um dos primeiros estudiosos no assunto foi George Bluestone (1957) com o seu livro: *Novels into Film: The metamorphosis of fiction into cinema*. Nele, o autor propôs a metodologia de buscar o roteiro para posterior análise da adaptação, através das singularidades e das facetas de cada meio. Segundo Balogh (2005, p. 31), na época em que Bluestone fez sua análise ainda não estavam tão difundidos os estudos sobre a narrativa tais como se conhecem hoje e nem se tinha uma ideia clara dos tópicos que a semiótica viria a desenvolver nos anos subsequentes. Contestando essa visão, segundo Mutter da Silva (2017, p. 147), “um roteiro não é exatamente uma transposição de um livro para outro formato, trata-se de uma criação nova que terá suas próprias leis e características”. Ela cita como exemplo a descrição de alguma figura da página do livro, que será mostrada em uma única imagem.

No esforço de maior amplitude em relação à teoria semiótica do texto, pensando que a tradução demanda um processo de adaptação, questões como traduzir um texto de uma língua para outra podem influenciar, transformar ou até alterar a origem do texto, mencionado nos primórdios dos estudos sobre teoria da tradução. Segundo Sotta (2015, p. 162), “pensar em tradução remete à ideia de recriação, 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 – literatura, e passa pelas imagens e som – cinema. Jakobson (1969) articulou o ato da tradução como sendo recodificação, que pode ser abordado pelo sistema gramatical da língua de chegada.

Pensando no texto de partida, como o texto literário, passando para a linguagem audiovisual, texto de chegada, desse modo, é através da utilização da ferramenta da tradução intersemiótica, que podemos verificar a recodificação. Nessa sequência, essa relação que se encontra entre as linguagens e os signos diferentes é o alvo de estudo da tradução intersemiótica. Dentro disso, Roman Jakobson (1969,

⁹ Do original: “The success of adaptations of this sort rests on the issue of their fertility not their fidelity”. Tradução livre da autora.

p. 64) lembra que existem três tipos de tradução: intralinguística, interlinguística e intersemiótica:

- 1) A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução iriterlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua; e
- 3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.

Pensando na transmutação da obra cinematográfica como a tradução da obra literária, nas palavras de Umberto Eco (2007, p. 266), “será que Jakobson não queria dizer que os três tipos de tradução são três tipos de interpretação e que, portanto, a tradução é uma espécie de interpretação?” O autor responde a essa pergunta dizendo que 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” (ECO, 2007, p. 265). Demonstrando sobre a questão da interpretação, Andrew (1984, p. 97) afirma que “a noção mais ampla do processo de adaptação tem muito em comum com a teoria da interpretação, pois, em um sentido forte, a adaptação é a apropriação de um significado a partir de um texto anterior”.

Segundo Sotta (2015, p. 162), “no termo intersemiótica, o prefixo de origem latina *inter* (entre) marca a relação estabelecida entre as artes que serão colocadas em contato mediante a tradução; semiótica, por sua vez, provém da raiz grega *semeion* (signo), é a ciência que estuda os signos”. Visto isso, dentre esses três tipos de tradução, o que cabe em termos de adaptação cinematográfica é o da tradução intersemiótica, ou transmutação, que utiliza além das palavras, as imagens e os sons.

O termo transmutação também foi utilizado por Balogh (2002) como sendo o processo que ocorre através da intertextualidade transformadora na passagem do verbal (literatura) ao sincrético (cinema/tv). Tanto as linguagens como as metalinguagens envolvidas no processo de adaptação têm desenvolvimentos assimétricos e constituem uma relação intertextual secundária em relação à outra, que é a do texto de partida com o texto transmutado. Conforme Balogh (2005, p. 40)

orienta, “todas estas relações devem ser consideradas em conjunto para o entendimento da transmutação”.

No sentido das interpretações, as poesias já ensinavam esse método, ao passo que o poeta, ao traduzir outro poeta, estaria realizando uma adaptação, conforme admite Eco (2007, p. 393): “se o tradutor vai fundo na emulação em detrimento da fidelidade literal, temos aqui justamente um refazimento – que é, no interior da mesma matéria da expressão, o procedimento mais próximo à adaptação ou transmutação”. No entanto, conforme Diniz (2005, p. 16), “o discurso sobre adaptação não pode se limitar a analisar o processo apenas como tradução”.

Ainda referenciando a adaptação como tradução, Stam (2000, p. 265) “sugere um esforço regrado de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução”. Também é possível comparar a empreitada do adaptador com a de um tradutor, conforme lembra Hutcheon (2006, p. 16), “assim como não existe uma tradução literal, não pode haver adaptação literal”. Desse modo, conforme orienta Sotta (2015, p. 161), “a produção de uma adaptação é fruto do desejo do tradutor de reler, alterar, transformar, a seu modo, uma determinada obra”. O autor afirma que o adaptador deve selecionar o que deverá ser explorado ou não da obra de início.

As relações da tradução interlingual já tinham seus obstáculos, além de questões levantadas quanto à função poética e à intraduzibilidade das poesias. De acordo com Balogh (2005, p. 51), o problema da tradução desemboca sempre no plano da expressão como o elemento diferenciador mais óbvio do processo, tanto na tradução interlingual quanto na intersemiótica. Ela explica que para os textos que se utilizam da função poética é necessário retomar o valor da relação entre expressão e conteúdo.

Em relação ao problema da significação, Anna Balogh (2005) conhecedora das obras do poeta Octavio Paz, observa o que ele diz “o sentido não está fora do texto, do poema, mas sim dentro: não no que dizem as palavras, mas sim o que dizem entre elas¹⁰” (BALOGH, 2005, p. 50). A maneira como escreve remete à compreensão de que seria como um alerta de Octavio Paz sobre a importância de se prestar atenção nas entrelinhas do poema e dos textos literários.

¹⁰ Do original: “[...] el problema de la significación se esclarece apenas se repara en que el sentido no está fuera sino dentro del poema: no en lo que dicen las palabras, sino en lo que se dicen entre ellas” Octavio Paz (BALOGH, 2005, p. 50). Tradução livre da autora.

Complementando essa observação do sentido no poema, Genette (1989, p. 264-265) diz que “o significado do poema é inseparável de todas as suas palavras, de todos os movimentos, de todos os acentos do poema”. Com essa forma de arte – o poema, podemos aludir que tanto para literatura quanto para o cinema, no processo de adaptação também é necessário observar essas inferências.

Retomando a discussão sobre as adaptações fílmicas, Diniz (2005, p. 17) diz que elas estariam situadas “num redemoinho de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num processo infinito de reciclagem, transformação, transmutação, sem qualquer ponto de origem necessariamente definido”.

Nesse ponto, podemos observar esse viés pela obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* de Gérard Genette (1989), que é bastante utilizada nesse assunto. Primeiramente relatamos que o autor dispõe de cinco tipos de relações transtextuais, com as seguintes nomenclaturas: 1-Intertextualidade, 2-Paratextualidade, 3- Metatextualidade, 4- Arquitextualidade e 5- Hipertextualidade.

Em conformidade com Genette (1989, p. 17), “Em primeiro lugar, os cinco tipos de transtextualidade não devem ser considerados como classes seladas, sem comunicação ou entrelaçamento recíproco”. O autor sugere o contrário, que essas relações sejam múltiplas e muitas vezes resolutivas.

No primeiro item, a Intertextualidade, Genette (1989) remete aos conceitos de Julia Kristeva, conforme explanado anteriormente. Mas ele considera esses termos restritivos e propõe o termo “transtextualidade”, referindo-se a tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta. No segundo item, a Paratextualidade é definida como um processo “constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, do que no conjunto formado por uma obra literária, o texto corretamente mencionado mantém com o que só podemos citar como seu paratexto”¹¹ (GENETTE, 1989, p. 11).

O autor indica como paratextos: título, subtítulo, epígrafe, advertências, prólogo, notas de rodapé, ilustrações, autógrafos e comentários em torno do livro. Segundo Stam (2006, p. 30), “Genette não o menciona, mas a 'paratextualidade'

¹¹ Constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que solo podemos nombrar como su paratexto.

pode evocar todos esses materiais soltos do texto, tal qual pôster, trailers, resenhas, entrevistas com o diretor e assim por diante”.

Sobre o terceiro item, a Metatextualidade “é o relacionamento - geralmente chamado de comentário, que liga um texto a outro texto que fala sobre, sem citá-lo (...), sem compromisso - metatextualidade é, por excelência, o relacionamento crítico”, diz Genette (1989, p. 13)¹². Quanto à metatextualidade, Stam (2006, p. 31) diz: “uma tendência recente na literatura é reescrever um romance da perspectiva de personagens secundários ou até imaginários”. Um exemplo disso é o filme *Malévola* (2014) da Disney, que é uma adaptação do clássico de animação *A Bela Adormecida* (1959), apresentando uma nova visão, a de uma das personagens, mudando o foco e dando voz à vilã, Malévola.

Em seu livro, Genette (1989) explana que trocou a ordem propositalmente do quarto e quinto item. Primeiro apresenta a arquitextualidade, para posteriormente falar da transtextualidade. Nessa continuidade, ele diz que a Arquitextualidade é mais abstrata, pois “se trata de uma relação completamente silenciosa que, no máximo, articula uma menção paratextual, títulos ou, em geral, subtítulos” (GENETTE, 1989, p. 13)¹³. Segundo Stam (2003, p. 233), “a arquitextualidade tem a ver com o desejo ou relutância de um texto em caracterizar-se direta ou indiretamente em seu título como um poema, ensaio, romance ou filme”.

O quinto item, em seu livro, Genette (1989, p. 14) nomeia como Transtextualidade, mas logo explica que reinterpreta como Hipertextualidade. Segundo o autor: “entendo, portanto, toda relação que une um texto B (que vou chamar de hipertexto) para um texto anterior A (que chamarei de hipotexto)”, no qual se introduz uma maneira que não é a do comentário. Segundo Stam (2006, p. 35), “todas essas transformações transtextuais ilustram a ideia de Genette de que a hipertextualidade reflete a vitalidade de artes que incessantemente inventam novos circuitos de significados a partir de formas mais antigas”.

Esse encadeamento de Genette, apesar de ser baseado na literatura, cabe muito bem para a análise fílmica. Ainda sobre o fato de o processo de adaptação não se encerrar na transposição do texto literário para outro meio, segundo apontou Guimarães (2003, p. 91), “ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a

¹² Es la relación – generalmente denominada comentario – que une un texto a otro texto que habla de el sin citarlo (convocarlo) e incluso, en el límite, sin nombrarlo – La metatextualidad es por excelencia la relación crítica.

¹³ Do original: “Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual, títulos, o más generalmente subtítulos”. Tradução livre da autora.

outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais”.

No processo de adaptação, as linguagens, assim como as metalinguagens, de acordo com Balogh (2005, p. 40), “têm desenvolvimentos assimétricos e constituem uma relação intertextual secundária em relação à outra, que é a do texto de partida com o texto transmutado”. Ela indica que todas essas interrelações necessitam ser notadas e agrupadas para a compreensão da transmutação.

As chamadas teorias da adaptação foram alvos de vários enfoques, autores que trabalharam com a ordem da passagem do literário para o fílmico, mas parece que há uma tendência, conforme aponta Collington (2009, p. 133), de “na tradição acadêmica estabelecida na área dos estudos do cinema de não se efetuar apenas estudos comparativos de texto-fonte e texto-alvo”. Ela aponta que os questionamentos críticos estão evidenciando a mudança de meio como a característica decisória da adaptação, “que é a transição do 'narrar', no caso do texto literário, para o 'mostrar', no caso do filme” (COLLINGTON, 2009, p. 133).

Na busca de correspondentes para fazer a análise da adaptação no sentido do livro para o filme, os cineastas ainda trabalhavam para encontrar equivalentes do fílmico para substituir o literário. Quando ocorreu a mudança na perspectiva dos estudos sobre adaptação, em que os teóricos vieram da área do cinema, segundo Diniz (2005, p. 15), é possível notar que o estudo “agora enfatiza os elementos fílmicos usando a comparação para enriquecer a avaliação do filme e não o contrário”.

Segundo Stam (2008, p. 20), “a passagem do meio unicamente verbal, como o romance, para um meio multifacetado como o filme, pode jogar não somente com palavras, mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas”. Nessa acepção, segundo Hutcheon (2006, p. 23), “o modo de performance nos ensina que a linguagem não é a única maneira de expressar significado ou relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas”; A autora afirma ainda que a música concede “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens, produzindo respostas afetivas no público. Outro ponto levantado é que o som é capaz de valorizar, reforçar ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais. Completa Hutcheon (2006, p. 23) dizendo que:

Por outro lado, no entanto, uma dramatização demonstrada não pode se aproximar do complicado jogo verbal da poesia narrada ou da interligação da descrição, narração e explicação que é tão fácil para a narrativa em prosa realizar.

Por esse ângulo, acerca do papel do cineasta, segundo Edgar-Hunt (2013, p. 7), “não basta ser capaz de 'ler' a tela, você precisa ser capaz de 'escrever' nela”. O autor relata a importância do cineasta em desenvolver experiências que se almeja despertar no público para que ele seja levado pelo poder de ilusão do filme. Com isso, o autor justifica ser o cinema um meio popular e único. Segundo John Kreidl (1980), a vida não se encontra na tela, mas sim entre a tela e o espectador. O autor diz que a palavra *movie* vem de movimento. Em outras palavras, filme é o movente, é o que move; é o movimento da realidade para a tela e da tela para a realidade.

Conforme Stam (2006, p. 41) orienta, “o problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo de seleção ou “triagem” quando um romance está sendo adaptado? Qual é o “sentido” dessas alterações?”. Segundo Hattner (2013, p. 35), “o estado da arte nesse campo teórico tem procurado constantemente ampliar os estudos daquilo que chamo 'o vetor original', a transformação de textos literários em filmes, para incluir as mais variadas arquiteturas textuais envolvidas em processo de adaptação”. De acordo com Andrew (1984, p. 106),

O trabalho da teoria em tudo isso é manter as questões claras e em ordem. Não será mais necessário deixar que os teóricos resolvam as coisas com argumentos a priori. Precisamos estudar os próprios filmes como atos de discursos. Precisamos ser sensíveis a esse discurso e às forças que o motivam¹⁴.

A respeito das diferenças e limitações de cada meio, de acordo com Corseuil (2003, p. 296), “aliada à linguagem específica do cinema, existem outras diferenças que produzem certas limitações a cada meio: enquanto um filme é exibido em um teatro, pelo tempo médio de duas horas de duração, um romance pode ser lido durante horas, dias ou meses”. Ela aponta que esse fato inviabiliza adaptações literais de romances longos. Mas a autora também aponta uma faceta da limitação do romance, que não dispõe de trilha sonora ou do sincronismo de leitura, conforme

¹⁴ Do original: “The job of theory in all this is to keep the questions clear and in order. It will no longer do to let theorists settle things with a priori arguments. We need to study the films themselves as acts of discourse. We need to be sensitive to that discourse and to the forces that motivate it”. Tradução livre da autora.

a projeção das imagens na tela, fato que possibilita uma leitura não linear da história narrada.

Outra limitação que o filme tem em comparação ao romance é quanto a passar, traduzir os sentimentos da mente e do coração. Segundo Edgar-Hunt (2013, p. 9), “Diferente de um romance, um filme não consegue nos levar aos pensamentos inconscientes ou às aspirações secretas de um personagem. Só conseguimos saber dessas coisas de forma indireta pela interpretação de seu comportamento externo”. Mas como o autor completa, essa limitação também enfrentamos na vida real. Também é possível notar, conforme aborda Sotta (2015, p. 156), que “diferente do labor solitário de um escritor, o cinema é uma arte coletiva, consequência do trabalho de um grupo de profissionais, sob a supervisão de um diretor, que dialoga com a equipe, orienta os atores, discute, modifica, analisa, aceita e refuta sugestões”.

Ampliando mais ainda essa visão, com a proposta de ir além do texto para analisar a mudança dos meios na adaptação, Linda Hutcheon (2006), no livro *A Theory of Adaptation*, apresenta conceitos abrangentes sobre adaptação, não se prende a um meio específico, percorrendo os campos da poesia, televisão, quadrinhos, videogames, cinema, entre outros. Ela prefere os tratamentos feitos pela ordem do romance em direção ao filme. Quanto a essas considerações, Hattnher (2013) diz ser importante ressaltar “que não se trata de excluir a literatura do conjunto de estudos, mas, sim, de nos voltarmos para as variadas possibilidades contidas nos novos vetores de análise que podem estabelecer”, conforme a lista acima proposta por Hutcheon. Ainda que as análises baseadas em categorias da narrativa sejam importantes, Hutcheon (2006) apresenta três modos de análise:

- Contar uma história: o empenho fica por conta da imaginação, as imagens ficam por conta do leitor;
- Mostrar uma história: o empenho passa da imaginação para o plano da percepção direta, a autora chama de modo performático, no qual se utilizam as potencialidades do visual e do auditivo; e
- Interagir com uma história: esse modo é bem atualizado e, conforme a autora diz, ainda carece de teoria, mas ela diz que é o modo pelo qual a plateia entra na história e interage com ela. É dado ao espectador o privilégio de construir e desenvolver a narrativa.

Apesar de não apresentar uma metodologia, ela perpassa pelas questões: O quê? Quem? Por quê? Como? Onde? E quando? Devem ocorrer as adaptações? Também indaga quem é o adaptador de uma obra, por que se adaptar e qual o apelo das adaptações. Com esses questionamentos a autora atualiza questões que até então muitas obras não trabalharam, com a análise de outros meios além do binômio literatura-cinema.

Na qualidade de instrumento comunicativo, pode-se observar por meio da perspectiva da adaptação do texto literário em direção ao cinematográfico, o qual se utiliza do audiovisual, que o filme também possui um texto. Nesse aspecto, conforme retratam Aumont e Marie (1990, p. 100-101), os conceitos que a análise fílmica empresta da semiologia estrutural do cinema são fundamentalmente três:

- 1) O texto fílmico é no filme entendido como “unidade de discurso, efetivo e atualizado” (materialização de uma combinação de códigos da linguagem cinematográfica);
- 2) O sistema textual fílmico, específico de cada texto, designa um “modelo” da estrutura desse enunciado fílmico. O sistema que corresponde a um texto é um objeto ideal construído pelo analista, uma singular combinação, segundo uma lógica e uma coerência própria do texto em questão de certos códigos; e
- 3) O código é também um sistema (de relações e de diferenças), mas em modo algum um sistema textual, é um sistema mais geral que pode, por definição, “ser útil” para vários textos (cada um dos quais, em seguida, torna-se uma mensagem do código em questão).

Visto tudo isso, através desses métodos de recodificação, de traduzir, interpretar, transmutar de uma obra literária para uma obra fílmica, pode-se notar que apesar da evolução das teorias em ampliar suas visões sobre o assunto, ainda se tem muito por percorrer. Segundo Hutcheon (2006, p. 85), “dado o grande número de adaptações em todas as mídias hoje, muitos artífices parecem ter escolhido assumir essa dupla responsabilidade: adaptar outro trabalho e fazer dele uma criação autônoma”.

Como orienta também Corseuil (2003, p. 298) “é nesse processo intersemiótico que a adaptação necessita ser vista, não como obra segunda, necessariamente fidedigna a um romance ou a um texto histórico, mas como obra

independente”. Nesse sentido, podemos visualizar o efeito de cada obra em ser independente. Mesmo que tenha laços e traços presentes entre elas, são obras capazes de recriar, avaliar, replicar e atualizar os significados do texto original. O termo utilizado na tese para referir-se à adaptação da literatura para o cinema será transmutação, que tem a sua origem no latim, derivado do verbo *transmutare*, que pode ser interpretado como “transformar” ou “mover”, pois é formado pelo prefixo *trans* (de um lado para o outro) e do verbo *mutare* (equivalente a mudar). Com isso, no exercício da busca dos “porquês”, pode-se observar que nada é igual, mesmo adaptado, tudo é diferente em suas manifestações.

2 O FAZER POR MEIO DA APRESENTAÇÃO DOS OBJETOS LIVRO – FILME

Os objetos de análise serão o livro e filme intitulados: *A Invenção de Hugo Cabret*, a descrição de cada um poderá ser verificada nos itens a seguir. A história, apresentada no livro e no filme, se passou em Paris, em meados de 1930, 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 menino torna-se órfão, após seu pai morrer no incêndio que atingiu o museu no qual trabalhava. Com isso, o menino fica sob a tutela do tio Claude, que o ensina a fazer a manutenção dos relógios da estação. No entanto, ao que parece, foi abandonado por seu tio alcoólatra, que era o cronometrista oficial da estação. Para manter seu anonimato e não ser pego pelo inspetor da estação, tinha que manter os relógios da estação funcionando perfeitamente. Lá, em meio a relógios, engrenagens, polias e brinquedos furtados, ele dorme e sonha em consertar um autômato que seu pai encontrou no sótão do museu em que trabalhava.

Sendo a única memória que restava de seu pai, Hugo estabelece o objetivo de consertar o autômato, com intuito de descobrir uma possível mensagem de seu pai, pois pelo que tudo indicava, o homem mecânico podia escrever ou desenhar alguma coisa. Mas para isso, o garoto furtava pequenas peças de uma loja de brinquedo da estação, até ser pego pelo proprietário Papa Georges, que lhe toma um caderno de bolso, com anotações sobre como consertar o homem mecânico.

Mesmo assim, Hugo manteve-se firme com sua meta e contou com a ajuda da sobrinha de Georges, Isabelle, que, sem saber, tinha pendurada em seu pescoço a chave em forma de coração, peça que faltava para fazer o homem mecânico funcionar. Após essa descoberta as crianças vão até o quarto de Hugo e inserem a chave, giram e o suspense que envolve o autômato parece ser finalmente elucidado, pois ele realmente funcionou e revelou um enigmático desenho, assinado por George Méliès. As crianças curiosas vão em busca de informações, pois o nome subscrito era do tio de Isabelle, com isso, através dos livros encontrados na academia do cinema, elas descobrem que além de ser um vendedor de brinquedos, o tio da menina fora um grande mágico e cineasta.

A partir desse momento uma nova história se inicia, Hugo e Isabelle vão atrás do passado de Méliès para entender quem ele foi. Mas era como mexer em uma

casa de marimbondos, pois Tio Georges não queria nem tocar no assunto cinema. No desenvolver da narrativa, as crianças conhecem um estudioso no assunto e presidente da Academia Francesa de Cinema, Rene Tabard, que lhes conta que o cineasta Mèliès já havia falecido. Inconformados, Hugo e Isabelle afirmam que o que ele diz não é verdade, pois Georges está vivo e é o tio da menina. Curioso para confirmar a versão das crianças, Tabard revela que ainda possuía um rolo com um filme de Méliès. Empolgados com a notícia, pedem para Tabard levar seu projetor e o filme até a casa de Isabelle. Mas são recebidos pela tia da menina, Mama Jeanne, que, não entendendo nada o que estava acontecendo, pede para o rapaz se retirar de seu apartamento.

Rene Tabard insiste e elogia a beleza de Jeanne, revelando que ela foi atriz de muitos filmes de Mèliès, fato que as crianças também não sabiam. Finalmente a mulher resolve deixá-los entrar, mas pede silêncio, pois Georges estava dormindo e não deveria ser incomodado. Ao final do filme, Méliès, emocionado, aparece na sala e revela conhecer de longe o som de um projetor em funcionamento.

Com isso, o passado do cineasta é recordado e sua verdadeira identidade revelada. Como membro da academia de cinema e entusiasmado com a confirmação, Rene Tabard prepara uma grande homenagem para Méliès. Ele é recebido com pompa e circunstância em um teatro, e o público pôde vislumbrar como eram os tempos em que ele utilizava de seus truques como mágico para fazer os filmes. Ao final, essas duas histórias se encontram: o menino ganha um lar, pois é adotado por George Méliès e sua esposa Jeanne, que já haviam adotado Isabelle.

2.1 Um *passant* por Paris dos anos 30

Primeiramente quem nos apresenta o panorama mundial, dos anos 30 em Paris, são Hugo e Isabelle, quando entram no cinema, e começam a passar na tela, alguns minutos antes do filme, as notícias: “Teve uma sobre a Grande Depressão nos Estados Unidos, uma sobre a Exposição Internacional que seria inaugurada em Paris dentro de alguns meses e uma 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 quebra da bolsa de Nova Iorque, em 1929. Na política predominavam as ditaduras de Mussolini na Itália, Salazar em Portugal, Francisco Franco na Espanha, Stálin na União Soviética e Hitler na Alemanha.

Nesse período quem ditava os costumes, especialmente do mundo *fashion*, da moda, era o cinema, pois pessoas comuns queriam parecer iguais às estrelas dos filmes. Uma estilista famosa dessa época era Coco Chanel, conhecida por ser a primeira estilista a confeccionar calças femininas, pois, naquela época, as mulheres só usavam saia. O francês René Clair, em 1931, dirigiu o filme *À nous la liberté* (A nós a Liberdade), reverenciado nos Estados Unidos, sendo o primeiro filme estrangeiro a receber o prêmio americano *Academy Award*, mais conhecido como Oscar, na categoria de melhor direção de arte.

As músicas em Paris eram românticas e patriotas, os cantores faziam performances nos cafés e nas casas noturnas conhecidas como cabarés. No rádio tocavam músicas de Stéphane Grapelli e Django Reinhardt, presentes figuras do jazz.

Outro movimento presente nessa época, na cidade, era em torno de um debate sobre como Paris seria nos anos seguintes, o que levou a um movimento artístico chamado *Art Deco*, que tinha a proposta voltada para o *design*, de prédios, automóveis, roupa, jóias, tudo parecia futurístico. Mas conforme diz David Serlin, os desenhos no livro de Selznick (2011, p. 25) “eram muitas vezes inspirados por formas egípcias, como a pirâmide. Isso às vezes dava a impressão de que os parisienses viviam no passado antigo e no futuro distante ao mesmo tempo”¹⁵.

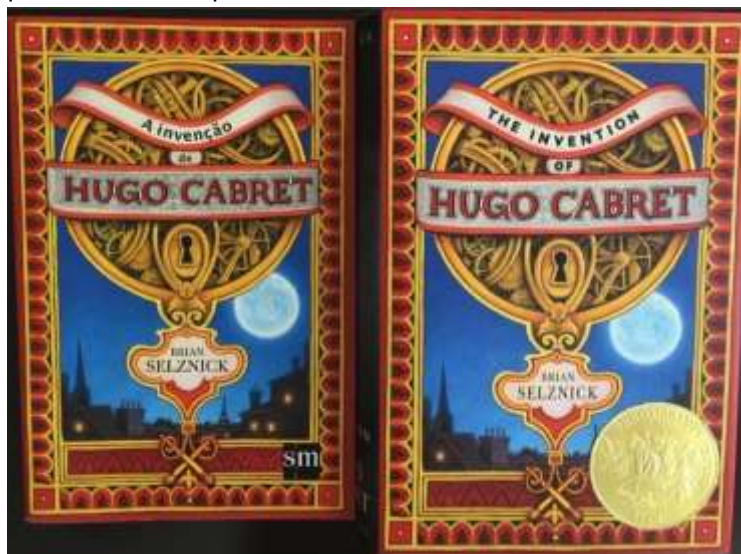
O livro e o filme reproduzem bem essa época: Selznick, por meio das citações dos filmes, dos músicos e do contexto; e Scorsese, por recriar, com os cenários, os figurinos, todo o ambiente dessa época.

2.2 Livro *A invenção de Hugo Cabret*

O livro *A invenção de Hugo Cabret* foi escrito e ilustrado por Brian Selznick (Figura 1). Ele nasceu em Nova Jersey, Estados Unidos, estudou na Escola de Design de Rhode Island, trabalhou na Eeyore's Books for Children, em Nova Iorque. A primeira edição foi publicada em 2007, nos Estados Unidos pela Scholastic Press e no Brasil pela Editora SM. No ano seguinte, em 2008, o livro recebeu o prêmio americano “Caldecott Medal”, concedido por ser o melhor livro de ilustração para crianças.

¹⁵ “But designs were often inspired by egyptian forms, like pyramid. This sometimes gave the impression that parisiens were living in the ancient past and the distant future at the same time” (tradução nossa)

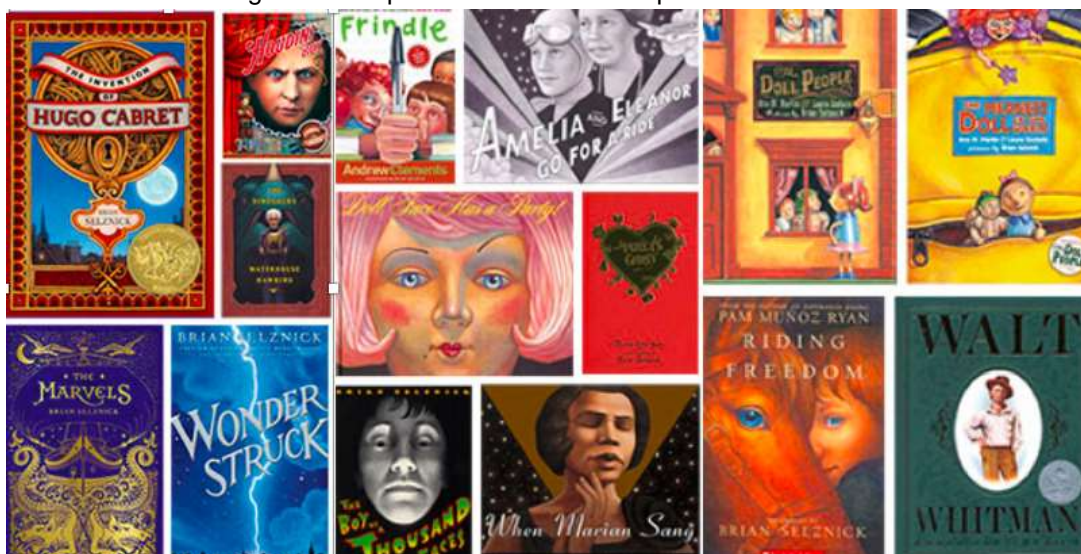
Figura 1 – Capas do livro *A invenção de Hugo Cabret*, escrito e ilustrado por Brian Selznick. À esquerda, versão impressa no Brasil, e à direita, nos Estados Unidos



Fonte: Fotografia, reprodução de capas do livro, crédito: Amanda Traballi.

A maioria dos livros é escrito por um autor e ilustrado por um desenhista. Dissonante, Brian Selznick é tanto autor como ilustrador de suas obras, como de seu primeiro livro, lançado em 1991, com o título *The Houdini Box*. Também tem na bagagem outros livros para crianças (Figura 2), como: *Frindle* de Andrew Clements, *The Doll People* de Ann Martin e Laura Godwin, *Amelia* e *Eleanor Go for a Ride* de Pam Muñoz Ryan e *The Dinosaurs of Waterhouse Hawkins* de Barbara Kerley, que também recebeu em 2001 a medalha “Caldecott Honor”.

Figura 2 – Capas dos livros escritos por Brian Selznick



Fonte: Google sites¹⁶, Pout Pourri, créditos: Amanda Traballi.

¹⁶ Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=capa+livros+selznick&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiK48CogLjbAhVFhJAKHXiOBn8Q_AUICigB&biw=1434&bih=715>. Acesso em: 29/05/2018.

Em uma entrevista intitulada: “Conversando com Brian Selznick”, feita por Hannah Trierweiler Hudson pela editora Scholastic, ao ser questionado se ele gostava de ler quando criança, Selznick responde: Eu nunca gostei muito de ler quando criança. Eu tinha alguns livros que adorava, mas passei muito tempo vendo os filmes dos livros que deveria ter lido. Depois da faculdade, consegui um emprego em uma livraria infantil, onde finalmente li muitos dos livros que tinha ouvido na minha infância¹⁷. Brian completa dizendo, que não achava que a leitura era essencial, mas a arte sim, sempre que podia desenhava. Em um dos colégios que estudou, com os professores sabendo de sua habilidade com os desenhos, teve a oportunidade de trocar algumas aulas de educação física, de que não gostava, por aula de artes. Sobre a experiência de o livro ter sido transformado em filme, Selznick diz:

Tem sido muito emocionante. Eu sempre amei os filmes e fiz Hugo como uma homenagem ao cinema. Está cheio de referências a filmes a que eu assisti enquanto pesquisava o livro. Mas como a história depende de como as palavras e as imagens interagem, parecia que isso impedia que ela se transformasse em um filme. Quando recebi o telefonema de que Martin Scorsese queria fazer o filme do meu livro, depois de me levantar do chão, percebi que ele seria a pessoa perfeita, porque ele sabe praticamente tudo sobre todos os filmes já feitos.¹⁸

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 nos quadrinhos e nos fotogramas do cinema. Possui 526 páginas, nas quais quase 300 são de ilustrações e imagens, a apresentação lembra um *storyboard* (uma sequência de imagens que se assemelha a uma história em

¹⁷ “I never really liked reading as a kid. I had a couple of books that I loved, but I spent a lot of time seeing the movies of the books that I should have read. After college, I got a job at a children’s bookstore, where I finally read many of the books I’d heard of growing up” (Tradução nossa). Fonte: <<https://www.scholastic.com/teachers/articles/teaching-content/talking-brian-selznick/>>. Acesso em: 29/05/2018.

¹⁸ It’s been really thrilling. I’ve always loved the movies, and I made Hugo as an homage to cinema. It’s filled with references to films that I watched while I was researching the book. But because the story depends on how the words and the pictures interact, it felt like that precluded the possibility of it being turned into a movie. When I got the call that Martin Scorsese wanted to make the film of my book, after picking myself up off the floor, I realized that he would be the perfect person because he knows pretty much everything about every movie ever made. Fonte: <<https://www.scholastic.com/teachers/articles/teaching-content/talking-brian-selznick/>>. Acesso em: 18/05/2018.

quadrinhos). Em uma entrevista publicada em vídeo¹⁹, no site da Editora Scholastic, o autor revela que demorou dois anos e meio para completar a obra. Foi questionado sobre porque escolheu fazer os desenhos em branco e preto e Selznick revelou que os primeiros filmes eram assim e também não tinham som, então optou por mais uma vez homenagear o cinema.

Esses desenhos também simulam planos absorvidos do cinema como: planos-sequência, *zooms* e *fade-outs*. Conforme Selznick²⁰ define: não é exatamente um romance, e não é exatamente um livro de imagens, e não é realmente uma novela gráfica, ou um *flipbook* (coleção de imagens organizadas sequencialmente) ou um filme, mas uma combinação de todas essas coisas. O autor também orienta que a história avança porque o leitor vira as páginas para ver o próximo momento se desdobrar à sua frente.

Eu queria experimentar o aspecto visual da minha história. Eu decidi contar parte da história em imagens, como um filme. Voltei para o meu manuscrito e retirei o máximo de texto possível, substituindo palavras por sequências ilustradas para que pudéssemos ver essas partes da história (SELZNICK, p. 13, 2011)²¹.

O autor, em seus agradecimentos no livro, diz que pensou em escrever uma história sobre George Méliès, mas somente depois de ler o livro: *A Magical History of the Quest for Mechanical Life*²², escrita por Gaby Wood, que além de apresentar um capítulo sobre o cineasta, conta também um pouco da história dos autômatos, algumas invenções brilhantes e seus truques mais astutos, chamando sua atenção para esse assunto que também abordou no livro. Relata Selznick (2011) que gostava de um brinquedo chamado *Hugo, the man of Thousand Faces* (Figura 3), e achava que esse nome soava francês. Uma outra palavra que conhecia era *cabaret* (cabaré) e pensou então em Cabret, e como ele diz: “*Voilà*: assim nasceu Hugo Cabret”.

¹⁹ Fonte: <<https://www.scholastic.com/teachers/videos/teaching-content/brian-selznick-interview-selznick-how-long-it-took-create-invention-hugo-cabret/>>. Acesso em 18/05/2008.

²⁰ Fonte: <http://www.theinventionofhugocabret.com/about_hugo_intro.htm>. Acesso em: 18/05/2018.

²¹ I wanted to experiment with the visual aspect of my story. I decided to tell part of the story in images, like a movie. I returned to my manuscript and removed as much text as I could, replacing words with illustrated sequences so we could watch those parts of the story (tradução nossa).

²² A era de Edison: a mágica história da busca pela vida mecânica, sem tradução no Brasil.

Figura 3 – Brinquedo *Hugo*, o homem de mil faces, produzido pela Kenner



Fonte: Pinterest²³, montagem feita pela pesquisadora.

O boneco *Hugo*, o homem de mil faces foi produzido em 1975, pela empresa norte-americana Kenner. Era um fantoche, com a face de um homem careca, no qual as crianças, através de uma cola especial, podiam colocar vários adereços e disfarces. Nota-se uma publicidade do brinquedo narrado em forma de quadrinhos (Figura 4).

Figura 4 – Reprodução de publicidade em formato de história em quadrinhos do brinquedo *Hugo*, o homem de mil faces



Fonte: Google Sites²⁴.

²³ Disponível em: <<https://www.pinterest.com/pin/3659243417359897/>>. Acesso em: 29/05/2018.

²⁴ Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/a9/68/3b/a9683bfdd991db7f44c39f65d2c026ac.jpg>> Acesso em: 29/05/2018

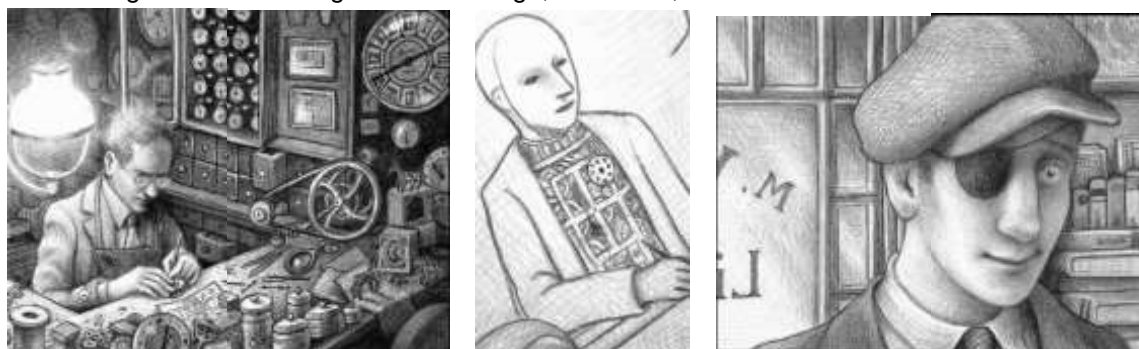
Segundo Brian Selznick²⁵: “Eu invento personagens na minha cabeça e depois espero até encontrar alguém na vida real que eu acho que se parece com aquele personagem imaginário”²⁶. Ele pede para a pessoa posar como se fosse personagem de seu livro e é a partir daí que ele realiza os desenhos. No livro aparecem em desenhos os seguintes personagens (Figuras 5 e 6):

Figura 5 – Personagens Hugo, Papa Georges, Isabelle



Fonte: Selznick (2007), montagem realizada pela pesquisadora.

Figura 6 – Personagens Pai de Hugo, Autômato, Etienne – estudante de cinema



Fonte: Selznick (2007), montagem realizada pela pesquisadora.

²⁵ Fonte: <http://www.theinventionofhugocabret.com/about_hugo_models.htm>. Acesso em: 17/05/2018.

²⁶ “I make up characters in my head, and then I wait until I meet someone in real life who I think looks like that imaginary character” (Tradução nossa).

Descritos no livro, mas não ilustrados aparecem os seguintes personagens (Tabela 1):

Tabela 1 – Lista de personagens não ilustrados do livro *A invenção de Hugo Cabret*

Personagens	
1-) Hugo	O menino órfão
2-) Papa Georges	George Méliès
3-) Isabelle	Sobrinha de Méliès
4-) Pai de Hugo	Pai de Hugo
5-) Claude	Tio de Hugo
6-) Etienne	Estudante de Cinema
7-) Jeanne	Tia de Isabelle
8-) Rene Tabard	Autor do livro sobre cinema
9-) Senhor Frick	Jornaleiro
10-) Senhora Emille	Dona da cafeteria
11-) Senhor Labisse	Dono da Livraria
12-) Gustave	Inspetor da estação
13-) Professor Alcofrisbas	Hugo apresentado como mágico

Fonte: Tabela realizada pela pesquisadora.

O livro inicia-se com uma breve introdução sobre a história, mas, o narrador, chamando atenção do leitor, pede-lhe para se imaginar em uma sala escura de cinema, dizendo que o sol irá nascer. Como que imitando o movimento de câmera em *zoom*, o narrador leva o leitor até uma estação de trem. A descrição em detalhes fica por conta de uma sequência de 42 páginas dos desenhos de Selznick, percorrendo as fases da lua, a cidade de Paris até a movimentada estação de trem. Com a sua imagem um pouco mais iluminada, observa-se um menino que corre entre a multidão, o narrador pede para o leitor segui-lo, pois ele é Hugo Cabret, cheio de segredos, aguardando o início de sua história. Quem assina essa introdução é o professor H. Alcofrisbas, mas que ainda nesse momento o leitor não sabe quem é. Ao final nos é revelado, que Hugo, através de suas habilidades nas cartas e nas mágicas, se tornará o mágico Alcofrisbas.

Observa-se que o livro é dividido em parte I e parte II (Tabela 2).

Tabela 2 – Divisão das 2 partes referente às duas histórias do livro *A invenção de Hugo Cabret*

Parte I	Parte II
1-) O Ladrão	1-) A assinatura
2-) Os relógios	2-) O armário
3-) Neve	3-) O plano
4-) Janela	4-) A invenção dos sonhos
5-) O pai de Hugo	5-) Tio Georges fazia filme
6-) Cinzas	6-) Motivação
7-) Segredos	7-) A visita
8-) Baralho	8-) Abrindo a porta
9-) A chave	9-) O fantasma da estação
10-) O caderno	10-) Um trem chega à estação
11-) Bens roubados	11-) O mágico
12-) A mensagem	12-) Dando corda

Fonte: Tabela realizada pela pesquisadora.

Na primeira parte é possível notar que ocorre a apresentação da vida e os desafios que Hugo percorre até finalmente conseguir consertar o autômato. Com isso, por meio de um desenho que leva a assinatura de George Méliès, ocorre a mudança para a segunda parte do livro, desencadeando uma nova história. Era preciso saber quem foi o cineasta e porque a mensagem que tanto o menino esperava tem a ver com o tio de Isabelle.

O autor faz uma bela homenagem ao cinema, mostra os primórdios da sétima arte, através da história de George Méliès. Mostra o percurso do cineasta desde seus primeiros filmes, seus truques, até o seu declínio após a guerra, o que fez com que ele fosse trabalhar na estação de trem vendendo brinquedos.

Após apresentar o menino como o Prof. Alcofisbras, o autor do livro Selznick (2007, p. 509) deixa a seguinte frase: “[...] muito tempo atrás, eu era um menino chamado Hugo Cabret e acreditava desesperadamente que um autômato quebrado salvaria a minha vida”. Mas após passar por várias experiências o autor conclui sobre quem Hugo se tornou: “Agora meu casulo se partiu e eu emergi como um mágico chamado Prof. Alcofisbras, posso olhar para trás e ver que eu tinha razão” (Ibid).

Instigante também a mensagem que Selznick (2007, p. 511) deixa fazendo a analogia de que o seu autômato interno foi quem produziu a obra: “cento e cinquenta e oito ilustrações diferentes e pode escrever, letra por letra, um livro inteiro, vinte e seis mil cento e cinquenta e nove palavras”.

Cabe também lembrar que a edição brasileira foi traduzida por Marcos Bagno, professor da Universidade de Brasília que também é autor de livros infanto-juvenis. Pela versão, Bagno recebeu o prêmio de Melhor Tradução Jovem da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e o Certificado de Honra, categoria tradução, do International Board on Books for Young People (IBBY).

2.3 Filme *A invenção de Hugo Cabret*

Figura 7 – Capa do filme em DVD *A invenção de Hugo Cabret*, dirigido por Martin Scorsese. À esquerda, a versão brasileira; e à direita, a americana, que é diferente com o título: *Hugo*



Fonte: Fotografia, reprodução das capas de DVD, crédito: Amanda Traballi.

O filme *Hugo*, dirigido por Martin Scorsese 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, com duração de 27 minutos. Conforme a Figura 7, nota-se que os títulos são diferentes: na versão americana optou-se por ser apenas *Hugo*, enquanto que na brasileira manteve-se o mesmo título do livro.

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 (Figura 8).

Figura 8 – Ficha com informações sobre o filme *Hugo*

 Estados Unidos 2011 • Cor • 127 min		Música	Howard Shore
Direção	Martin Scorsese	Direção de fotografia	Robert Richardson
Produção	Martin Scorsese Johnny Depp Tim Headington Graham King	Figurino	Sandy Powell
Roteiro	John Logan	Edição	Thelma Schoonmaker
Baseado em	<i>The Invention of Hugo Cabret</i> de Brian Selznick	Companhia(s) produtora(s)	GK films Infinitum Nihil
Elenco	Ben Kingsley Sacha Baron Cohen Asa Butterfield Chloë Grace Moretz Jude Law	Distribuição	Paramount Pictures
Gênero	aventura mistério drama família	Lançamento	 23 de novembro de 2011  17 de fevereiro de 2012
		Idioma	Inglês
		Orçamento	US\$ 150 milhões ^[1]
		Receita	US\$ 182 598 608 ^[2]

Fonte: Wikipidea²⁷.

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, conforme detalhados na tabela 3:

Tabela 3 – Lista de prêmios dados ao filme *Hugo*

Prêmios	Nomes
Oscar - 2012	
Melhores efeitos visuais - efeitos especiais	Robert Legato, Joss Williams, Ben Grossmann e Alex Henning
Melhor Fotografia	Robert Richardson
Melhor Direção de Arte	Dante Ferretti e Francesca Lo Schiavo
Melhor Mixagem de Som	Tom Fleischman e John Midgley
Melhor Edição de Som	Philip Stockton e Eugene Gearty
Golden Globe Awards - 2012	
Melhor Diretor	Martin Scorsese
British Academy Film Awards - BAFTA- 2012	
Melhores Efeitos Visuais	Dante Ferretti e Francesca Lo Schiavo
Melhor Edição de Som	Philip Stockton, Eugene Gearty, Tom Fleishman e John Midgley

Fonte: Tabela realizada pela pesquisadora.

Assim como foram classificadas cenas no livro (Tabela 2), na versão fílmica em DvVDs (Blu-Rays, etc.) também existe uma classificação de cenas, que no nosso objeto foram divididas em 16 (Figuras 9, 10, 11 e 12):

²⁷ Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Hugo_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Hugo_(filme))>. Acesso em: 15/05/2017.

Figura 9 – Índice de cenas de 1 a 4 do filme em DVD



Fonte: Scorsese (2011), prinstscreen realizado pela pesquisadora.

As cenas de de 1 a 4 mostram a sequência de abertura do filme, seguida do encontro entre Papa Georges e Hugo. Pela primeira vez mostra-se o autômato, seguido da imagem do Inspetor da estação.

Figura 10 – Índice de cenas de 5 a 8 do filme em DVD



Fonte: Scorsese (2011), prinstscreen realizado pela pesquisadora.

Nas cenas de 5 a 8, Hugo aprendeu com papa Georges a fazer mágica com as cartas, mas a única “pessoa” que existe em sua vida, para poder mostrar, é o homem mecânico; Isabelle e o menino vão ao cinema; finalmente o autômato funciona e faz um desenho com assinatura de George Méliès; Isabelle olhando atrás da fechadura.

Figura 11 – Índice de cenas de 9 a 12 do filme em DVD



Fonte: Scorsese (2011), prinstscreen realizado pela pesquisadora.

As cenas de 9 a 12 mostram o senhor Labisse, dono da livraria; a história de Méliès; o sonho de Hugo – chave Cabret faz filmes; Mama Jeanne sorrindo.

Figura 12 – Índice de cenas de 13 a 16 do filme em DVD.



Fonte: Scorsese (2011), prinstscreen realizado pela pesquisadora.

As cenas de 13 a 16 são compostas pelo Mágico Méliès; sequência do inspetor Gustave e seu cão perseguindo Hugo; auge da homenagem a George Méliès; e sequência de créditos do filme.

O primeiro personagem que é apresentado é Hugo, interpretado pelo ator Asa Butterfield, que nasceu em Londres e na época em que atuou tinha treze anos. Ele também fez o filme: *O menino do pijama listrado* (direção de Mark Herman, 2008). Sobre sua experiência em ser ator ele conta que: “Quando estou em ação, eu realmente não sinto que eu me torno o personagem. Eu apenas penso, *okay*, se eu fosse Hugo, como eu me sentiria nesse exato momento? E o que eu estaria

fazendo? O que eu estaria olhando? Como eu estaria andando?”²⁸, ele diz que recorria a esse método durante sua atuação.

Em seguida, através de uma visão por trás do relógio da estação, Hugo mostra a imagem de um senhor atrás do balcão, chamado Papa Georges. Ainda não é revelada sua verdadeira identidade, George Méliès. Quem o interpreta é o ator Ben Kingsley, que em sua adolescência foi secretário da The Film Society, na sua escola, com isso o ator tem uma bagagem e conhecimento sobre o cinema mudo e também no assunto, incluindo os de Méliès. Ele relata que: “Martin Scorsese telefonou para sua casa e disse: Eu estou fazendo Hugo e gostaria que você interpretasse George Méliès”²⁹. Foi assim que ele aceitou, e interpretou o cineasta no filme. Nesse sentido, segundo Martin Scorsese: “Quanto a mim, creio que para dirigir bem um ator, preciso acima de tudo gostar dele, apreciá-lo como pessoa, ou pelo menos apreciar alguns aspectos de sua personalidade”³⁰.

A filha de George Méliès, Isabelle, foi interpretada por Chloë Moretz, que começou a atuar aos seis anos de idade. Nasceu em Atlanta, Georgia, e quando participou de *Hugo*, assim como Asa Butterfield, que tinha treze anos. Os atores mirins tiveram que reviver a época na qual o filme se passava, anos 1930. Os outros personagens seguem conforme a tabela 4 a seguir:

Tabela 4 – Lista de personagens do filme *Hugo*.

Ator	Personagem
Asa Butterfield	Hugo Cabret
Ben Kingsley	Georges Méliès - Papa Georges
Chloë Grace Moretz	Isabelle
Sacha Baron Cohen	Inspetor Gustave
Ray Winstone	Claude Cabret
Jude Law	Cabret (pai de Hugo)
Christopher Lee	Monsieur Labisse
Helen McCrory	Jeanne d'Alcy - Mama Jeanne
Michael Stuhlbarg	René Tabard
Emily Mortimer	Lisette
Frances de la Tour	Madame Emile
Richard Griffiths	Monsieur Frick
Emil Lager	Django Reinhardt
Ben Addis	Salvador Dalí
Robert Gill	James Joyce
Kevin Eldon	Policial
Gulliver McGrath	René Tabard (jovem)
Angus Barnett	Gerente de cinema

Fonte: Tabela realizada pela pesquisadora.

²⁸ “When I’m acting, I don’t really feel like became the character. I just think, Okay, if I was Hugo, what would I be feeling right now? And what would I be doing? What would I be looking at? How would I be walking?” (Depoimento de Asa Butterfield- in: SELZNICK, 2011, p. 89, Tradução nossa).

²⁹ “Martin Scorsese phoned his house and said, ‘I am doing Hugo, and I’d like you to play George Méliès’”(Depoimento de Ben Kingsley- in: SELZNICK, 2011, p. 73, Tradução nossa).

³⁰ Martin Scorsese em entrevista para Laurent Tirard (2006, p. 25).

Sobre o trabalho no cinema, segundo Balogh (2009, p. 30), “convém ter em mente também que, ao contrário de outras artes de autoria solitária, como a literatura e a pintura, o cinema é uma arte de equipe”. Ela relata que além do tripé básico – diretor, produtor, roteirista, para produzir um filme é necessário envolver na realização: fotógrafo, diretor de arte, montador, iluminador, continuísta, cenógrafo, a lista é enorme. Completa Sotta (2015, p. 156), “o cinema é uma arte coletiva, consequência do trabalho de um grupo de profissionais, sob a supervisão de um diretor, que dialoga com a equipe, orienta os atores, discute, modifica, analisa, acerta e refuta sugestões”.

Nesse sentido, observa-se que 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 no momento em que 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”.

Atualmente pelos altos investimentos necessários, é comum nos créditos observar as co-produções, como é o caso de *Hugo*. A GK films é uma produtora dirigida por Graham King que diz: “Meu trabalho é encontrar uma grande história e, em seguida, encontrar as melhores pessoas para ganhar vida na tela”³¹. Ele ainda diz que um produtor deve estar envolvido em cada etapa do cinema, possibilitando que a visão inicial da história permaneça intacta, e ao mesmo tempo recolher as ideias de todos os envolvidos. Assim como Scorsese, Graham King e seu parceiro de produção Tim Headington, também ficaram encantados com o livro de Brian Selznick, e logo pensaram em Martin Scorsese, com o qual já haviam trabalhado em três outros filmes. Segundo Graham King: “Marty (Martin Scorsese) foi perfeito para este projeto, pois precisávamos de alguém com um estilo visual específico e uma verdadeira paixão por contar essa história do mundo de Hugo”³².

³¹ “My job is to find a great story and then find the best people to make it come to life on screen” (Depoimento de Graham King- in: SELZNICK, 2011, p. 60, Tradução nossa).

³² “Marty was perfect for this project since we needed someone with a specific visual style and a true passion for telling this story of Hugo’s world”. (Depoimento de Graham King In: SELZNICK, 2011, p. 60, Tradução nossa).

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 *un passant* 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 à estação ferroviária, ao som dos apitos dos trens, e realiza-se um *travelling*³³ (segue o movimento das pessoas) até o tumultuado hall da estação.

Hugo entra em cena no momento em que a câmera realiza um *zoom in*³⁴ no relógio da estação, e vemos o garoto observar o movimento. O protagonista assusta-se 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* Emile 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.

2.3.1 Um adentro sobre Martin Scorsese

O cineasta Martin Charles Scorsese nasceu em 17 de novembro de 1942, no Queens, Nova York. Também é diretor, produtor, roteirista, ator e historiador do cinema. Descendente de família de classe média italiana, sua mãe era costureira e atriz e seu pai era vendedor de roupas e ator. Por ser asmático, não podia fazer as mesmas coisas que as crianças de sua idade, com isso, por muitas vezes frequentava o cinema. Quando jovem desejou ser padre, mas devido a sua forte paixão por filmes, desistiu da ideia e foi estudar cinema na *New York University Film School*, em 1966, mesmo ano em que realizou seu primeiro longa-metragem intitulado *Quem está batendo na minha porta?* (No original *Who's That Knocking at*

³³ “Movimento de câmera no qual há deslocamento para cima, para baixo ou para os lados”. (COUTINHO, 2005, p. 342).

³⁴ “Já os movimento de *zoom in* e *zoom out* são realizados sem movimentação da câmera, mas se utilizam dos conjuntos óticos, as lentes do equipamento, para produzir a aproximação ou afastamento, respectivamente, de determinado elemento da imagem” (COUTINHO, 2005, p. 343).

My Door?). *Caminhos Perigosos* (*Mean Streets*) foi seu primeiro filme reverenciado pela crítica, e que indicou seu gosto para o gênero do crime. Além disso, pode-se observar que alguns dos seus filmes apresentam sua devoção católica, mas também abordam assuntos como culpa e redenção, fé, machismo, crime. Em 1990, fundou a *The Film Foundation*, uma organização sem fins lucrativos dedicada à preservação de filmes, e em 2007 fundou a *World Cinema Foundation*.

Venceu em 2007 o Oscar de melhor diretor por *The Departed*. Os filmes mais conhecidos do diretor são: *Taxi Driver* (1976), *Raging Bull* (1980), *Goodfellas* (1990), *Casino* (1995), *Gangs of New York* (2002), *The Aviator* (2004), *The Departed* (2006), *Shutter Island* (2010), *Hugo* (2011) e *The Wolf of Wall Street* (2013) (Figura 13). Dois atores participaram por vários anos dos filmes de Scorsese: Robert De Niro que atuou em oito películas, e Leonardo DiCaprio que trabalhou em cinco, e no último, *O Lobo de Wall Street*, o diretor tentou levantar a carreira do ator.

Figura 13 – Capas dos principais filmes do diretor Martin Scorsese



Fonte: Google sites³⁵, Crédito montagem das capas: Amanda Traballi.

Refletindo sobre o que o filme *Hugo* representa na trajetória do cineasta, Martin Scorsese conta que, assim que o livro foi publicado, uma cópia “pousou” em sua mesa do escritório: “Eu fui atraído pelo personagem de Hugo e sua situação. Fui atraído pela atmosfera em que ele vive e atraído pelo mistério do autômato”³⁶. Com isso, em sua trajetória o cineasta percorreu diversos gêneros, mas ainda faltava

³⁵ Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=capa+filmes+martin+scorsese&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjv-qCfu7bbAhVEkJAKHVLwBHkQ_AUICigB&biw=1411&bih=721>. Acesso em: 30/05/2018.

³⁶ “I was attracted to the character of Hugo and his predicament. I was attracted to the atmosphere in which he lives, and drawn into the mystery of the automaton” (Depoimento de Martin Scorsese – In: SELZNICK, 2011, p. 30).

explorar o universo juvenil. Em uma conversa com sua filha Francesca, a menina, curiosa, perguntou ao pai: “Como seria transformar esse livro em filme?”, conforme relato:

Eu também falei muito sobre o filme com minha filha mais nova, Francesca, depois que ela leu o livro. Conversamos sobre seus sentimentos em relação a Hugo e sobre Isabelle e seu amor pela literatura. Nós conversamos sobre o autômato e como ele era especial. Francesca me fez muitas e muitas perguntas. Ela estava muito curiosa em saber como iríamos transformar a invenção de Hugo Cabret em um filme (Depoimento de Martin Scorsese – in: SELZNICK, 2011, p. 35, Tradução nossa)³⁷.

Assim, Scorsese decidiu adaptar a história sobre Hugo. Iniciado o processo, o cineasta passou a se encontrar com o toda equipe criativa para discutir trajes, maquiagem, cenografia, adereços e, assim por diante, com fotografias históricas e filmes como referência. O objetivo era criar um filme com seu universo próprio e sua própria linguagem visual. De acordo com Scorsese: “Queríamos encontrar um equilíbrio entre realismo e mito”³⁸.

Desde a primeira imagem, os telhados de Paris, o filme é também uma homenagem apaixonada à Cidade Luz, recriada nos estúdios Shepperton, na periferia de Londres, onde foi reconstruída uma estação de trem parisiense, semelhante à Gare du Nord, à Gare du Lyon e à Gare Montparnasse, já desaparecida. A Paris que Scorsese criou foi baseada na sua impressão americana e não exatamente uma reprodução real. Explica, em entrevista à imprensa: “Como brincadeira, fiquei perguntando: ‘Como vamos saber que é Paris?’ Seja qual for o ângulo, eu diria: ‘Coloque a Torre Eiffel lá dentro!’”³⁹. Nesse sentido, segundo Stam (2006, p. 48) “Alguns cineastas, felizmente, transformam a “internacionalidade” em recurso criativo”.

Quanto ao papel de adaptar um filme, em entrevista concedida a Laurent Tirard (2006, p. 19), Martin Scorsese diz:

³⁷ “I also talked a lot about the film with my youngest daughter, Francesca, after she had read the book. We talked about her feelings toward Hugo and about Isabelle and her love of literature. We talked about the automaton and how it was special. Francesca asked me many, many questions. She was very curious how we were going to turn The Invention of Hugo Cabret into a film” (Depoimento de Martin Scorsese – in: SELZNICK, 2011, p. 35).

³⁸ “We wanted to find a balance between realism and myth”, tradução nossa. (Depoimento de Martin Scorse – In: SELZNICK, 2011, p. 31).

³⁹ Entrevista em: Martin Scorsese’s Magical ‘Hugo’, By JOHN BOWENOV. 2, 2011, The New York Time Magazine.

Creio que há, de um lado, os diretores, que se contentam em adaptar visualmente o que está escrito no papel, e que, de outro lado, há os cineastas, que podem partir de um roteiro escrito por outra pessoa e, apesar de tudo, impor sua própria visão, através do modo como filmam e como montam, em função da música que escolhem, etc.

Ainda na entrevista de Tirard (2006, p. 20-21), o diretor de cinema Scorsese fala sobre o roteiro: “O roteiro é vital. Mas nem por isso devemos nos tornar escravos do roteiro, ou nos contentaríamos em ‘fotografar’ palavras”. Ele completa dizendo que a interpretação do roteiro é importante, e é ela que determina o que será o filme. Com isso, no próximo capítulo indicaremos como esse movimento pode ser observado.

3 O MOSTRAR POR MEIO DAS ESTRATÉGIAS DE ADAPTAÇÃO

Com o intuito de analisar quais estratégias foram utilizadas para a produção de sentido e significação no processo de adaptação entre as obras, utilizaremos como suporte a decupagem do filme e a descrição das imagens do livro. Com isso é possível notar a importância dessa comparação, que mostra como, apesar de serem adaptadas e manterem um texto centralizador, as obras possuem características diferentes, que as tornam singulares.

Na visão de Aumont e Marie (2004), existem diferenças entre um crítico e um analista de cinema: enquanto o primeiro apenas informa e oferece um juízo de apreciação, o segundo deve gerar conhecimento. Com isso, utilizaremos a análise das imagens das obras para participar desse processo de produção de conhecimento, conforme descreve Aumont e Marie (2004, p. 14):

Ele propõe descrever meticulosamente o seu objeto de estudo, decompor os elementos pertinentes da obra, integrar no seu comentário o maior número possível de aspectos desta, e desse modo oferecer uma interpretação.

Segundo Hutcheon (2011, p. 178), “o contar exige do público um trabalho conceitual; o mostrar solicita suas habilidades decodificadoras perceptivas”. Ela explica que, no primeiro caso, temos que imaginar e visualizar um universo a partir dos rastros pretos nas páginas brancas durante o tempo que lemos; enquanto que, no segundo, nossa imaginação suscita os significados de um mundo de imagens, sons e palavras vistas e ouvidas no palco ou na tela. Nesse sentido utilizaremos a análise da narrativa, que nos dará suporte para visualizar essas aproximações e verificar as diferenças entre as obras adaptadas.

3.1 Narrativa

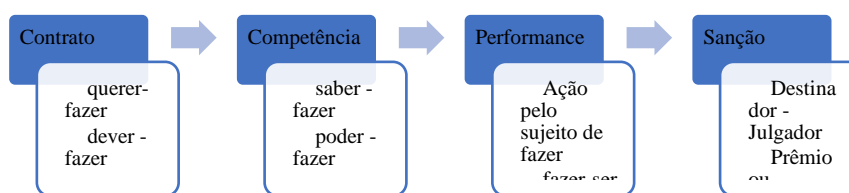
Narrativa é o ato de narrar, termo que vem do latim *narrare*, tem o sentido de dar a saber, narrar, contar. Prática que é nata no ser humano, mas muitos teóricos estudaram as estruturas que compõe uma narrativa. Segundo Stam (2006, p. 24), “para a narratologia, os seres humanos usam as histórias como sua principal forma de fazer sentido das coisas, não apenas nas ficções escritas mas o tempo todo, e em todos os níveis”. No dia a dia, sem perceber a utilizamos como forma de nos

expressarmos; segundo Edgar-Hunt (2013, p. 43), “a narrativa não é a mesma coisa que uma história: isso é muito simplista. A narrativa trata da compreensão. A narrativa é uma faceta fundamental da comunicação humana”.

Na visão de Barros (2005, p. 20), “a sintaxe narrativa deve ser pensada como um espetáculo que simula o fazer do homem que transforma o mundo”. Completa dizendo que, para saber à ordenação narrativa de um texto, é necessário detalhar o espetáculo, definir seus participantes e que papel interpretam na história criada. Com isso, é importante descrever os percursos dos personagens das tramas.

Um dos pioneiros no estudo da narrativa foi o folclorista russo Vladimir Propp (1965) que, através do conto maravilhoso russo, determinou 31 funções, que ele considerou como sendo a ação de um personagem, determinado do ponto de vista de seu sentido no desenvolver da trama. Mas esse modelo era exaustivo, pois era necessário identificar todas as funções para entender a narrativa. Em 1966, Algirdas-Julien Greimas publicou o livro *Sémantique structurale*, que apresenta o conceito de estrutura elementar, por níveis de pertinência. Ele, ao apresentar a estrutura elementar da semântica, percebeu que era possível reduzir esse número de funções, em quatro programas narrativos, conhecidos como esquema narrativo canônico (Figura 14), que são:

Figura 14 – Esquema narrativo canônico



Fonte: Greimas (1966), montagem realizada pela pesquisadora.

Com intuito de posicionar o ponto de partida da análise, utilizaremos a semiótica greimasiana, que segundo Barros (2005, p. 13) significa que “a semiótica deve ser assim entendida como a teoria que procura explicar os sentidos do texto pelo exame, em primeiro lugar, de seu plano de conteúdo”. Com isso, a autora explica que para produzir o sentido do texto, a semiótica estabelece o seu plano de conteúdo através de um percurso gerativo. Esse caminho conduz do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, passando por três etapas, conforme descreve Barros (2005, p. 13):

1. Nível Fundamental – a mais simples e abstrata, nele surge a significação como uma oposição semântica mínima.
2. Nível Narrativo – organiza a narrativa, do ponto de vista de um sujeito.
3. Nível do Discurso – a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação.

Para compreender um pouco mais, no primeiro nível é necessário identificar a oposição semântica, determinada como: positiva ou eufórica e negativa ou disfórica, e é a partir delas que se concebe o sentido do texto, afirmando ou negando conteúdos. No segundo nível das estruturas narrativas, as transformações ocorrem pelas ações do sujeito. E no terceiro nível das estruturas discursivas, é a relação entre a instância da enunciação e o texto-enunciado.

Como esse percurso foi utilizado para análise textual, e 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.

Segundo Balogh (2005, p. 66), “ao se repensar o processo de transposição em todos os filmes vistos, percebe-se que a hipótese de base era correta, ou seja, o elemento conjuntivo repousa de fato na narrativa”. Visto isso, se faz necessário realizar a comparação dos objetos pela análise da narrativa, que tem como enunciado elementar a relação transitória entre o sujeito e o objeto, composta por duas relações: a junção e a transformação, que, no texto, organizam a diferença entre estado e transformação. Existem dois tipos de junção: conjuntivos (similaridades) e os disjuntivos (diferenças). A autora indica que realizando a marcação das conjunções textuais, o próximo passo seria evidenciar as diferenças entre os textos presentes no processo, ou seja, as disjunções.

Dentro dessa linha de análise, primeiro ater-se-à aos elementos conjuntivos que garantem o trânsito intertextual, que tornam os dois textos similares em algum dos seus níveis, pelo menos, e legitimando assim a rubrica da adaptação (BALOGH, 2005, p. 49).

No sentido de entender o processo, é necessário testar e colocar à prova as teorias apresentadas, mas não somente como descrição dos objetos analisados,

mas sim com a intenção de mostrar que se existe um instrumento teórico que embasa a análise, este deve levar a resultados que demonstram as transformações, as transmutações entre as obras adaptadas. Segundo Stam (2006, p. 24), “a literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico”. O filme cinematográfico de longa metragem, segundo Bremond (1973, p. 49), “é quase sempre uma narração, isto é, uma mensagem complexa apresentando uma série de situações, de acontecimentos e de ações ajustadas na unidade de uma história”.

Nessa perspectiva, a noção de uma história compreensível, segundo Bordwell (2008, p. 336):

Implica certas atividades, como captar uma situação inicial, seguir as ações dos personagens, atribuir-lhes crenças e desejos, para começar. As ações devem ter coerência e uma explicação fundada na lógica dos meios e fins, sendo possível reconhecer obstáculos e reviravoltas, sendo capaz de supor o que sabe o personagem, assim como fazer um resumo em qualquer ponto da história, e assim em diante.

Na sintaxe narrativa, segundo Barros (2005, p. 23), “a comunicação hierárquica de enunciado de fazer e enunciado de estado define o programa narrativo, a unidade operatória elementar da organização narrativa de um texto”. Com isso, podemos aplicar o seguinte esquema (Figura 15):

Figura 15 – Esquema narrativo



Fonte: Montagem realizada pela pesquisadora.

O esquema narrativo engloba os dois pontos de vista e simula a história do homem. A partir de certos valores e de determinados contratos o homem age e transforma o mundo, à procura desses valores. Opõe-se, na busca, a sujeitos interessados nos mesmos valores e comprometidos com outros destinadores. Cumprido ou não o acordo, o sujeito, sua ação e os resultados de lá só cobrarão sentido quando reconhecidos e interpretados no quadro de um sistema de valores (BARROS, 2005, p. 40).

Evidenciando quais as estratégias de adaptação foram utilizadas para serem reconhecidas como adaptadas, é necessário identificar o programa narrativo do personagem Hugo Cabret, que se esbarra no programa narrativo de George Méliès, pois entre as obras escolhidas correm duas narrativas paralelas, que ao final se encontram. Segundo Barros (2005, p. 84), “Programa narrativo é o sintagma elementar da narrativa, que integra estados e transformações, e que se define como um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado”. Para isso, utilizamos o esquema de Greimas, por meio das quatro fases propostas: Contrato, Competência, Performance e Sanção, que, segundo Balogh (2005), são as fases que formam a sequência narrativa canônica que, unida a um sujeito e a um objeto, constitui o Programa Narrativo (PN) (Figura 16).

Figura 16 – Sequência narrativa, etapas que constituem um Programa Narrativo



Fonte: Montagem realizada pela pesquisadora.

O Programa Narrativo, no qual existe um destinador, um destinatário, um sujeito e um objeto de desejo, traz como primeira fase o Contrato, na qual o destinador exige do destinatário algumas provas de aquisição. Na segunda fase, a Competência ocorre através de prova qualificante, em que o sujeito pode passar por quatro etapas: querer-fazer, poder-fazer, dever-fazer e saber-fazer. Para depois passar pela Performance, que é, segundo a semiótica greimasiana, o fazer do sujeito, colocar à prova suas habilidades. Para chegar na última fase que é a

Sanção, ou também conhecida como Glorificação, em que o sujeito é reconhecido e glorificado.

3.1.1 Percurso narrativo dos Personagens Hugo e George Méliès

Apresentaremos os percursos narrativos dos personagens Hugo e George Méliès, por meio da descrição dos programas narrativos de cada um, apontando as quatro fases do esquema de Greimas: Contrato, Competência, Performance e Sanção. Como as narrativas mantêm um texto centralizador, optamos por fazer esse percurso, indicando os caminhos que o filme realizou, não excluimos os do livro, mas apontaremos a diferença existente nesse percurso. Conforme indica Fontanille (2012, p. 85) “a segmentação de um filme em planos e sequências, por exemplo, é também uma maneira de estabelecer o texto do filme”. Intentamos com essa escolha tornar mais claras as estratégias de enunciação.

Primeiramente é preciso identificar o objeto de desejo, ou objeto-valor do sujeito. Conforme define Barros (2005, p. 84), objeto-valor “é o objeto determinado pelas aspirações e projetos do sujeito, por seus valores”. Com essas considerações nota-se que Hugo tem como objeto-valor consertar o autômato, que foi presente de seu pai, mas veio a falecer, após um incêndio tomar conta do museu no qual trabalhava. Com isso, o menino acredita que o homem mecânico, por indicar que pode escrever, revelará uma mensagem de seu pai.

Identificaremos o programa narrativo de Hugo como PN1 (Figura 17). No encadeamento, para ir em busca de seu objetivo, consertar o autômato, o menino órfão passa a morar com seu tio alcoólatra, em um quarto escuro, dentro das paredes de uma movimentada estação de trem. Após ensinar o menino a fazer a manutenção dos relógios, o tio o abandona. Com esse acontecimento, Hugo tenta viver no anonimato, preservando o funcionamento dos relógios e sempre fugindo do inspetor da estação, pois caso fosse pego, seria enviado para um orfanato. A única coisa que resta na vida de Hugo era seu autômato, um pacote de cartas e um caderno com algumas anotações.

Ainda sem saber que seu destinador é Papa Georges, dono da loja de brinquedos da estação, por muitas vezes, Hugo furtava peças da loja do senhor, mas, em uma dessas tentativas, ele foi pego. Georges segurou a mão do menino com muita força e ordenou que ele esvaziasse os bolsos. Muito nervoso, Hugo tira

algumas peças e coloca sobre a mesa, mas o senhor, muito bravo ainda, manda tirar as coisas do outro bolso, mas Hugo resiste por um momento. Até que George, em voz alta diz a palavra: “Ladrão”. O menino sabia que isso significava que rapidamente o inspetor da estação apareceria na loja acompanhado de seu feroz cão. Sem alternativa, Hugo coloca em cima do balcão seu caderno de anotações. Papa Georges começa a folhear para ver o que tem, e se depara com vários desenhos e sequências de imagens do autômato, que o chocam e ele “pensa” em voz alta: “Fantasmas”. Após isso, o senhor informa que vai queimar o caderno do menino.

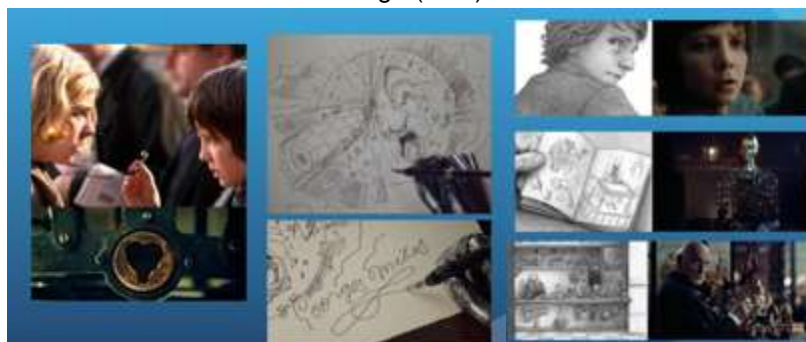
Hugo começa a chorar e implora para o senhor não fazer isso. Nesse momento, George faz um contrato com Hugo, caso queira recuperar seu caderno, terá que trabalhar para ele. Com isso, ele terá que se qualificar, mas já num primeiro momento, George admira a forma com que Hugo utiliza as ferramentas, mostrando domínio sobre o ofício de consertar brinquedos, apontando a sua competência. Nessa etapa, o sujeito passa pela prova qualificante, por meio de quatro etapas: querer-fazer, poder-fazer, dever-fazer e saber-fazer.

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 também está impedido pelo 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 é a performance, que é entendida aqui como o fazer-realizado do sujeito, ou a ação principal, que ocorre durante um encontro entre Hugo e Isabelle, quando ele nota a chave em forma de coração no colar da menina. 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 Mèliés. 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.

A sanção que tanto esperava era uma mensagem de seu pai, fato que não se concretiza.

Figura 17 – Montagem com algumas cenas do filme e do livro, apontando o percurso narrativo de Hugo (PN1)



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

Durante a performance, Isabelle atua como adjuvante, que segundo Greimas (1966, p. 233) consiste em trazer auxílio, agindo no sentido do desejo, ou facilitando sua comunicação. É a menina quem ajuda na comunicação entre Hugo e o tio dela, explicando que o caderno de Hugo não tinha sido queimado, também ela possui um objeto que auxilia o funcionamento do autômato, a chave que faltava. Quanto à categoria atuacional de oponente, que conforme Greimas (1966, p. 233) consiste em criar obstáculos, opondo-se quer à realização do desejo, quer à comunicação do objeto, 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, identificaremos esse percurso narrativo de George Méliès como PN2. 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 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 (Figura 18). Hugo logo reconhece quem ele era, e aponta para uma foto no final do livro, tentando alertar Isabelle de que ele era Rene Tabard, autor da obra que estavam admirando. Em tom de melancolia, ele informa às crianças ser uma pena o cineasta já ter falecido, mas Isabelle lhe informa que isso não era verdade. Não se contendo com a notícia, Tabard entoia 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.

Figura 18 – Imagens de Hugo e Isabelle reconhecendo no livro a imagem de René Tabard, seguida da imagem dele próprio as observando



Fonte: Montagem de cenas do filme, realizada pela pesquisadora.

Animado com a notícia ele informa que ainda possui um filme, salvo e completa dizendo que pode levar seu projetor para uma sessão na casa da menina. Em visita a casa de Mama Jeanne, Tabard a reconhece e elogia sua beleza, as crianças ficam surpresas em saber que ela era atriz. Eles se reúnem na sala para começar a assistir ao filme, quando George aparece dizendo que reconheceria o som de um projetor em qualquer lugar. Com isso, as crianças despertam um passado, que, por muito tempo, o senhor tentou esconder. Méliès se emociona e começa a contar sua história, era filho de sapateiro, e seus pais queriam que ele continuasse com o ofício, mas ele desejava ser mágico, pois gostava de fazer truques com cartas. Um dia foi assistir a uma apresentação dos irmãos Lumière, que construíram uma câmera que podia registrar situações do dia a dia. Tentou comprar um exemplar, mas seu pedido foi negado. Sua vontade era tanta, que não perdeu a

esperança e construiu sua própria. Mas em uma de suas filmagens, o equipamento parou por alguns instantes e ele percebeu que podia adicionar às cenas seus truques de mágica, dando início a uma técnica conhecida do cinema atual como montagem. Bordwell e Thompson (2013, p. 350) pensam a montagem como “a coordenação de um plano com o seguinte. Como vimos, na produção cinematográfica, um plano é um ou mais quadros expostos em série em uma extensão contínua da película”.

Com isso, seus filmes encantavam plateias. Mas sua expressão facial se fecha novamente, e ele conclui que, após a guerra, as pessoas não se interessavam mais pelos seus filmes, e teve que vender para uma fábrica que os derreteu para fazer sola de sapato. Ficou muito feliz em saber que ainda restava uma cópia de um de seus filmes, mas não muito por reviver um passado que desejou por anos esquecer. Nesse caso, a sanção ocorre através da descoberta de quem foi George Méliès.

Visto que o programa de Hugo se esbarra no programa de Méliès, podemos apontar que, a partir desse momento, inicia-se um outro programa narrativo, chamaremos de PN3 que indicará a união dessas duas narrativas. Novamente é o autômato quem faz esse papel, pois Hugo informa a George que conseguiu consertar o homem mecânico e estabelece o contrato de devolvê-lo. Para isso, o menino dirigisse até a estação para buscá-lo. Hugo possuía as quatro competências: queria, podia, devia e sabia onde estava o autômato.

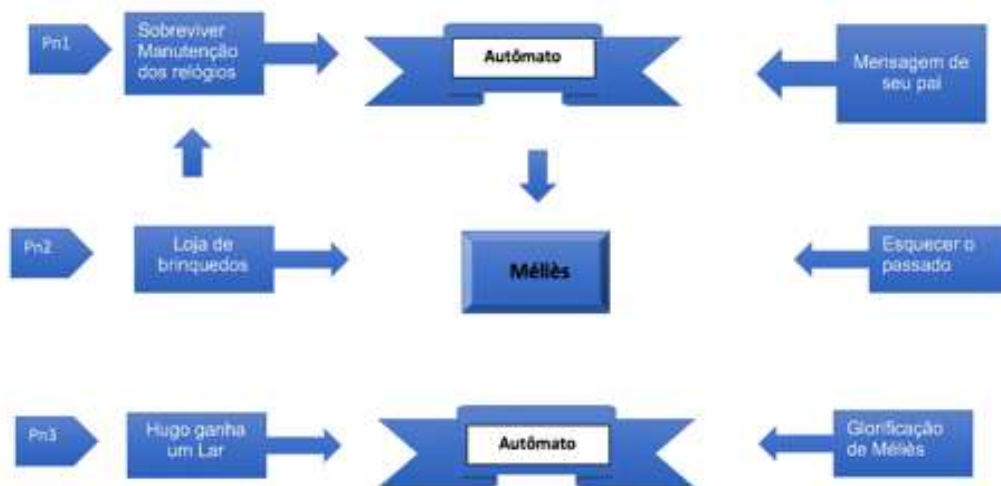
Iniciando a performance do sujeito, Hugo, ao chegar na estação, vai se escondendo, tentando chegar na portinha de entrada de seu quarto. Mas ainda quando estava escondido atrás de uma mesa no café da estação, ouve uma conversa entre a senhora Emile e o senhor Frick, dizendo que o corpo de Claude, tio do menino, fora encontrado boiando no rio Sena. Nesse instante, ele é surpreendido pelo inspetor, que o segura forte pelo braço e o leva até seu escritório, jogando Hugo dentro de uma cela. Enquanto o inspetor faz uma ligação, não percebe que o menino possuía algumas ferramentas em seu bolso. Após algumas tentativas, ele finalmente consegue abrir a cela e sai correndo, em direção às portinhas que davam acesso a seu quarto, escondido nas paredes.

O inspetor, mesmo limitado por sua perna mecânica, sai atrás do menino. Seu cão sempre à frente, farejando, encontra a porta por onde o menino entrou. Enormes escadas estão a sua frente, não intimidando o guarda que as enfrenta, mas em vão,

pois não consegue pegar Hugo, que conhece muito bem todos os atalhos dos relógios, e sai por um dos números do relógio, através de uma janela. Esperando o inspetor sair, o menino quase despenca do lado de fora, mas consegue entrar novamente. Ele pega o autômato e sai correndo em direção ao movimentado hall da estação. Em um momento, algumas pessoas esbarram no menino e o homem mecânico “voa” e cai na linha do trem. Desesperado, o menino se joga nos trilhos para pegá-lo, mas não percebe que o trem estava chegando à estação. Como um relance, o inspetor resgata Hugo e o tira para fora dos trilhos salvando o menino e o autômato. Sem sentimento algum, o inspetor informa que o menino será levado para o orfanato. Nesse instante, aparece George Méliès, informando que Hugo estava sobre sua tutela, a partir daquele momento. O menino recebe a sanção de ganhar um lar, com uma família. Após seis meses, George Méliès é homenageado pela Academia, por meio de Rene Tarbad, que leva o cineasta a um teatro e o reverencia perante uma enorme plateia. Encerrando assim esse PN3, conhecido como sanção, ou glorificação, no qual Hugo ganha uma família e Méliès é homenageado e reconhecido.

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 (Figura 19):

Figura 19 – Esquema dos Programas narrativos dos personagens Hugo e George Méliès, referenciados como Pn1, Pn2 e Pn3



Fonte: Elaborado pela autora.

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 PN3, que, 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 refere-se a ele ter se transformado em mágico no final da narrativa. A versão do filme em inglês, só utiliza do nome Hugo, excluindo as palavras: “a invenção”, mas na versão em português, manteve-se “A invenção de Hugo Cabret”, tentando mostrar que, no decorrer da narrativa, o autômato não foi sua invenção e que talvez o título queria referir-se à invenção do cinema através da história de George Méliès. Contemplando sobre a narrativa audiovisual, Jiménez (1996) diz ser:

A capacidade de que dispõe as imagens visuais e acústicas de contar histórias, isto é, articular-se com outras imagens e elementos que carregam significado ao ponto de configurar discursos construtivos de textos, cujo significado são as histórias⁴⁰ (JIMÉNEZ, 1996, p. 13).

Ainda referente às adaptações, observando uma questão de narratologia comparativa, devemos saber, segundo Stam (2006, p. 40), que eventos da história do romance foram eliminados, adicionados, ou modificados na adaptação. Ainda segundo Barthes (2008, p. 19), “a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias”. Por meio dessas diretrizes, observam-se os próximos itens como as conjunções e as disjunções entre as obras analisadas.

3.1.2 Análise dos elementos conjuntivos entre as obras

Pensando na questão de adaptar um livro – meio verbal para um filme – meio audiovisual, pretendemos fazer a análise dos elementos conjuntivos, com a intenção de pontuar o que foi mantido entre as obras. Sabe-se que existe diferença entre o cinema e a literatura, entre a linguagem visual e a linguagem escrita e que o cinema

⁴⁰ “La facultad o capacidad de que disponen las imágenes visuales y acústicas para contar historias, es decir, para articularse con otras imágenes y elementos portadores de significación hasta el punto de configurar discursos constructivos de textos, cuyo significado son las historias” (Tradução nossa).

tem obstáculos em utilizar determinados recursos que a literatura dispõe, e que a literatura também não consegue o movimento que um filme tem.

Mas quanto às adaptações de modo narrativo, Hutcheon (2006, p. 23) diz que “nosso noivado começa no reino da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas e diretivas do texto”. Ela completa dizendo que não existem restrições pelos limites do texto visual, pois transpassamos da imaginação para o comando da percepção direta.

Visando encontrar as conjunções entre as obras e comparar as imagens do livro com as do filme, utilizou-se da decupagem. Esse processo ocorre, segundo Balogh (2009), quando se faz uma transcodificação da linguagem cinematográfica, também se faz a decupagem da obra em pedaços e se põe temporariamente em crise os seus significados para poder compreendê-los e explicá-los melhor.

Lembremo-nos de uma evidência: ler e ver não se opõem do ponto de vista da percepção. Entretanto, colocam em ação diferentes modalidades que foram cristalizadas pouco a pouco pelo hábito do leitor, a ponto de sermos sempre tentados a opor uma civilização do que é visto, como se elas fizessem apelo a sentidos diferentes (LEENHARDT, 1996, p. 50).

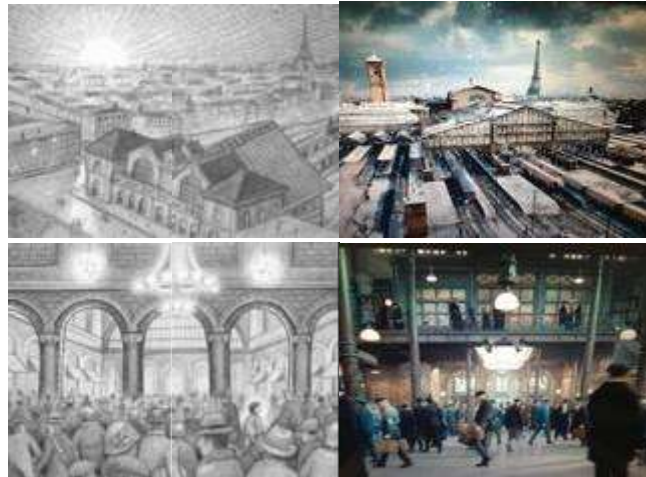
Enfatizando as escolhas que os diretores fazem, segundo Bordwell (2008, p. 327): “pode parecer que a realização de um filme é, para mim, um processo mais intelectual que intuitivo, mais técnico que criativo”. Ele completa dizendo que isso não é verdade, pois alguns filmes, cenas ou sequências podem ter sido anteriormente planejados ou executados conforme o *storyboard*, que são guias, baseados no roteiro. Nele podem-se observar os riscos e desenhos, com poucos detalhes, mas desejando mostrar o movimento das cenas. Com isso, relacionando o pensamento de Bordwell, com as adaptações, em nossos objetos, o roteirista John Logan diz: “Os desenhos foram úteis porque me lembraram os *storyboards* de filmes. Eles apresentaram um roteiro para eu seguir”⁴¹. Fato que pode ser constatado ao comparar as imagens do livro, com algumas cenas transportadas para o filme.

Dispomos de algumas imagens que mostram as conjunções em termos narrativos, mas que podem apresentar diferença quando transportadas de um meio para outro. De início é possível observar a estação de trem do lado de fora com a

⁴¹ “The drawings were helpful because they reminded me of movie storyboards. They presented a road map for me follow” (tradução nossa), In: Selznick (2011, p. 62).

torre Eiffel ao fundo. Ao adentrar no movimentado saguão da estação, observa-se a semelhança inclusive na posição da câmera frontal (Figura 20).

Figura 20 – Reprodução das imagens do livro e do filme *A invenção de Hugo Cabret*



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

Um tema presente nas obras são os relógios, o modelo referenciado abaixo (Figura 21), em especial, foi desenhado por Brian e reproduzido no filme. Ele foi baseado em um modelo existente na Gare Montparnase em Paris, estação em que ficava a loja de Méliès. Em uma passagem ao realizar a manutenção dos relógios da estação, o menino revela quantos existem na estação, no livro de Selznick (2007, p. 80): “estava certo de que não precisaria lhe dar corda por um ou dois dias, por isso continuou andando, até que todos os vinte e sete relógios da estação tivessem sido inspecionados”.

Figura 21 – Imagens do relógio da estação, à esquerda, refere-se ao livro; à direita, ao filme



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

Outra cena na qual é possível notar, praticamente o mesmo enquadramento, é o momento em que Hugo abre a porta de seu quarto, mostrada do mesmo lado (Figura 22). A diferença de iluminação demonstra um pouco dos recursos que o cinema dispõe: enquanto no desenho do livro a imagem é iluminada como um todo, no filme apenas um fecho de luz em diagonal ilumina a ação de Hugo. Além de

indicar o que nos possibilita visualizar a ação, a iluminação no cinema, segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 221), permite enxergar que “áreas mais claras e mais escuras dentro do quadro ajudam a criar a composição geral de cada plano e, assim, orientar a nossa atenção para certos objetos e ações”.

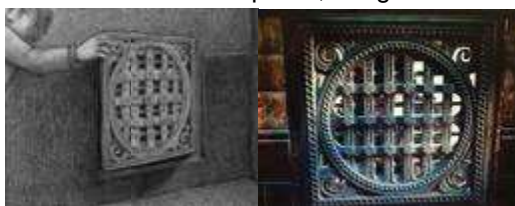
Figura 22 – Momento em que Hugo abre a porta de seu quarto, imagem livro x filme



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

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 (Figura 23). Foi reproduzido no filme com a mesma riqueza de detalhes, talvez tentando mostrar o estado precário da existência do menino. Esses cuidados demonstram algumas das conjunções presentes na questão da transposição de um meio para outro, evidenciando a adaptação.

Figura 23 – Imagem da porta por onde Hugo acessa os corredores escondidos dentro da estação, que dão acesso ao seu quarto, imagem livro x filme



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

O menino sempre está atento para não ser pego pelo guarda da estação, observa-se na sequência de imagens (Figura 24), o momento em que Hugo sai de seus aposentos devagar pelo hall. Apesar de serem conjuntivas as cenas, mostrando o mesmo momento na narrativa, a cena indica as diferenças em cada arte. Nota-se a diferença do fílmico onde é possível ver Hugo do alto. Nesse sentido, Bordwell e Thompson (2013, p. 309) afirmam que, no cinema, “enquadrar a partir de um ângulo elevado implica estar em um ponto de vista mais alto que o material na imagem”. Com essa observação, temos essa sensação de estarmos assistindo à cena, a uma certa altura em relação à visão de Hugo, diminuindo o tamanho do

menino na imagem, provavelmente indicando sua fragilidade. Outra passagem é a imagem do corredor pelo qual o menino segue em direção à loja de brinquedos, com a intenção de pegar peças para consertar o autômato. Observa-se também que é o mesmo momento na narrativa, mas que no livro a visão da loja de brinquedos é limitada, com enquadramento à esquerda, pelo qual apenas observamos metade dela, enquanto que no filme ela se enquadra exatamente no meio do corredor (Figura 24).

Figura 24 – Hugo tentando chegar à loja de brinquedos da estação, imagem livro x filme



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

Quanto aos detalhes da loja de brinquedos dentro da estação, nota-se a mesma posição do senhor com as mãos segurando o rosto, esperando pelos clientes (Figura 25). Mas no livro optou-se pelo enquadramento de Papa Georges no canto, enquanto que no filme ele está no centro da imagem. As conjunções ressaltam, conforme orienta Hutcheon (2006, p. 230) no fato de “repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser uma só vez o mesmo e o outro”. O enquadramento no centro da imagem fílmica parece prevalecer para as cenas do diretor Martin Scorsese.

Figura 25 – Imagem de Papa Georges atrás do balcão de sua loja de brinquedos, imagem livro x filme



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

Na sequência de olhares de Papa Georges, notam-se as semelhanças no seu olhar e no mesmo modo de perfil das primeiras imagens (Figura 26). Observa-se também o cuidado de repetir a imagem do reflexo do relógio na pupila, de Méliès. Um detalhe difícil de se imaginar na literatura, mas que foi muito bem aproveitada no cinema. Isso faz lembrar sobre o que Bordwell (2008, p. 115) aponta sobre Feuillade: “Cada nova solução que eles porventura viessem a inventar podia se basear em predisposições visuais arraigadas: o olho é atraído pelo contraste, pela frontalidade, pelo movimento e por outros elementos específicos, tais como rostos e olhares”.

Figura 26 – Sequência de olhares de Papa Georges, livro x filme



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

Comparando a imagem da estação Gare du Nord, apesar de bem semelhantes, observa-se mais uma vez que o cineasta Scorsese optou pela imagem vista do alto, mostrando uma visão de grandiosidade em relação à cidade de Paris, não limitada somente à fachada, como no livro (Figura 27).

Figura 27 – Imagem da estação de trem vista do lado de fora, livro x filme



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

No momento em que Hugo joga uma pedra na janela do apartamento de Méliès e Isabelle aparece na janela, para ver o que estava acontecendo, o desenho no livro destaca o rosto da menina, já o filme apresenta a imagem mais aberta (Figura 28). A expressão de apreensão do rosto da menina se manteve nas duas imagens. Referenciando essas expressões faciais, segundo Sotta (2015, p. 159) “na leitura de uma obra literária vamos montando um retrato dos personagens de acordo

com as descrições físicas e psicológicas oferecidas, bem como criamos uma imagem mental para as referências espaço temporais nas quais as ações se desenvolvem”.

Figura 28 – Imagem de Isabelle na janela, livro x filme



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

Muitos detalhes foram preservados na sequência que aparece o pai de Hugo trabalhando, em sua relojoaria, mostrando seu cuidado e sua destreza com as peças e as máquinas. A história do pai de Hugo no livro é contada em vinte e sete páginas. Enquanto no filme, em apenas algumas tomadas, e em uma delas o ator Jude Law, que interpreta o pai de Hugo no filme, aparece por apenas três minutos na tela.

Figura 29 – Pai de Hugo trabalhando em sua relojoaria, livro x filme



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

Notam-se detalhes das mãos de Hugo na sequência na qual Hugo recebe um lenço repleto de cinzas, representando ser de seu caderno de anotações, que Papa George havia confiscado, devido o menino furtar peças de sua loja, e na de Hugo, mexendo com as ferramentas, tentando consertar o ratinho, que ele mesmo deixou cair, fazendo o brinquedo desmontar-se. De braços cruzados, como se realmente

não acreditasse nas habilidades do menino, George observa-o com atenção, e, para sua surpresa, Hugo realmente consegue consertar o ratinho (Figura 30).

Figura 30 – Sequência na qual Papa Georges pede para Hugo consertar o ratinho de brinquedo que o menino havia quebrado, livro x filme



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

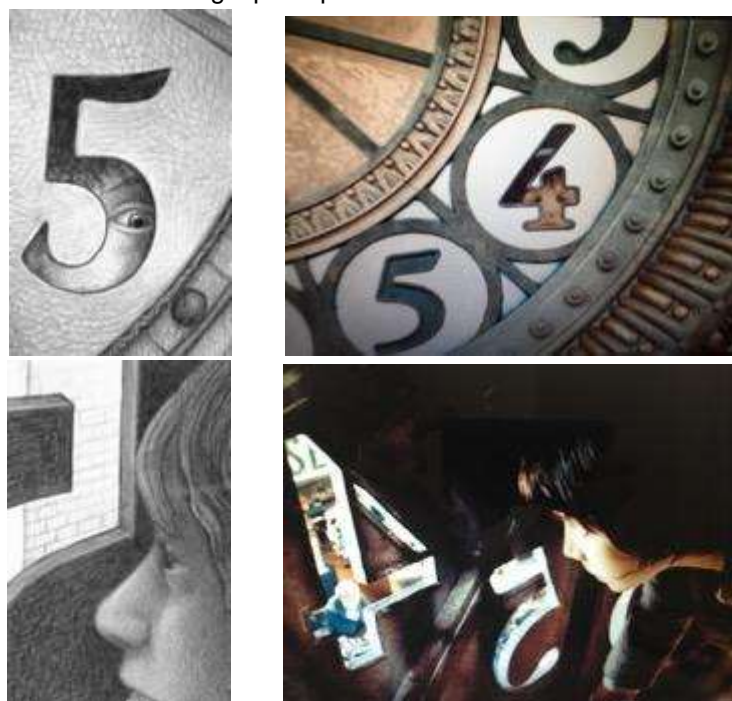
Feita a análise dos elementos conjuntivos que foram identificados e que permitiu detectar alguns conteúdos que propiciam a transmutação, a etapa subsequente, conforme indica Balogh (2005), pressupõe a análise dos elementos diferenciadores entre original e fílmico, respondendo pela singularidade de cada uma das obras presentes no processo.

3.1.3 Análise dos elementos disjuntivos entre as obras

Na perspectiva de apontar as disjunções, ou seja, os elementos diferenciadores entre as obras, quanto as imagens, diz Bordwell (2008, p. 305): “A

imagem em movimento, seja ligada ao mundo fenomenal, pintada em animação ou rodada em um programa de computador, produz traços que ativam o olhar e a mente”. Dentro disso, podemos verificar algumas diferenças nas escolhas do número do ponteiro pelo qual Hugo observa o movimento na estação: enquanto que no livro o autor optou pelo número cinco, no filme o cineasta escolhe o número quatro. Em uma outra sequência, nota-se que no livro Hugo apenas observa pelo número cinco, enquanto no filme, além de aparecer o mesmo número, a imagem de Papa Georges está enquadrada no número quatro (Figura 31).

Figura 31 – Diferenças entre livro (imagens à esquerda) e filme (à direita) quanto ao número do relógio pelo qual o menino observa



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

Refletindo sobre o ver e o representar, Pellegrini (2003, p. 15) diz que “a cultura contemporânea é sobretudo visual”. A autora também explica as intensas transformações nos modos de produção e reprodução cultural: “desde a invenção da fotografia e do cinema – que alteram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo, estão impressas no texto literário” (Pellegrini, 2003, p. 16). Na próxima sequência (Figura 32), continua a imagem do livro apenas com foco na curva do número cinco enquanto que no filme a loja de brinquedos está dentro do número quatro, e esse ângulo que foi filmado assemelha-se à imagem de uma cruz.

Figura 32 – Enquadramento da visão de Hugo através do relógio, diferença livro x filme



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

Segundo Stam (2006, p. 41), “uma narratologia comparativa da adaptação também examina as formas como as adaptações adicionam, eliminam ou condensam personagens [...] Algumas vezes as adaptações adicionam personagens”. Com isso é possível observar as disjunções em relação aos personagens Lisette, a florista, Maximilian, o cão do inspetor e o estudante de cinema Etienne. Os dois primeiros estão presentes apenas no filme e Etienne, aluno do Prof Tabard, amigo de Isabelle, aparece apenas no livro (Figura 33).

Figura 33 – Da esquerda para a direita, Inspetor da estação Gustave com seu cão Maximilian e a florista Lisette, personagens presentes somente no filme; e Etienne, estudante de cinema, somente presente no livro



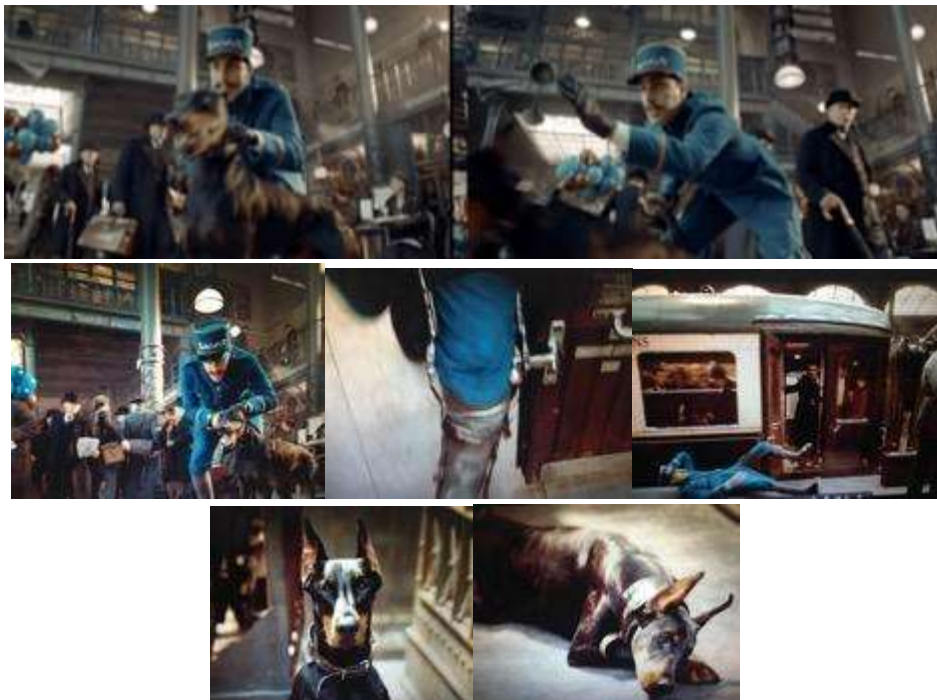
Fonte: Scorsese (2011) e Selznick (2007).

Parece que Martin Scorsese ouviu o conselho que Louis Feuillade⁴² deu a um diretor: se quiser ter sucesso em um filme coloque uma criança ou um cachorro. No livro de Selznick não há cachorros, mas no fílmico sim, enquanto que nas duas obras as crianças aparecem na história.

⁴² Cineasta francês da época do cinema mudo (1873 – 1925).

O cão Maximilian aparece como elemento de velocidade e dinamicidade na trama fílmica. Em várias situações, é o animal quem sai correndo primeiro atrás dos personagens, antes do inspetor que precisa de sua ajuda pelo fato de não poder correr, devido a ferimentos que sofreu durante a guerra: ele tem uma perna que possui uma engrenagem para poder movimentá-la. Em vários momentos o mecanismo da perna para de funcionar e o inspetor não consegue se mexer, com isso é o cão quem sai atrás dos meninos órfãos (Figura 34).

Figura 34 – Sequência de imagens do inspetor da estação e seu cão Maximilian



Fonte: Scorsese (2011).

O livro não contextualiza que o inspetor havia participado da guerra, mas no filme algumas características demonstram seu drama e sofrimento em relação à vida. Quando em conversa com a florista, ele deixa a entender que sua perna era assim por conta de seus ferimentos durante a guerra. A florista tenta tranquilizá-lo revelando que seu irmão falecera durante a guerra. O sofrimento do inspetor também é personificado no filme, pois ele era um homem que não tinha expressão. Percebendo que o inspetor está apaixonado pela florista, a dona do café, senhora Emille, pede para ele mostrar o seu melhor sorriso. Mas ele não consegue mudar seu semblante, apesar de muitas tentativas de encenar sorrisos; apenas no final do filme ele revela ser máster em sorrisos, e apresenta seus três tipos.

Quanto ao personagem Etienne (Figura 35), no livro, Isabelle marca um encontro com Hugo na biblioteca e apresenta o estudante para o menino. Ela diz que ele trabalha no cinema perto da casa dela e a deixa entrar escondida nas salas para assistir aos filmes, pois seu tio Georges não a deixava ir às sessões. Etienne pergunta se Hugo gostava de cinema, e o menino diz que seu pai sempre o levava no dia do seu aniversário para assistir a filmes. O rapaz brinca com Hugo, questionando se ele sabia o que tinha embaixo de seu tapa-olho. De lá, Etienne tira uma moeda e entrega para Hugo comprar o livro que estava em suas mãos. Um outro dia Isabelle e Hugo chegam ao cinema e descobrem que Etienne tinha sido demitido por permitir crianças entrarem no cinema escondidas.

Os personagens migram. Podemos fazer afirmações verdadeiras sobre personagens literários porque aquilo que lhes acontece está registrado em texto, e um texto é como uma partitura musical. Os personagens narrativos migram, quando têm boa fortuna, de texto em texto, e aqueles que não migram não é porque sejam ontologicamente diversos de seus irmãos mais afortunados: simplesmente não tiveram sorte e não nos preocupamos mais com eles. Migram de texto em texto (e através de adaptações para substâncias diversas, de livro para filme ou balé, ou tradição oral ao livro) tanto os personagens do mito quanto aqueles da narrativa “laica” (ECO, 2003, p. 15).

Figura 35 – Imagens de Etienne, estudante de cinema, personagem presente somente no livro



Fonte: Selznick (2007).

Mas as crianças não perderam a esperança de entrar no cinema e no livro é Isabelle quem abre a porta dos fundos da sala de cinema com um grampo de cabelo e os dois entram na sala (Figura 36). Já no filme é Hugo quem abre a porta com algumas de suas ferramentas que estavam em seu bolso, com isso, os dois conseguem assistir ao Festival de Cinema Mudo. Mas tanto no livro, quanto no filme, essa experiência não tem um final feliz, pois após alguns instantes o gerente pega as crianças e as expulsa da sala.

Figura 36 – Grampo nas mãos de Isabelle e ferramentas nas mãos de Hugo abrindo a porta. imagem livro x filme



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

Outra disjunção que aparece apenas no livro é a recordação dos amigos da escola de Hugo quando ele entra na livraria da estação, nota-se que no filme, esses amigos não são nem citados.

O lugar cheirava papel velho, poeira e canela. Aquilo fez Hugo se lembrar da escola, e uma rápida cena de sua antiga vida brilhou alegremente em sua memória. Seus melhores amigos, Antonie e Louis, tinham cabelos escuros e gostavam de fingir que eram irmãos. Fazia tempo que Hugo não pensava neles. O mais alto dos dois, Antonie, costumava chamar Hugo de “Tique-taque” porque sempre tinha peças de relógio nos bolsos. Será que ainda fingiam ser irmãos? Sentiram falta dele? (SELZNICK, 2007, p. 146).

Outra diferença observa-se na descrição da fachada do prédio de Méliès. Conforme o livro (SELZNICK, 2007, p. 94): “logo chegaram a um decrepito edifício do outro lado do cemitério. O prédio inteiro parecia inclinar-se ligeiramente para um lado. As paredes já tinham sido cobertas de hera, mas a trepadeira fora arrancada, deixando longas cicatrizes entrelaçadas na pintura esfacelada”. Já no filme quase não é possível ver a fachada do prédio (Figura 37).

Figura 37 – Fachada do prédio de Méliès, no livro (em preto e branco) e no filme (em cores)

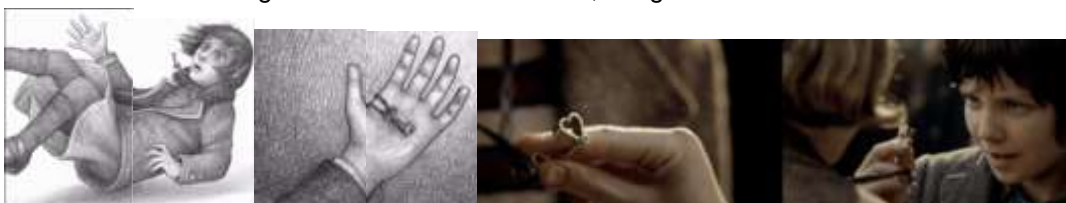


Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

A sequência na qual Hugo encontra a chave é diferente entre as obras. No livro as crianças estão correndo pelo movimentado hall da estação, quando Isabelle tropeça e cai, revelando uma chave com um coração na ponta, objeto que Hugo

desejava encontrar, o objeto aparece como um passe de mágica nas mãos do menino. No filme Hugo apenas observa a chave no pescoço da menina e pede para ela segui-lo até seu quarto, que tinha algo para lhe mostrar, ele sabia que era a peça que faltava para fazer o autômato funcionar (Figura 38).

Figura 38 – Chave de Isabelle, imagens livro x filme



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

Segundo Sotta (2015, p. 163-164):

Se os sistemas sógnicos se diferenciam, reside aí mais uma justificativa para a diferença estrutural que existe entre uma narrativa literária e um filme baseado. Por mais que hipoteticamente, a história contada em ambos seja exatamente a mesma, a forma de apresentação será modificada.

Através de uma cena em *flash-back*, que segundo Nacache (1997, p. 56) “o flash-back, processo narrativo que consiste em voltar atrás no tempo da narrativa”⁴³, é mostrado o incêndio no museu em que o pai de Hugo trabalhava, no filme: o pai do menino estava trabalhando e escuta um estrondo, ele vai até a porta e ao abrir é surpreendido com labaredas que o acabam matando. Essa passagem é diferente entre as obras, já que no livro o incêndio é visualizado pela janela e aparece a imagem do autômato jogado entre os destroços (Figura 39). Outra diferença é que no filme Hugo já tinha o autômato antes do incêndio e no livro ele tem que se dirigir até o museu e buscá-lo para tê-lo novamente em suas mãos.

Figura 39 – Cenas do incêndio que atingiu o museu no qual o pai de Hugo trabalhava, imagem livro X filme



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

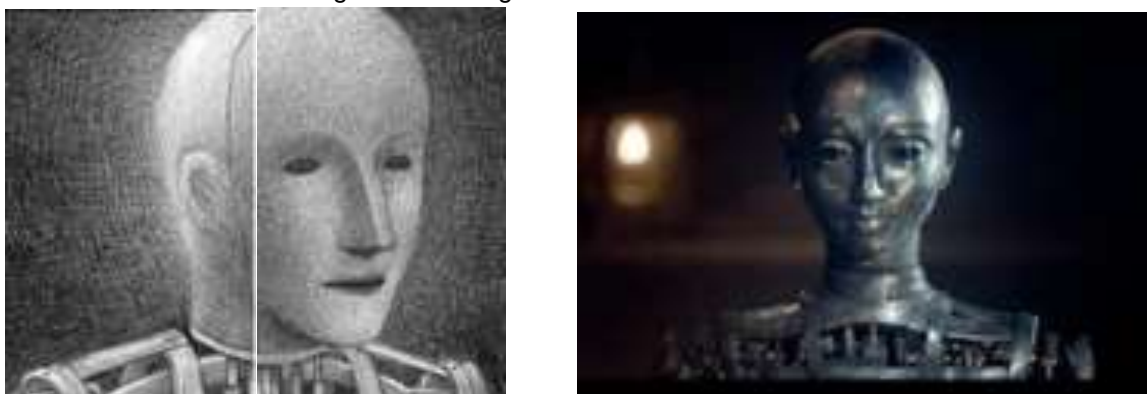
⁴³ “El flash-back, proceso narrativo que consiste en una vuelta atrás en el tiempo de la ficción” (tradução nossa)

Segundo Gualda (2010, p. 212):

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.

Na sequência de desenhos e imagens do autômato (Figura 40), nota-se a divergência entre os ângulos no qual ele é mostrado nas obras: enquanto que no livro a imagem é de perfil, no filme ela é frontal, como se o homem mecânico estivesse observando o espectador.

Figura 40 – Imagens do autômato livro x filme



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

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. Especificamente no livro de Selznick, 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 Mèlies quanto ao som dos sapatos de Hugo, ao persegui-lo fora da estação.

Nesse primeiro momento a narrativa não explica a irritação de Georges quanto ao som, mas posteriormente quando nos é revelado quem foi Mèlies, ele comenta que seus pais eram sapateiros e queriam que ele trabalhasse nos negócios da família, mas ele odiava sapatos, não gostava do ofício e sempre teve interesse pela mágica e pelo cinema. O sons dos sapatos o remetiam para aquela época, que

ele queria esquecer, completando que a única coisa que o atraía eram as máquinas. No filme também é informado sobre seu passado, sua história dos sapatos, mas o barulho, o som do solado, não é advertido, apenas que seus pais foram sapateiros. Outra imagem presente no fílmico é a cena de seus objetos sendo queimados, após sua falência (Figura 41).

Figura 41 – Cenas do filme referindo-se à decadência de Méliès



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

No capítulo do livro intitulado “O fantasma da estação”, a notícia da morte do Tio de Hugo veio através da senhora Emile (proprietária do café). Em conversa com o senhor Frick (jornaleiro) no café, ela diz que uma amiga que faz faxina na delegacia de polícia escutou policiais falando que haviam encontrado um corpo no fundo do rio Sena, mas só identificaram o indivíduo pelo frasco de prata guardado no bolso de seu casaco, pois tinha o nome gravado no fundo (Figura 42). Segundo a informação de Emile, o velho cronometrista estava morto há anos, e ela completa dizendo que os relógios da estação deviam ter parado de funcionar quando ele se afogou, mas não pararam, seu fantasma continuou a cuidar dos relógios.

Ainda no livro, Hugo derruba uma garrafa de leite, o barulho chama atenção de Emile que o acusa de roubo e sai atrás dele, mas o menino desaparece no meio da multidão. Hugo consegue chegar em seu quarto para pegar o autômato, mas ouve alguém batendo na porta, pensava ser Isabelle, mas tudo que pôde ver foi a cor verde do uniforme do inspetor em sua frente, acompanhado dos senhores Emile e Frick os acusando de roubo. Nesse instante, Hugo descreve alguns detalhes do inspetor que não estão no filme: o homem tinha dentes horríveis, faltava a ponta de uma das orelhas e tinha um cheiro de repolho. No livro também o inspetor pergunta a Hugo como é que ele sabia do apartamento na estação e dos túneis na parede. Mas não é revelada resposta, pois o menino consegue fugir das mãos do inspetor.

Figura 42 – Cena do corpo do tio de Hugo, encontrado boiando no rio Sena, e da identificação na garrafa com o nome Claude Cabret



Fonte: Scorsese (2011).

No fílmico essa passagem de perseguição é revelada de outra maneira: o inspetor está na banheira tomando banho junto com seu cão e recebe uma ligação informando-o sobre o corpo no rio Sena, identificado como Claude Cabret, logo o inspetor questiona quem estaria cuidando dos relógios. Vemos a imagem de Hugo ouvindo a conversa atrás de um relógio da sala do inspetor (Figura 43).

Figura 43 – Cena do filme com o inspetor Gustave tomando banho com seu cão Maximilian



Fonte: Scorsese (2011).

A perseguição ocorre tanto no fílmico quanto no literário, mas a cena de Hugo do lado de fora do relógio, só é vista no filme, no livro apenas vemos a imagem do inspetor do lado de dentro (Figura 44).

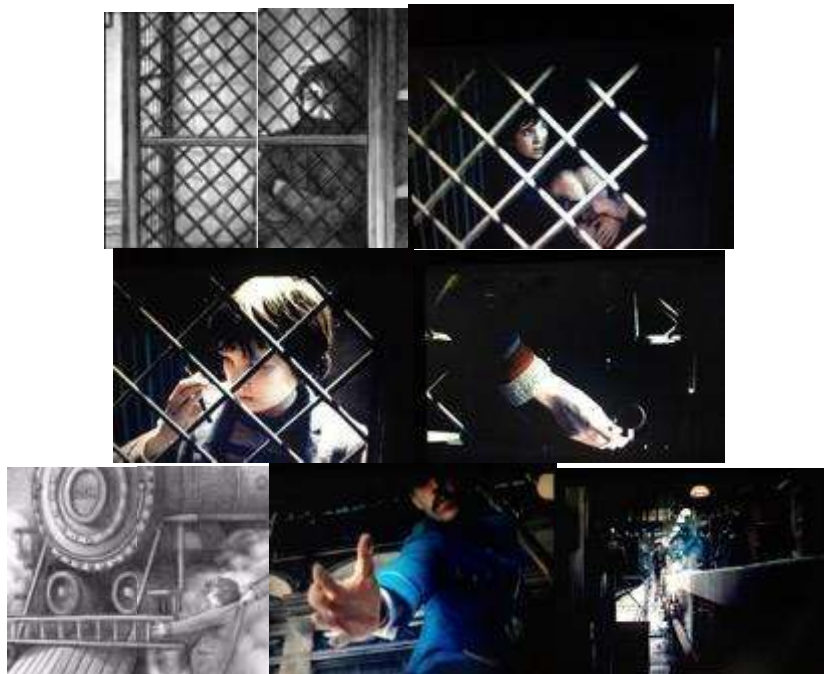
Figura 44 – Imagem dos relógios da estação (livro) e a cena na qual Hugo fica pendurado nos ponteiros de um dos relógios (filme)



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

Mas ocorre uma inversão entre as obras: a perseguição no filme ocorre depois de Hugo ser preso e fugir ao abrir a cela com suas ferramentas; já no livro, Hugo desejava que Isabelle estivesse lá para abrir a cela com seu grampo, mas quem o faz é o inspetor e por um lapso Hugo foge e sai correndo pelo saguão da estação. No livro, não fica claro quem puxa o menino para fora dos trilhos, quando ele cai. Mas no filme é possível ver o inspetor estendendo a mão e puxando Hugo para cima (Figura 45).

Figura 45 – Sequência de imagens que mostram Hugo preso na cela dentro do escritório do inspetor (livro e filme) e em outro momento quando cai sobre os trilhos e no livro não mostra quem o puxa, mas fala no texto que foi o inspetor, no filme, aparece Gustave o puxando



Fonte: Selznick (2007) e Scorsese (2011).

Algumas cenas que aparecem no livro ficaram totalmente de fora do filme. Hugo sai da estação e utiliza o metrô; a mão de Hugo machucada; Hugo e Isabelle trabalham na loja de Papa Georges, pois ele ficou doente; detalhe da capa de George Méliès no livro, conforme as imagens abaixo (Figura 46):

Figura 46 – Desenhos/cenas do livro que não estão presentes no filme



Fonte: Selznick (2011).

A revelação de quem Hugo realmente era aparece no final do livro. O menino conta para o inspetor que o cronometrista era seu tio e ele era seu aprendiz. Mas como seu tio bebia muito, desapareceu algum tempo atrás, e ele tinha que roubar leite e croissants, pois essa era a única forma de se alimentar, também completa que foi ele quem cuidou dos relógios esse tempo todo. O inspetor pergunta o que era aquele boneco roubado que ele encontrou no apartamento do cronometrista e Hugo diz que não roubou nada. Nesse instante aparece Méliès advertindo que ninguém pode roubar o que já lhe pertence, que aquela máquina era de Hugo e os dois voltam juntos para casa.

O fechamento da história de Hugo é diferente entre as obras. No livro ele se transforma no mágico Alcofrisbas, e esse nome faz referência a um filme de Méliès chamado: *L'Enchanteur Alcofrisbas*. Também encontramos uma imagem do mágico Alcofrisbas no *Musée du cinema – La Cinémathèque Française*. Já no filme ele até aparece fazendo brincadeiras com as cartas, mas é Isabelle quem conta sua história através do livro que começa a grafar (Figuras 47, 48 e 49).

Figura 47 – Cenas do filme na qual Hugo faz magia com as cartas



Fonte: Scorsese (2011).

Figura 48 – Imagem de Hugo no livro e letreiro do filme de George Méliès sobre o filme do mágico Alcofribas



Fonte: Selznick (2007) e Méliès (1903).

Figura 49 – Imagem do Mágico Alcofribas, no Musée du cinema – La Cinémathèque Française



Fonte: crédito Amanda Traballi.

O livro termina com a frase: “naquele momento o mecanismo do mundo se alinhou. Em algum lugar um relógio bateu meia-noite e o futuro de Hugo pareceu entrar perfeitamente nos eixos”. Enquanto que, no filme, a voz de Isabelle, em off, percorre a festa descrevendo “Certa vez, conheci um menino chamado Hugo Cabret. Ele morava numa estação de trem. Por que morava em uma estação de trem? Deve estar se perguntando – É exatamente sobre isso que será esse livro”. Com isso, nota-se que o cinema remete ao livro e o livro faz uma homenagem ao cinema.

Através da comparação entre as obras dos elementos conjuntivos e disjuntivos, foi possível comparar os resultados parciais, que cada obra produziu, obtendo um reconhecimento do que elas agrupam, como se identificam ou que elementos singulares trazem, que as diferem uma da outra, sinalizando a adaptação.

3.2 A visão do personagem Hugo Cabret através do relógio

Refere-se a Jean Mitry para explicar a questão do “olhando-olhado”, mostram-nos primeiro alguém que olha, depois o que ele vê. Entretanto, não podemos nem dizer que a primeira imagem é objetiva e a segunda subjetiva. Pois o que é visto na primeira imagem já pertence ao subjetivo, ao que olha. E, na segunda imagem, o olhado tanto pode ser apresentado por si quanto pelo personagem (DELEUZE, 1983, p. 96).

Com essa questão do olhando-olhando levanta por Jean Mitry, podemos observar que a moldura da vida de Hugo é feita através da imagem que ele vê de dentro do relógio, é como se o mundo dele só existisse nesse enquadramento. Os personagens sempre estão olhando, principalmente Hugo, Méliès e o autômato. Tanto no livro quanto no filme, observam-se algumas passagens que mostram o mundo editado pelo olhar do menino dentro do relógio e também pelo senhor que fica por horas atrás de um balcão da loja de brinquedos observando o movimento, mas o único que observa o menino é o autômato que parece estar sempre com o olhar em direção a ele, mas para o desconsolo do menino, esse olhar é inanimado, de uma máquina.

Como nosso foco é a transmutação entre o livro e o filme, excluiremos os termos referentes ao ponto de vista, perspectiva, ângulo e no caso do fílmico, ainda teríamos que levar em consideração a câmera que pode ser subjetiva, ou objetiva. Sobre esse item de análise, por se tratar de literatura e cinema, esses termos podem ser divergentes, pois têm linguagens diferentes, como já apontamos no primeiro capítulo. Dando importância aos termos que mais se aproximam de nossa pesquisa, optamos por utilizar enquadramento e ocularização, pois nos indica a visão de Hugo através do relógio. Pelo fato de o autor do livro também ser o ilustrador, utilizaremos prioritariamente seus desenhos para indicar esse enquadramento e essa ocularização. Conforme sugere Coutinho (2005, p. 336), “alguns pesquisadores estabelecem uma divisão que poderia ser considerada arbitrária na análise de imagens, a separação técnica daquelas relacionados a conteúdo ou significação”.

Quanto ao ponto de vista no cinema, pode-se utilizar a primeira perspectiva conforme orienta Gustavo Souza (2013, p. 169): “o plano e seu respectivo enquadramento, que podem materializar o olhar do personagem, do narrador ou do autor”. A palavra “enquadramento” e o verbo “enquadrar” existiam com o cinema, segundo Aumont (1993, p. 153), “para designar o processo mental e material já em atividade, portanto na imagem pictórica e fotográfica, pelo qual se chega a uma imagem que contém determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos”.

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. Segundo Aumont (1985, p. 126), “na história da representação fílmica, o primeiro acontecimento fundamental foi, sem sombra de dúvida, o

reconhecimento do potencial narrativo da imagem, mediante a sua assimilação a um olhar”. Um outro termo utilizado para esse contexto é a focalização que se percorre a seguir.

O termo “focalização”⁴⁴ é utilizado por Gaudreault (2009) como a forma de designar o ponto de vista cognitivo adotado pela narrativa. Ele também utiliza o termo “ocularização”, e o compara com o modelo ocular (idem, p. 168): “tanto como substantivo o sistema óptico colocado ante o observador, que serve para examinar a imagem fornecida pela objetiva, quanto como adjetivo, aquele que viu algo, a testemunha ocular”. Optamos pelo termo “ocularização”, pois nos remete à essa questão do olhar, sobre a imagem. A separação entre o ponto de vista visual e o ponto de vista cognitivo, segundo Jost (1983) é caracterizado pelo sistema de ocularização, no qual existe a relação entre o que a câmera mostra e o que o personagem deve ver (Figuras 50 e 51).

Figura 50 – Imagem em zoom do rosto de Hugo enquadrado no número quatro do relógio da estação



Fonte: Scorsese (2011).

Figura 51 – Imagem da vista de Hugo de dentro do relógio e dele olhando o mundo através do relógio



Fonte: Scorsese (2011).

⁴⁴ Para evitar a carga semântica excessivamente visual dos termos visão, campo, ponto de vista, Genette (1972) propõe o termo focalização, que remete ao núcleo da narrativa (*focus* em inglês) (GAUDREULT, 2009, p. 166).

Segundo Aumont e Marie (2004, p. 140), encontramos-nos no cerne do problema: deve-se, na análise de uma narrativa fílmica, estabelecer como critério o saber da personagem, ou que ela vê? 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, intentando mostrar exatamente a visão do menino (Figura 52).

Figura 52 – Hugo observa de dentro do relógio os personagens passando, senhora Emile, dona do café, e Lisette, a florista, Frick, o jornaleiro, e o senhor Labisse, dono da biblioteca



Fonte: Scorsese (2011).

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. Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 169), “podemos ver os planos tomados do ponto de vista ótico de uma personagem, o plano ponto de vista”. Nesse sentido, por meio do enquadramento, é possível notar esse ponto de vista ótico, no momento em que o personagem Hugo Cabret é apresentado, nota-se enfaticamente

esse ocularização, através do movimento de câmera, *zoom in*, mostrando exatamente o que ele está vendo (Figura 53).

Figura 53 – Cena na qual Hugo observa de dentro do relógio e enxerga apreensivo o inspetor com seu cão



Fonte: Scorsese (2011).

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 a sua frente, é possível ver o reflexo do objeto em seus olhos. Como já apontamos anteriormente, esse reflexo nos olhos do senhor também é apontado no livro. Segundo Aumont (1985, p. 134) por vezes, o ponto de vista narrativo coincide com o da personagem, em focalização interna (Figura 54).

Figura 54 – Reflexo da imagem do relógio da estação, na pupila de Papa Georges



Fonte: Scorsese (2011).

As cenas em que Hugo observa, de dentro do relógio, Madame Emilie, dona do café, esperando o Monsieur Frick (Figura 55), podem ser comparadas com as do cinema mudo, tentando mostrar o ponto de vista de Hugo. Martin Scorsese utilizou

como intertextualidade o filme *Rear Window* (Alfred Hitchcock), em que um homem numa cadeira de rodas observa as cenas em uma janela distante, ele vê duas pessoas se amando, ele não pode ouvir, mas as ações são exageradas e reais.

Figura 55 – Mais uma cena da visão de Hugo que, de dentro do relógio, observa o café e senhora Emile com seu cão no colo



Fonte: Scorsese (2011).

Observa-se também em vários momentos o rosto de Hugo atrás das grades (Figura 56), fazendo uma analogia ao que Aumont (1993, p. 21) fala sobre a janela. De um modo geral, pode-se dizer que a superfície retangular que o quadro delimita (e que também se chama, às vezes, por extensão, de quadro) é um dos primeiros materiais sobre os quais o cineasta trabalha.

Figura 56 – Cena na qual Hugo observa, atrás de uma portinha, mas parece que ele está atrás das grades de uma prisão



Fonte: Scorsese (2011).

Na sequência em que Hugo observa um menino órfão ser pego pelo inspetor da estação, e ser levado para a cela localizada na sala do mesmo, essa focalização fica bem nítida. É possível acompanhar todo o percurso dessa narrativa até o menino ser levado pelo furgão para o orfanato, pois o olhar de Hugo nos conduz a essas cenas (Figura 57).

Figura 57 – Montagem da sequência na qual um órfão é pego pelo inspetor e Hugo observa os acontecimentos acompanhando o sofrimento do menino



Fonte: Scorsese (2011).

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 (Figura 58).

Figura 58 – Montagem de cenas do final do filme: fachada do prédio de Méliès, onde ocorreu a festa; Selznick, Méliès e mama Jeanne; senhores Emile e Frick; o inspetor Gustave e Lisette; e a imagem do autômato



Fonte: Scorsese (2011).

Com isso, é possível notar que 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. Quanto ao personagem Méliès, apenas em alguns momentos observa-se essa focalização, mas não é ele quem mostra o que estamos vendo.

Por definição, o ponto de vista é o lugar a partir do qual se olha. Mais geralmente, é também a maneira como se olha. No filme narrativo, esse ponto de vista está na maior parte do tempo atribuído a alguém: seja uma das personagens da narrativa, seja expressamente, o da instância narradora (AUMONT; MARIE, 2004, p. 141).

Após ver as sequências do filme, para compreender os desenhos do livro, emprestaremos os termos do cinema e da fotografia para indicar esse enquadramento. No cinema segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 744) o enquadramento é: “o uso das bordas do quadro do filme para selecionar e compor o que será visível no campo da imagem”. Nesse sentido, nossa intenção é por meio dos desenhos de Selznick levar em consideração, somente o que o autor e desenhista, quando dentro do enquadramento da imagem nos indica alguma parte do corpo, fato que aponta ser a visão, ocularização do personagem que está sendo exposta. Segundo Coutinho (2005, p. 337) “O enquadramento indica o recorte feito pelo produtor do registro visual para comunicar sua mensagem, ou em outras palavras indica quanto a imagem mostra da cena representada”.

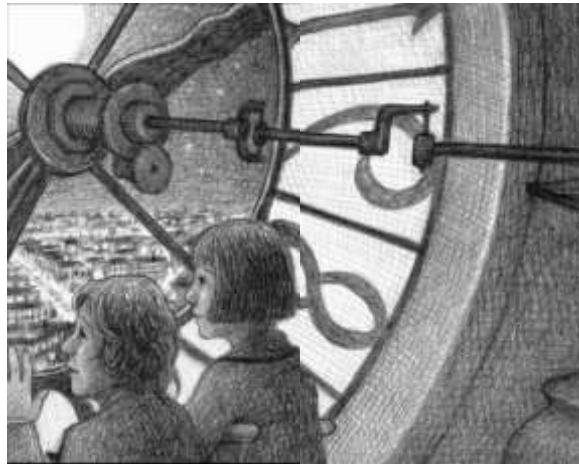
Como isso, indicamos as sequências de desenhos do livro. No primeiro momento é bem claro ser Hugo quem está olhando por detrás do relógio, pois a visão do que ele está contemplando está enquadrada bem no meio do número cinco do ponteiro do relógio (Figura 59). Em outro desenho Hugo está com Isabelle contemplando a imagem da cidade de Paris, como mostra o enquadramento, a cidade também nos é mostrada, intentando visualizar essa ocularização (Figura 60).

Figura 59 – Imagem de Hugo de dentro do relógio



Fonte: Selznick (2007, p. 45-44).

Figura 60 – Hugo e Isabelle observando a cidade de Paris, através de um dos relógios da estação



Fonte: Selznick (2007, p. 376-377).

Com relação ao que Hugo vê detrás do relógio, o que aponta a sua ocularização na história, no livro apenas Brian Selznick nos aponta essas duas sequências (Figuras 59 e 60). Mas ele nos dá alguns indícios de outros personagens, como no desenho (Figura 61) em que Hugo e Isabelle estão atrás do balcão da loja de brinquedos da estação, observando o relógio que está à frente das crianças.

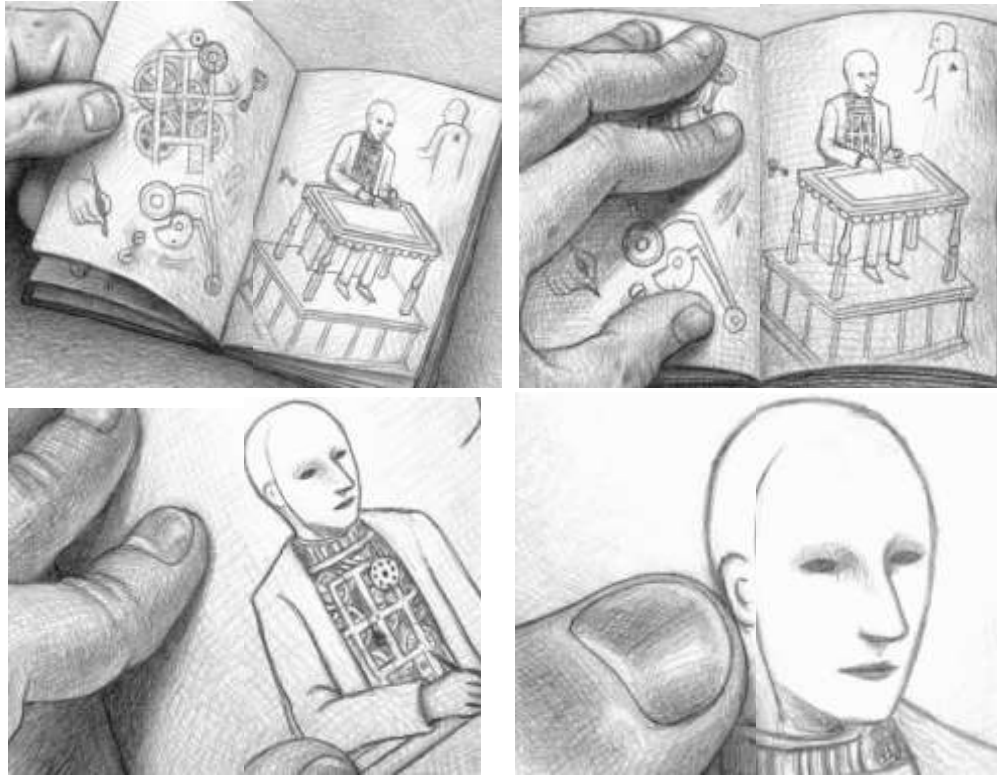
Figura 61 – Hugo e Isabelle sentados atrás do balcão da loja de brinquedos



Fonte: Selznick (2007, p. 372-373).

Um outro personagem, que mostra essa ocularização é Papa Georges, visualizado na sequência em que folheia o caderno de Hugo. Apresentando a visão do senhor, notamos isso, pois no enquadramento dos desenhos nos são mostrados os dedos dele, indicando ser o ângulo de visão dele (Figura 62).

Figura 62 – Sequência de oito páginas de desenhos de Selznick, indicando ocularização



Fonte: Selznick (2007, p. 52-59).

No livro, apenas em uma passagem, nos é fornecido um indício, pela descrição da conversa entre Hugo e Isabelle, de que o menino também espiava através do relógio. Nota-se isso quando o menino vai até a casa de Papa Georges tentar recuperar o caderno que o senhor havia confiscado e joga uma pedra na janela, quem aparece é Isabelle, fazendo sinal para que esperasse. o diálogo entre eles é apontado por Selznick (2007, p. 102) quando ela encontra Hugo e diz:

- Quem é você?
- Seu avô roubou o meu caderno. Preciso pegar de volta antes que ele queime.
- Tio Georges não é meu avô – disse a menina. – Ele não é ladrão. Você que é.
- Não sou, não!
- Eu vi você.
- Como pode ter visto? O velho te mandou embora antes de eu chegar na loja.
- Então você estava me espionando também. Bom, estamos quites.

Feito esses apontamentos, podemos observar que 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 que, 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.

4 O RECONHECER POR MEIO DA METALINGUAGEM

Este capítulo visa discutir o reconhecer, por intermédio da metalinguagem presente nas obras literária e fílmica *A invenção de Hugo Cabret*. A palavra "reconhecer" vem do latim *recognoscere*, que significa: "tomar conhecimento, trazer à mente de novo, certificar", o prefixo *re-* ("outra vez"), mais *cognoscere*, formado por *con* ("junto"), mais *gnoscerere* ("saber"), ou seja, "saber juntos"⁴⁵.

O termo "reconhecimento" será utilizado no sentido ao qual o verbo⁴⁶ se refere que é ao ato de examinar algo ou alguém com atenção, registrar algo para conhecer seu conteúdo, confessar alguma situação ou aceitar um novo estado das coisas. Isso é possível através da observação dos traços das pessoas ou do objeto em questão. Segundo Hutcheon (2006, p. 158), seu apelo para o público está "na mistura de repetição com diferenças de familiaridade com novidade".

No primeiro capítulo apontamos a linguagem e o que os autores falam da tradução da literatura para o cinema, mais conhecida como adaptação ou transmutação. Por esse motivo, identificamos em nosso *corpus* uma metalinguagem presente com relação ao cinema e à literatura. Em um primeiro momento nos parecia que era apenas o cinema que estava dentro do próprio cinema, mas, ao analisar as outras facetas, observou-se que existem várias camadas de metalinguagem. Mas qual a diferença entre metalinguagem e intertextualidade?

A definição que mais se encaixa na pesquisa sobre a intertextualidade é a visão de Laurent Jenny (*apud* BALOGH, 2002, p. 141) que diz: "constitui o trabalho de transformação e de assimilação de vários textos operados por um texto centralizador que conserva a liderança do sentido". Nessa continuidade a transmutação entre as obras nos mostra um texto centralizador, conforme apontado no capítulo dois, por meio da análise dos programas narrativos dos personagens Hugo e George Méliès.

No entanto, utilizando-se do método de como o olhar em relação a um filme pode tornar-se analítico, conforme aponta Aumont e Marie (2004, p. 11), "como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem

⁴⁵ Fonte: <<http://origemdapalavra.com.br/palavras/reconhecer/>>. Acesso em: 14/05/2018.

⁴⁶ Fonte: <<https://conceito.de/reconhecimento>>. Acesso em: 14/05/2018.

de tal situação”. Visto isso, o nosso *corpus* evidenciou que além da intertextualidade, também está presente a metalinguagem, que é definida quando uma linguagem fala da própria linguagem, segundo Wally (2010)⁴⁷, ela é “formada com o prefixo grego *meta*, que expressa as ideias de comunidade ou participação, mistura ou intermediação e sucessão, designa a linguagem que se debruça sobre si mesma”. Ela também apresenta o estudo de Roman Jakobson (1974) que pensa a função metalinguística como sendo a função que reenvia o código utilizando a língua e seus elementos constitutivos. Para compreender melhor, cita como exemplo a gramática, que emprega o código para explicar o próprio código.

Mas há um conceito de metalinguagem mais específico e complexo porque envolve um trabalho mais elaborado do código sobre o código. O cinema, os quadrinhos, a propaganda, as artes plásticas e a própria literatura fazem amplo uso dessa função. Assim, quando um escritor escreve um poema e discute o seu próprio fazer poético, explicitando procedimentos utilizados em sua construção, ele está usando a metalinguagem (WALL, 2010)⁴⁸.

A tese dispõe da transmutação do livro para o filme, com isso, conforme diz Balogh (2005, p. 41), “A relação entre o cinema e os metatextos correspondentes é mais desafiadora do que a relação entre a literatura e a metalinguagem que a ela se refere”. Como ela explica no último caso, o texto e o metatexto são verbais, diferente do fílmico. Visto isso, levamos em consideração um aspecto importante: o escritor Brian Selznick além de escrever é também o ilustrador do livro, isso fez com que a análise da transmutação possa ser visualizada por meio das imagens indo além da escrita. Manejaremos, portanto, com a imagem do livro e a do filme, segundo a compreensão de Aumont e Marie (2004, p. 10): “o filme como obra artística autônoma, suscetível de engendrar um texto (análise textual) que fundamenta os seus significados em estruturas narrativas e em dados visuais e sonoros (análise icônica)”. Como afirma Bordwell (2008, p. 305), “parto do princípio de que o cinema é uma arte. Essa não é a única maneira de entender um filme, mas deve ser pertinente ao entendimento de algumas maneiras pelas quais os corpos traçados na tela podem nos envolver”. Ainda sobre a questão da metalinguagem segundo indica Hattner (2013, p. 39):

⁴⁷ WALLY, Ivete. *Metalinguagem*. Fonte: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metalinguagem/>>. Acesso em: 30/05/2018.

⁴⁸ Ibidem.

Tem se imposto naturalmente, à medida que aceitamos a ultrapassagem do vetor tradicional dos estudos de adaptação e a inclusão de outros suportes textuais que exigem uma revisão das terminologias empregadas até agora, mescla dos vocabulários da teoria literária e da teoria do cinema. Por sua vez, a superação das polarizações de valor acaba por representar uma nova direção, rompendo o quase eterno ciclo de associação exclusiva de valores positivos com noções de fidelidade, equivalência, etc.

O instrumento utilizado será através do reconhecimento da metalinguagem, processo complexo da linguagem artística, com várias camadas possíveis de interpretação, revendo a proposta da linguagem cinematográfica, conforme explana Balogh (2005, p. 54):

Ora, é precisamente por constituírem o código comum, tanto do texto literário quanto do texto fílmico e televisual, que propiciam a passagem de conteúdos do literário ao fílmico e constituem o ponto incoativo ideal para o um percurso metalinguístico.

Dentro desses significados, constatou-se que as obras fazem um reconhecimento do próprio cinema, através da homenagem ao cineasta e mágico George Méliès, que fez parte desde os primórdios da sétima arte. Mas que também existem outras camadas de metalinguagem, que também são citadas e reconhecidas: a literatura, através do personagem Isabelle, que leva Hugo à livraria e lhe apresenta vários autores; o poema recitado pela menina ao inspetor da estação; a mágica, através do domínio de Hugo com as cartas; e o de professor-pesquisador, através de René Tabard, que é responsável por escrever um livro sobre o cineasta, além de guardar pertences e alguns filmes de Méliès. Com isso, conforme Greimas (1966. p. 24), “a definição de uma metalíngua científica coloca como condição, e pressupõe, conseqüentemente, a existência de uma meta-metalinguagem”. Ele completa dizendo que ela só terá argumento para existir se for designada a analisar a metalinguagem já constatada. Nessa razão, observa-se que podemos também utilizar o termo meta-metalinguagem, pois em nossos objetos consta a reflexão do fazer fílmico dentro do cinema, que é a obra de Scorsese, mas que também trata de literatura dentro da obra de Selznick, que é o livro.

Assim, para uma metalinguagem semântica a única que nos interessa, possa ser considerada como “científico”, é necessário que os termos que a constituem sejam previamente definidos e confrontados (GREIMAS, 1966, p. 24).

Ainda sobre o reconhecer, que leva ao prazer da análise fílmica, esse processo leva a uma reflexão e uma revisão. Orientando sobre o prazer do saber, Aumont e Marie (2004, p. 274) diz que “a atividade cognitiva é uma das funções importantes do cérebro humano e como qualquer função psicológica implica uma satisfação “extra” quando se exerce corretamente”. Nesse sentido, sobre o prazer do reconhecer, Balogh (2002, p. 36) elucida que:

No tocante às práticas de recepção, o prazer do receptor da cultura de massa se situa muito mais no “reconhecimento” de estruturas que fazem parte de ser repertório, ao contrário da cultura culta, na qual o prazer do receptor se situa na surpresa diante da obra inovadora.

Recorremos também aos conceitos de Robert Stam, em seu livro *O espetáculo interrompido*, em que o autor discorre sobre o gênero auto-reflexivo do romance e do filme. Stam (1981) explica que a arte auto-reflexiva chama a atenção, de maneira provocante, para seus próprios artifícios. Ele também conta que alguns diretores gostam de aparecer em cena, como é o caso de Martin Scorsese, que no filme *A invenção de Hugo Cabret* aparece atuando como fotógrafo na cena de *flashback* da história de Méliès. Ele também diz que o cinema pode incluir literalmente a pintura, a poesia e a música, ou evocá-las por metáforas através da imitação de seus procedimentos. Stam (2008) aponta que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações.

Sobre como reconhecer um texto adaptado, Balogh (2005, p. 55) indica:

Na prática, se reconhece como adaptado o filme que “conta a mesma história” do livro no qual se inspirou, ou seja, a existência de uma mesma história é o que possibilita o “reconhecimento” da adaptação por parte do destinatário.

Em vista disso, a metalinguagem pode ser considerada como um elemento diferenciador presente nas obras objeto da análise. Dessa forma, partimos para descrição e detalhamento dos pontos de reconhecimento presentes nas produções. O ápice da história é a homenagem ao cinema, por meio de um personagem real, George Méliès, que encanta com seus truques e mágicas. A literatura também é citada tanto no livro quanto no filme, por intermédio da visita das crianças à biblioteca, são elas que exploram, observam, descobrem e reconhecem a história de

Méliès. Esse recordar realizado pelas crianças, desencadearam o despertar do tio da menina. Visto isso, é necessário rever as obras para reconhecer a história do cinema como um todo. Procuramos apontar nos itens a seguir as várias camadas de metalinguagem presente entre as obras.

4.1 O cinema dentro do cinema

Figura 63 – Imagem da lua com um foguete nos olhos, da esquerda para a direita: imagem do filme de Méliès (filme), imagem do desenho de Selznick (livro) e imagem em um quadro da Cinémathèque Française



Fonte: Méliès (1902), Selznick (2007, p. 152 - 153) e arquivo pessoal.

A primeira camada de metalinguagem presente nas obras é a história do cinema dentro do cinema, expressa pelo personagem Papa Georges, que trouxe à tona o percurso de vida do mágico e cineasta George Méliès, e seu filme intitulado *Viagem à Lua*, produzido em 1902, e uma das cenas ícones é a da lua com um foguete cravado em seu olho (Figura 63). Segundo Stam (2008), no campo das artes, a reflexividade no sentido psicológico/filosófico se aplica também à capacidade de autorreflexão de qualquer meio, língua ou texto. Pode-se observar tanto no filme quanto no livro, essa reflexão do fazer fílmico através do aspecto de esquecimento por um período de quem foi realmente Papa Georges. Fato que é retomado com a descoberta de Hugo, pelo desenho produzido pelo autômato, que possibilitou revelar a verdade sobre quem era o senhor da loja de brinquedos: o grande mágico e cineasta George Mèlies. Nas possíveis relações em que a literatura sugestionou o cinema, como também o contrário, olhando no nosso objeto, nota-se uma das formas de adaptação; o que diz Mutter da Silva (2017, p. 142) é que “um filme ou o próprio meio cinematográfico pode ser o tema de uma obra literária”.

No desenho produzido pelo autômato, foi grafada uma assinatura – George Méliès (Figura 64), mas em um primeiro momento só se apresenta a identidade como sendo o tio de Isabelle. 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 de sonhos: as histórias dos primeiros filmes já feitos*, escrito por René Tabard, em 1930. Nessa visita depararam-se com um homem, que, para a surpresa das crianças, era o autor do livro que estavam folheando, e que se torna também responsável por reviver a história de Méliès através do filme que guardou.

Figura 64 – Desenho do autômato, assinatura que representa a identidade do ser



Fonte: Selznick (2007, p. 263-262).

A imagem em movimento, segundo Bordwell (2008, p. 305), “deixa rastros e compõe trajetórias que os espectadores seguem, guiados pelo desenho, pelo contexto e pela busca de sentido”. O autor também nos lembra a origem da palavra “traços”, que vem de *tractus*, que significa uma trilha ou um curso, com isso ele lembra que o cinema é, em parte, uma arte pictórica, “uma composição visual no espaço para ser apreciada” (ibid.). Neste sentido conforme Balogh (2002, p. 30): “A citação, o reaproveitamento do cinema pelo próprio cinema são recursos frequentemente utilizados [...]. O trabalho sobre os textos prévios pode-se dar em gradações muito diversas”.

Assim como no filme, o autômato parou de funcionar por alguns instantes, mas depois retoma e realiza os desenhos; na vida de George Méliès também ocorreu algo parecido. Segundo Bernardet (2004, p. 13), “aliás quem primeiro percebeu que o fantástico no cinema podia ser tão real como a realidade foi o mesmo Méliès, e por acaso”. Como relatou o autor que certo dia o cineasta estava filmando nas ruas de Paris e sua câmera falhou por alguns instantes, mas logo voltou a funcionar

Tanto o filme, quanto o livro se basearam em uma foto antiga da loja de brinquedos do senhor Méliès. É importante notar quão detalhada foi feita essa

reprodução, e também que, no original e no filme, George é colocado no centro da imagem, enquanto que no livro ele preenche o canto esquerdo (Figura 65).

Figura 65 – Da esquerda para a direita: foto de Méliès em sua loja na estação, imagem da loja reproduzida no filme e desenho presente no livro



Fonte: Selznick (2011, p. 84-85), Selznick (2011, p. 86-87) e Selznick (2007, p. 34-35).

A primeira exibição pública de cinema, que ocorreu em 28 de dezembro de 1895, em Paris, foi do filme *A chegada de um trem a La Ciotat* (George Eastman House, 1895), realizado pelos irmãos Louis e Auguste Lumière. Em nossos objetos de estudo, a cena faz parte de uma página dupla no livro e foi reproduzida no filme, quando Hugo e Isabelle entraram escondidos no cinema. No filme, é possível ver o que realmente aconteceu quando foi exibido pela primeira vez; o público se assustou e se escondeu atrás das poltronas, pois acreditavam que o trem iria invadir a sala de cinema.

Os irmãos Louis e Auguste Lumière talvez não tivessem consciência de que estavam criando um meio de expressão importante. Chegaram a dizer que “o cinema é uma invenção sem futuro”. Porém, ainda no fim do século passado, o cinema começava a engatinhar como arte pelas mãos do francês George Méliès, um ilusionista que percebeu a potencialidade da câmera de filmar (ARAÚJO, 1995, p. 10).

Um outro fato, relembra Bernardet (2004), foi quando um homem de teatro que trabalhava com mágicos, George Méliès, foi falar com Lumière, na época considerado um dos inventores do cinema. O mágico queria adquirir um aparelho e Lumière não deu muita atenção, dizendo que o “cinematógrafo” não tinha o menor futuro como espetáculo, servia apenas como um instrumento científico para reproduzir o movimento e só podia servir para pesquisas.

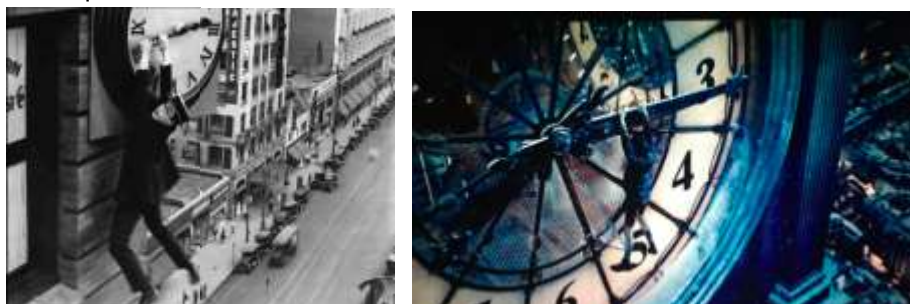
Mesmo que o público, no início, se divertisse com ele, seria uma novidade de vida breve, logo cansaria. Lumière enganou-se. Como essa estranha máquina de austeros cientistas virou uma máquina de contar histórias para enormes plateias, de geração em geração, durante já quase um século? (BERNARDET, 2004, p. 11).

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 ideias de George Méliès, que criou uma nova dimensão. Segundo Araújo (1995, p. 11), Méliès criou “uma máquina capaz de criar sonhos, de transformar em realidade visível, partilhável pelos demais espectadores, as mais mirabolantes fantasias da mente humana”.

Na descrição de Bordwell (1999), “um passo decisivo da mera gravação foi feito pelos filmes de fantasia de George Méliès. Ao parar a câmera e reorganizar as figuras e configurações, Méliès, criou efeitos mágicos”. O autor também relembra que Méliès metamorfoseou cabeças em notas musicais, ele também foi responsável por incentivar artificialmente cenas anunciadas com um verdadeiro espetáculo cinematográfico, para isso ele utilizava todo seu potencial criativo junto a câmera.

Outra cena reproduzida do cinema, tanto no livro, quanto no filme, 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 livro, apenas a imagem do filme é reproduzida, logo após Hugo contar a Isabelle que em seu último aniversário, ele e seu pai viram um filme no qual um homem ficava pendurado nos ponteiros de um relógio enorme. Mas 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 sai, mas seus pés escorregam no gelo do parapeito, e ele é obrigada a se segurar em um dos ponteiros, imitando a cena de Harold Lloyd (Figura 66).

Figura 66 – À esquerda, cena do filme *O Homem mosca*; à direita, cena semelhante no filme *Hugo*



Fonte: Selznick (2007, p. 174-175) e Scorsese (2011).

A cena do filme de Harold Lloyd é visualizada no livro, e ela é reprisada no filme na figura de Hugo, com isso pode ser vista uma mistura de realidade e ficção. Podendo estar interligadas realidade e ficção, diz Greimas (1984, p. 22): “os sistemas de representação icônica, dizem, são diferentes dos outros pelo fato de a

relação que se pode reconhecer entre os dois modos de ‘realidade’, não ser arbitrária”. Conforme ele completa, realidade e ficção devem ser propiciadas a dar a entender certa identidade, total ou parcial, entre os traços e as figuras de representado e de representante. Com isso, nota-se que podem ser reconhecidos os vestígios da primeira obra, encenada no filme em análise pelo personagem de Hugo Cabret.

Figura 67 – Cartaz do filme *O milhão* de René Clair



Fonte: IMDb⁴⁹.

Outra obra cinematográfica, que primeiramente inspirou Selznick, depois foi levada em consideração por Scorsese, principalmente nas cenas de perseguição, foi o filme *O milhão*, de René Clair, exibida em 1931 (Figura 67). Relata Seznick (2007, p. 202) que o filme: “tinha uma das sequências de perseguição mais incríveis que Hugo já tinha visto. Achou que toda boa história devia terminar com uma grande e animada perseguição”. A película *O milhão* é uma história sobre um jovem artista, chamado Michel, que tinha uma dívida com quase todos os estabelecimentos de seu bairro, além de estar atrasado com o aluguel. Um dia, quando todos os envolvidos não aguentavam mais esperar, os cercaram para cobrá-lo, mas nesse momento apareceu seu parceiro Prosper informando que um dos dois tinha o bilhete premiado na loteria. Ao checar em seu caderninho, descobre que ele fora sorteado para a decepção de seu colega endividado. Mas restava saber onde estavam os bilhetes. Michel lembrou que estavam no casaco que tinha esquecido na casa de sua vizinha Beatrice. A moça era apaixonada por Michel, mas estava descontente, pois o flagrou tentando beijar Vanda. Então ele se dirige ao apartamento dela, mas ela não se encontra no momento. Após algum tempo, finalmente ela chega, mas explica que um senhor, chamado vovô Tulipa, levou embora seu casaco, e o rapaz entra em desespero, vendo o sonho de se tornar um milionário desmoronar. Quando ele e seu

⁴⁹ Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0022150/>>. Acesso em: 02/06/2018.

amigo descobrem o paradeiro do senhor, que na verdade era um ladrão, recebem a notícia de que o casaco havia sido vendido para um cantor tenor, que faria uma apresentação no teatro da cidade. Beatrice avisa a polícia, mas a notícia do bilhete premiado no bolso do casaco já havia se espalhado e Vanda, Prosper entre outros seguem atrás do bilhete. Enquanto o cantor se apresentava, eles tentam pegar o casaco no palco, mas não conseguem. Michel estava em seu apartamento, e todos em festa achando que finalmente ele iria apresentar o bilhete. Ele começa a falar que tinha uma notícia ruim para dar, quando um policial entra com uma caixa e fala que conseguiu recuperar a jaqueta e a devolve. Mas o bilhete não estava no bolso. O policial brinca com a situação dizendo que o pedido era para recuperar o paletó, mas, logo em seguida, tira o bilhete premiado do seu próprio bolso e o entrega. Todos comemoram e saem cantando. O que chama atenção é que há semelhanças dessa sequência narrativa com algumas cenas do filme de nosso *corpus*, como a parte em que algumas pessoas dançam no café de Emily e também quando o inspetor da estação tenta sorrir e não consegue. No filme referenciado, *O Milhão*, o personagem Michel também não consegue sorrir para as câmeras, pois sabia que, na verdade, não estava com os bilhetes em mãos, naquele momento.

Outros dois filmes citados somente no livro são: *A relojoaria* (1931) 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 de cinema, Selznick (2007, p. 2002) conta: “Até que, finalmente, começou um desenho animado. Chama-se *A relojoaria*”.

O outro é o filme *Paris dorme* (1924) 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 Paris e as pessoas ficavam congeladas onde estavam⁵⁰”. Apesar de o filme não ter citado diretamente essa passagem sobre o tal filme, há a cena das crianças conversando no relógio. Além disso, observa-se também na película de Scorsese, a imagem da cidade de

⁵⁰ Passagem em Selznick (2007, p. 378).

Paris, vista do alto, retomando a mesma perspectiva do filme citado *Paris dorme*, indicando uma sinergia entre as obras (Figura 68).

Figura 68 – À esquerda, cena do filme *Paris dorme* (1924); à direita, cena do filme *A invenção de Hugo Cabret*



Fonte: Printscreen do filme de Rene Clair (1924) e Printscreen do filme de Scorsese (2011).

Após apontar a metalinguagem do cinema dentro do cinema, uma outra faceta que foi apresentada no fílmico é quanto a vontade de Scorsese de ter participado dos primórdios da sétima arte. Com isso ele fixa-se em reproduzir alguns momentos citados no livro sobre o trajeto de George Méliès, que é o item a seguir.

4.1.1 Martin Scorsese recriou o mundo de George Méliès

Para dar movimento aos desenhos e ao passado do cineasta e mágico George Méliès, o diretor Martin Scorsese e a pesquisadora Marianna Bower, de sua equipe, recriaram cenas, cenários e histórias do grande mágico que também foram contadas no livro de Selznick. Segundo Scorsese: “Teria sido extraordinário ter uma parte da criação dos primeiros filmes. Filmar as cenas de *flashback* em *Hugo* foi o mais próximo dessa experiência”.⁵¹

No sentido do que precisa a adaptação, afirma Andrew (1984, p. 102) que é necessário “procurar dois sistemas de comunicação para elementos de posição equivalente nos sistemas capazes de induzir um significado a um determinado nível de permanência, por exemplo, a descrição de uma ação narrativa”. A reprodução de um acidente de trem que ocorreu no Expresso Paris-Granville na estação Gare Montparnasse em 22 de outubro de 1895 mostra um pouco disso. No livro, o leitor relembra esse fato através de um sonho de Hugo, conforme Selznick (2007, p. 381):

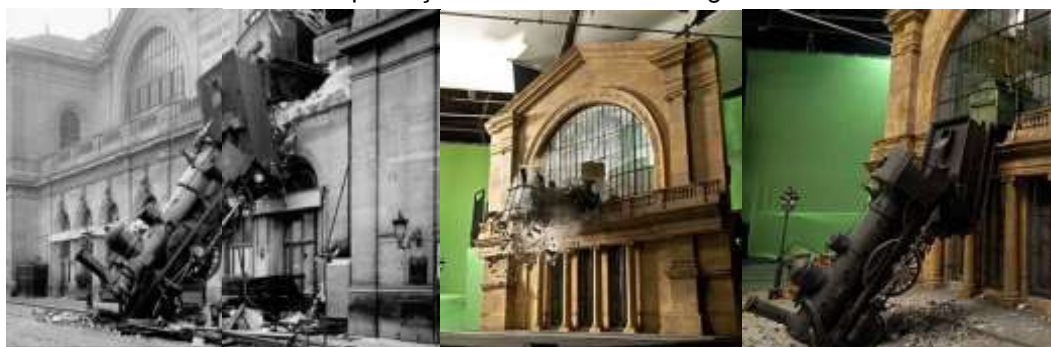
⁵¹ “It would have been extraordinary to have been a part of creating the first movies. Filming the flashback scenes in *Hugo* is perhaps as close as I will ever get to experiencing that”. In: Selznick (2011, p. 54).

“Um trem tinha entrado na estação em alta velocidade. Os freios falharam e o trem derrubou os obstáculos, descarrilhou, rolou pela estação, atravessou duas paredes e voou pelo vitral afora, espatifando o vidro”, mas visualiza-se o ocorrido em apenas uma foto.

Essa cena foi recriada no fílmico pela equipe de efeitos especiais, dirigida por Rob Legato, quem explica a função dos efeitos visuais: “usados em um filme para descrever coisas que podem desafiar as leis da natureza, refletir o mundo fora de controle, ou simplesmente grandes demais para serem filmadas ‘ao vivo’”⁵². Com o intuito de visualizar a cena em movimento, ela foi mostrada no filme igual ao ocorrido (Figura 69), mas por meio de uma reprodução em menor escala do trem e da janela da estação, conforme explica Rob Legato:

Os projetistas e engenheiros que trabalharam na tomada passaram quatro meses criando o trem de quinze metros de comprimento e a janela da estação de seis metros de altura. O acidente em si, alimentado por um motor sob os trilhos, durou um segundo e meio, mas quando foi projetado na tela, eles diminuíram a velocidade, o que aumenta a ilusão de que se trata de um trem de verdade batendo em uma janela gigantesca (SELZNICK, 2011, p. 187).

Figura 69 – Em preto e branco, fotografia do acidente de trem na estação de Paris; em cores, a reprodução da cena no filme *Hugo*



Fonte: Selznick (2007, p.382-383), Valéria Miguez (2012)⁵³.

A passagem pelo cemitério ocorre quando o menino vai atrás de seu caderno, seguindo Méliès até sua casa. O cemitério foi reconstruído⁵⁴ pelo designer de produção Dante Ferreti, nos estúdios Shepperton na Inglaterra. Os túmulos esculpidos foram inspirados nas figuras fúnebres que Martin Scorsese tinha visto no

⁵² “Visual effects are often used in a film to depict things that may defy the laws of nature, reflect the world out of control, or are simply too large to be filmed ‘live’”. In: Selznick (2011, p. 186).

⁵³ Disponível em: < <https://cinemaeaminhapraia.com.br/2012/03/24/hugo-2011-scorsese-uso-inteligente-do-3d-obra-prima/>> Acesso em: 02/06/2018.

⁵⁴ “Dante Ferretti’s Parisian graveyard, built at Shepperton Studios in England. The sculpted tombs were inspired by funeral figures Martin Scorsese had seen at the Metropolitan Museum of art in New York”. In: Selznick (2011, p. 134).

Museu de arte Metropolitana em Nova Iorque. Observam-se as diferenças entre as obras, quando os personagens passam pelos portões que não são os mesmos citados pelo livro (Figura 70).

Figura 70 – Hugo e Méliès passando pelo cemitério, imagens do livro seguidas pelas do filme



Fonte: Selznick (2007, p.91-92), Scorsese (2011).

Outro cenário que foi elaborado para o filme foi o estúdio de vidro que Méliès construiu para suas filmagens; o de Scorsese foi reproduzido nos Estúdios Shepperton na Inglaterra, baseado em fotos de como era o original. O aquário foi feito por Méliès para um de seus filmes, para criar ilusões, e também foi reconstruído por Scorsese (Figura 71), conforme diz Marianne Bower: “Para criar a ilusão de que a cena está acontecendo sob o mar, Méliès (e Scorsese) filmou através de um grande aquário. Lagostas foram jogadas no tanque para completar a ilusão”⁵⁵.

Figura 71 – Reprodução de imagem do estúdio de vidro original de Méliès e ao lado a réplica construída para o filme de Scorsese



Fonte: Malthête-Méliès (2011) e em Selznick (2011, p. 56).

De um lado, o filme teve um embasamento por meio do trabalho de Selznick, na sua pesquisa e na apresentação de sua história por intermédio de seus desenhos, por outro lado, Scorsese pôde trilhar um caminho e transformar o livro em um filme. O resultado de seu trabalho pode ser visualizado por meio de uma frase na

⁵⁵ “In order to create the illusion that the scene is taking place under the sea, Méliès (and Scorsese) shot through a large fish tank. Lobsters were thrown into the tank to complete the illusion”.In: Selznick (2011, p. 55).

capa do DVD: foi aclamado “como uma obra prima” pelo crítico de cinema Richard Corliss em matéria publicada na revista Time⁵⁶. Visto isso, com essa relação de filmes presentes nas obras, foi possível notar que além da camada do cinema dentro do cinema pela figura de Méliès, as obras nos mostram outras camadas possíveis para análise da metalinguagem, as quais percorreremos no item a seguir.

4.2 Outras camadas de metalinguagem presentes nas obras analisadas

A literatura está presente no cinema, bem como o cinema está contido na literatura. Essa frase reflete o que a transmutação entre as obras faz uma extensa abordagem metalinguística entre as diversas artes presentes em ambos os objetos de análise. No livro, Hugo conta uma passagem em que seu pai sempre lia à noite para ele as histórias de Júlio Verne e os contos de fadas de Hans Christian Andersen. Outro acontecimento ocorre na livraria onde Hugo e Isabelle se encontram, ela pega um livro sobre mitologia grega e o menino um chamado *Manual prático de mágica* com cartas e outras ilusões, assunto que lhe interessava muito.

Essa reflexividade como que indicando um espelho entre as artes também pode ser observada quando, no filme, quando Papa Georges confisca o caderno de Hugo, e o menino ficar aos prantos, e Isabelle tenta consolá-lo dizendo que Sydney Carton e Heathcliff também choravam. O primeiro personagem citado, Sydney Carton, fazia parte do romance de Charles Dickens, chamado *A Tale of Two Cities*, produzido em 1859, no qual um jovem inglês astuto, mas deprimido, sofria profundamente por um amor não correspondido pela personagem Lucie Manette (Figura 72).

Figura 72 – Capa do livro *A Tale of Two Cities* e imagem dos personagens



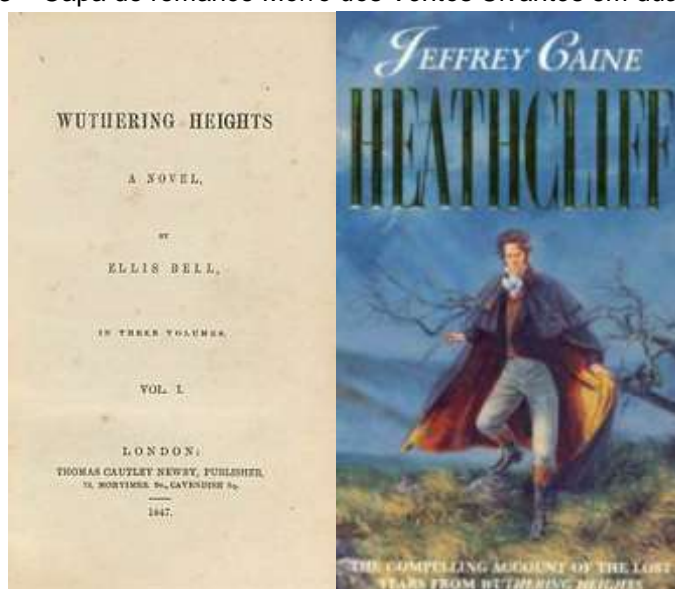
Fonte: Wikipedia⁵⁷.

⁵⁶ Fonte: <<http://entertainment.time.com/2011/11/22/2802713/>>. Acesso em: 31/05/2018.

⁵⁷ Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/A_Tale_of_Two_Cities>. Acesso em: 29/05/2018.

O segundo nome citado por Isabelle é Heathcliff um personagem fictício presente no romance *Morro dos Ventos Uivantes* (*Wuthering Heights*) de Emily Brontë, escrito em 1845 (Figura 73). Na narrativa, o rapaz é apaixonado por Catherine Earnshaw, que possui sentimentos torturantes como raiva, ciúmes e ódio, isso faz com que ele acabe destruindo tanto a ele quanto aos que estão a sua volta. Após rever esses personagens, está justificado o comentário da menina de que Hugo podia chorar à vontade. Ainda sobre a literatura, quando Hugo entra na estação para buscar o autômato, ele encontra com o Senhor Labisse que lhe dá o livro de Robin Hood, cena que se passa somente no filme.

Figura 73 – Capa do romance *Morro dos Ventos Uivantes* em duas versões



Fonte: Wikipedia⁵⁸.

No intuito de observar a análise da transmutação, críticos vindos da área do cinema passaram a atentar-se para a relação entre os meios literário e fílmico. Assim, concentraram-se na busca de correspondentes do meio literário para o meio fílmico, visando apenas analisar o que o cineasta conseguiu substituir, indo do livro em direção ao filme. Segundo Diniz (2005, p. 15), “a partir daí, houve uma mudança no enfoque dos estudos sobre adaptações, que agora enfatiza os elementos fílmicos, usando a comparação para enriquecer o fílmico”.

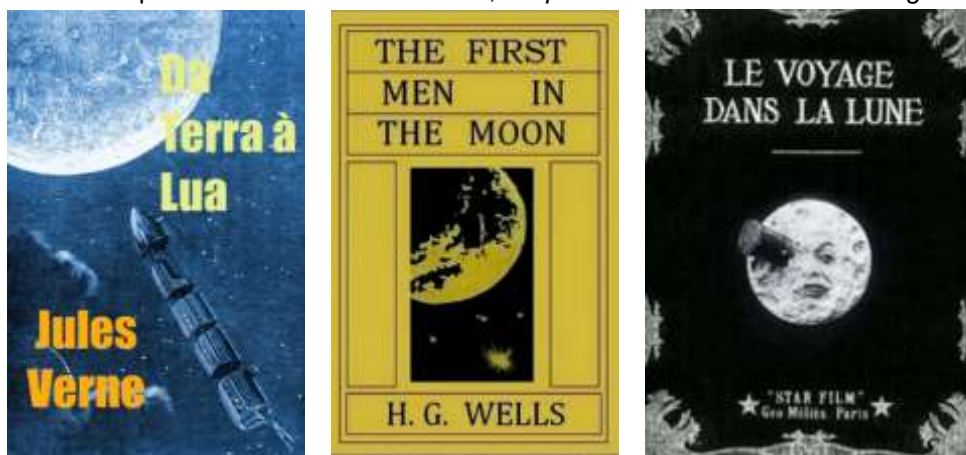
No livro, Hugo encontra com Etienne na Academia do cinema, e este lhe mostra o livro *A invenção de sonhos: as histórias dos primeiros filmes já feitos*,

⁵⁸ Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Wuthering_Heights>. Acesso em: 29/05/2018.

escrito pelo professor do rapaz, René Tarbard, em 1930. No filme, Isabelle ao levar Hugo à livraria diz sobre o lugar: “Oz, *Terra do Nunca* e *Ilha do Tesouro* ao mesmo tempo”. Esses três livros foram transmutados para o cinema.

O próprio filme produzido em 1902, na França, por George Méliès, *Viagem à Lua*, foi inspirado nos livros de Julio Verne (*Da Terra a Lua*, publicado em 1865) e de Herbert George Wells (*Os primeiros homens na lua*, a primeira edição publicada em 1901) (Figura 74).

Figura 74 – Capas dos livros *Da Terra a Lua*, *Os primeiros homens na lua* e *Viagem à lua*



Fonte: Printscreen capas tiradas do Google sites, montagem Amanda Traballi.

O gosto pela fotografia é manifestado no livro por Isabelle quando ela relata gostar tanto das fotos quanto dos filmes, a menina completa dizendo que é possível criar sua própria história olhando para uma foto: “Isabelle parou um instante e olhou para um dos cartazes, uma foto em preto e branco de uma atriz com olhos muito escuros” (SELZNICK, 2007, p. 193). No entanto, no filme, ela apenas pergunta ao senhor Labisse onde está a prateleira dos livros sobre fotografia, indicando gostar do assunto.

Antes disso, Isabelle diz a Hugo que está apaixonada por David Copperfield, mais um personagem de um livro de Charles Dickens (Figura 75), primeiramente publicado em capítulos, e em livro no ano de 1850. Com uma descrição detalhada sobre alguns acontecimentos da vida pessoal de Dickens, alguns pesquisadores acreditam ser uma autobiografia. No preâmbulo da edição de 1867, o autor diz que como um pai amoroso ele tem um filho mais querido e seu nome é David Copperfield.

Figura 75 – Capa do livro *David Copperfield*, escrito por Charles Dickens



Fonte: Wikipedia⁵⁹.

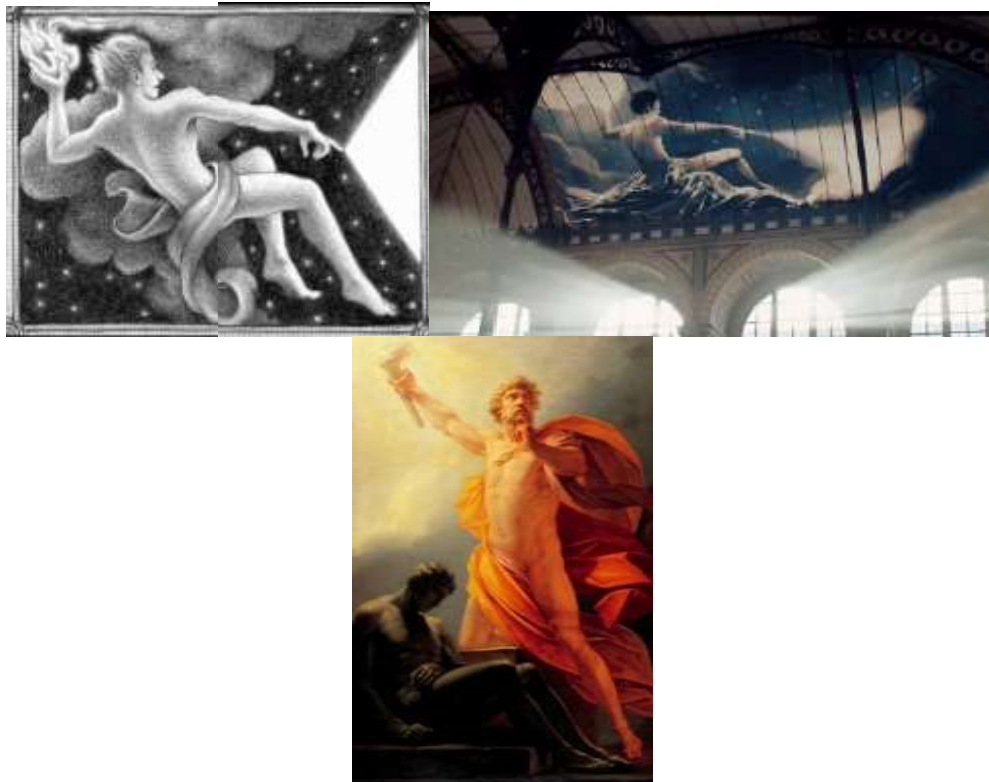
Há outro episódio presente em ambas as obras, que se apresentam de forma distinta: enquanto no livro é revelado um quadro pintado por Méliès, no fílmico a pintura apenas pode ser visualizada no teto da biblioteca. A revelação é feita na página 494: “Acho que vou pedir para ver o quadro de Prometeu que pintei quando era jovem. Hugo já tinha visto o quadro na biblioteca, mas não sabia que era Méliès quem tinha feito”. Ainda no livro, na página 371, Hugo descreve a imagem: “Uma das mãos da figura estava erguida, segurando uma bola de fogo, como se estivesse roubando as chamas do alto, e a outra mão lançava luz, como se fosse o projetor de filmes”. Elucidando um pouco, existem muitas versões sobre o mito de Prometeu, mas a mais simples para configurar o que as imagens a seguir (Figura 76) representam é que ele teria roubado o fogo dos deuses e por isso foi punido. Uma matéria publicada na revista *Super Interessante* revela que: “Prometeu representa também um símbolo da luta pela civilização e a cultura, pois diz a lenda que, com o fogo, ele outorgou também a humanidade, as artes e as ciências. A aventura da busca do conhecimento, a matéria-prima da liberdade, imprimiu na mente humana, desde os tempos antigos, um claro sentido de tragédia”⁶⁰. Mas pelas imagens que observamos no livro e no filme, tudo indica que Prometeu roubou o fogo para

⁵⁹ Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/David_Copperfield>. Acesso em: 29/05/2018.

⁶⁰ “Prometeu, mártir e herói”. Matéria publicada na Revista *Super Interessante*, em 31 mar. 1990. Fonte: <<https://super.abril.com.br/historia/prometeu-martir-e-heroi/>>. Acesso em: 31/05/2018.

produzir a luz dos projetores de cinema, indicando ser uma nova versão do mito, mas, dessa vez, adaptadas por Selznick e Scorsese.

Figura 76 – Em sentido horário: Quadro de Prometeu, no livro *A invenção de Hugo Cabret* (p. 344-345); cena no filme *Hugo*, com o quadro na biblioteca; e embaixo, a imagem de Prometeu com o Fogo Divino, quadro de Heinrich Fueger (1817)



Fonte: Selznick (2007), Scorsese (2011) e Wikipedia⁶¹.

No filme, ao encontrar duas crianças andando sozinhas pela estação, o inspetor logo as aborda, Hugo e Isabelle, questionado-as sobre onde estão seus pais. A menina rapidamente responde que ela é sobrinha de Papa Georges, dono da loja de brinquedos da estação. Cão Maximilian sente o cheiro de Hugo parecendo reconhecê-lo, com isso o inspetor adverte o menino, mas logo interrompe Isabelle dizendo que o cachorro devia estar sentido o cheiro de sua gata chamada Christina Rossetti, igual à poetisa que nasceu em Londres (1830 – 1894), e era filha do escritor e poeta italiano Gabriele Rossetti (1734-1854). A menina aproveita a oportunidade para distrair o inspetor e recitar o poema (Figura 77):⁶²

⁶¹ Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Prometeu>>. Acesso em: 29/05/2018.

⁶² Poema em italiano. Fonte: <http://www.claudiomalune.it/index.php?option=com_content&view=article&id=3918:christina-rossetti-un-compleanno&catid=1354:rossetti-christina&Itemid=86>. Acesso em: 14/05/2018. Tradução em português, Fonte: <<http://gigilio.blogspot.com.br/2011/12/christina-rossetti-fotografada-por.html>>. Acesso em 14/05/2018.

Figura 77 – Transcrição do poema de Christina Rossetti, à direita versão em italiano e à esquerda versão em português

Christina Rossetti (1830-1894)

Tradução: Margarida Vale de Gato

Un compleanno

Il mio cuore è come un uccello che
canta
il cui cuore è in un germoglio
annaffiato.
Il mio cuore è come un albero di
mele
con i ramoscelli piegati da ricchi
frutti.
Il mio cuore è come una conchiglia
arcobaleno
che naviga in un mare sereno.
Il mio cuore è più felice di tutti
questi,
perché il mio amore sta venendo da
me.
Costruisce per me un palco di seta e
piuma,
lo sospende in colori araldici e
porpora,
vi scolpisce colombe e melograni,
e pavoni con centinaia di occhi.
Lo lavora in grappoli d'oro e
d'argento,
in foglie e argentei fiordalisi.
Poiché il compleanno della mia vita
è venuto,
il mio amore è venuto da me.

UM ANIVERSÁRIO

Meu coração é um pássaro cantante
Cujo ninho é um rebento orvalhado;
Meu coração é uma macieira
Vergando o tronco de frutos
pesado;
Meu coração é um búzio irisado
Vogando na corrente com langor;
Meu coração mais que tudo se
alegra
Porque a meus braços chegou meu
amor.
Dai-me um dossel tingido de cor
roxa;
De seda debruada de mil folhos;
Bordai nele romãs, pombos alados,
Pavões com caudas de mais de cem
olhos;
Ornai-o de uvas, de rubis e prata,
Folhas douradas, pomares em flor;
Porque hoje é dia que nasce minha
vida,
Hoje a meus braços chegou meu
amor.

Fonte: Elaborada pela autora.

Em nossa análise, os fundamentos do som e música não serão aprofundados. Como estamos trabalhando com a transmutação entre as obras e esses elementos estão presentes no audiovisual, optamos por não contemplá-los. Mas encontramos uma metalinguagem presente quanto a uma música que toca de fundo no café da estação; é a canção chamada *Frou Frou* que o personagem de Jean Gabin ouve no clássico de Jean Renoir: *A Grande Ilusão* (*La Grande Illusion*, 1937). Segundo o compositor que escreveu as partituras das músicas para o filme, Howard Shore⁶³: “Eu quero combinar a profundidade do som com a profundidade da imagem. Eu gostaria que a partitura soasse como a imagem. Um casamento de luz e som”.

No livro de Selznick (2007), Isabelle, em uma conversa com Hugo, contou sobre quais os gêneros de filme de que gostava: além de aventura, comédias, desenhos animados, filmes de couboi estrelados pelo ator Tom Mix (ator norte-americano). Mas o que as crianças realmente vivem tanto no livro quanto no filme é o gênero de aventura. Segundo Araújo (1995, p. 90), “os filmes deste gênero contêm, normalmente, uma trajetória. O personagem característico é alguém que precisa vencer grandes obstáculos para chegar a seu objetivo”. Isabelle revela que

⁶³ “I want to match the depth of the sound to the depth of the image. I would like the score to sound like the imagery. A marriage of light and sound”, In: Selznick (2011, p. 216).

até seu corte de cabelo teve uma inspiração: “Havia uma atriz que ela tinha visto, chamada Louise Brooks, que tinha um corte de cabelo que Isabelle copiara” (SELZNICK, 2007, p. 203). Essa atriz referenciada foi ícone dos anos 20, por seu corte de cabelo liso e curto. No filme também é mantido o mesmo corte de cabelo na personagem Isabelle, interpretada por Chloe Moretz (Figura 78).

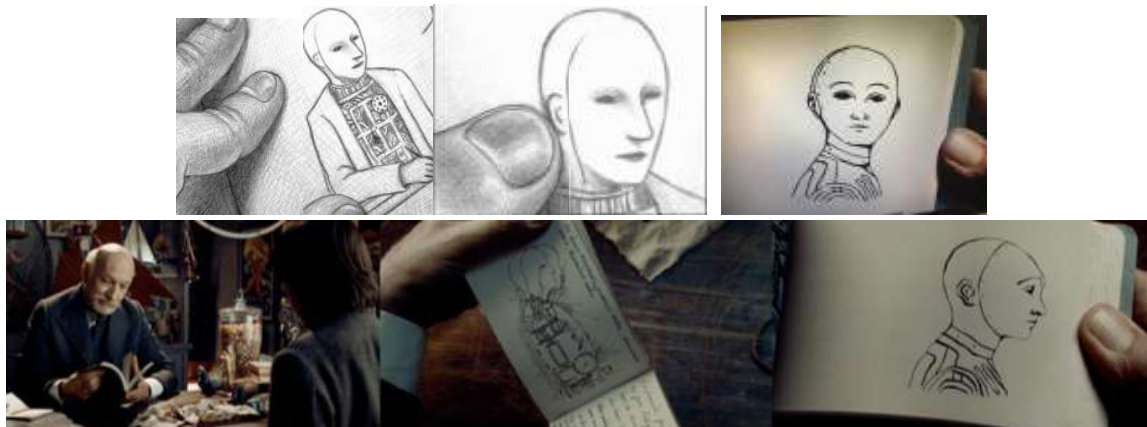
Figura 78 – Da esquerda para a direita, personagem Isabelle (desenho no livro), atriz Louise Brooks, Chloe Moretz que interpretou Isabelle no filme



Fonte: Montagem elaborada pela pesquisadora, baseada no livro, no filme e em foto da atriz Louise Brooks do Pinterest⁶⁴.

Outra técnica mostrada no filme é a *stop-motion*, ou quadro a quadro, que simulam o movimento pela sequência de uma história em quadrinhos. É possível ver essa técnica na cena em que Méliès folheava o caderninho de Hugo, tanto no livro quanto no filme. Como esse caderno apresenta as instruções que Hugo tem para consertar seu autômato, ele também remete à técnica do *storyboard*, que segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 751) é “ferramenta usada no planejamento da produção de um filme, que consiste em desenhos dispostos numa espécie de tira de história em quadrinhos” (Figura 79).

Figura 79 – Os desenhos de Brian Selznick remetem à história em quadrinhos, quando Méliès folheia o caderno de Hugo, e a imagem do autômato remete ao movimento de *flipboard*



Fonte: Montagem elaborada pela pesquisadora baseado nas imagens do livro e no printscreen do filme.

⁶⁴ Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/564779609512219274/>>. Acesso em: 29/05/2018.

A fim de buscar as origens das Histórias em quadrinhos, é preciso retroceder até a pré-história, quando, em cavernas, nossos remotos ancestrais gravavam imagens em pedras. Na singeleza de suas imagens, primeiras expressões da natureza humana, os primitivos deixaram para o futuro o testemunho de sua época (ANSELMO, 1975, p. 40).

Para o filme, ao todo foram fabricados quinze modelos autômatos por David Balfour, mestre de adereços, e sua equipe. Ele diz que depois de algumas discussões com Scorsese, eles se inspiraram na pintura de Leonardo da Vinci a Mona Lisa: “parecia óbvio que a expressão muito debatida e enigmática da pintura poderia ser a aparência que procurávamos. Você nunca tem certeza do que o autômato está pensando”⁶⁵. O termo “obra prima” referencia-se a uma peça de arte que aspirasse à perfeição, por meio de sua beleza e elegância. Visto isso, conforme observa na figura 80, existe uma semelhança no semblante da Monalisa e do autômato produzido para o filme de Scorsese.

Figura 80 – À esquerda, quadro de Leonardo Da Vinci e á direita imagem do autômato, no filme de Scorsese

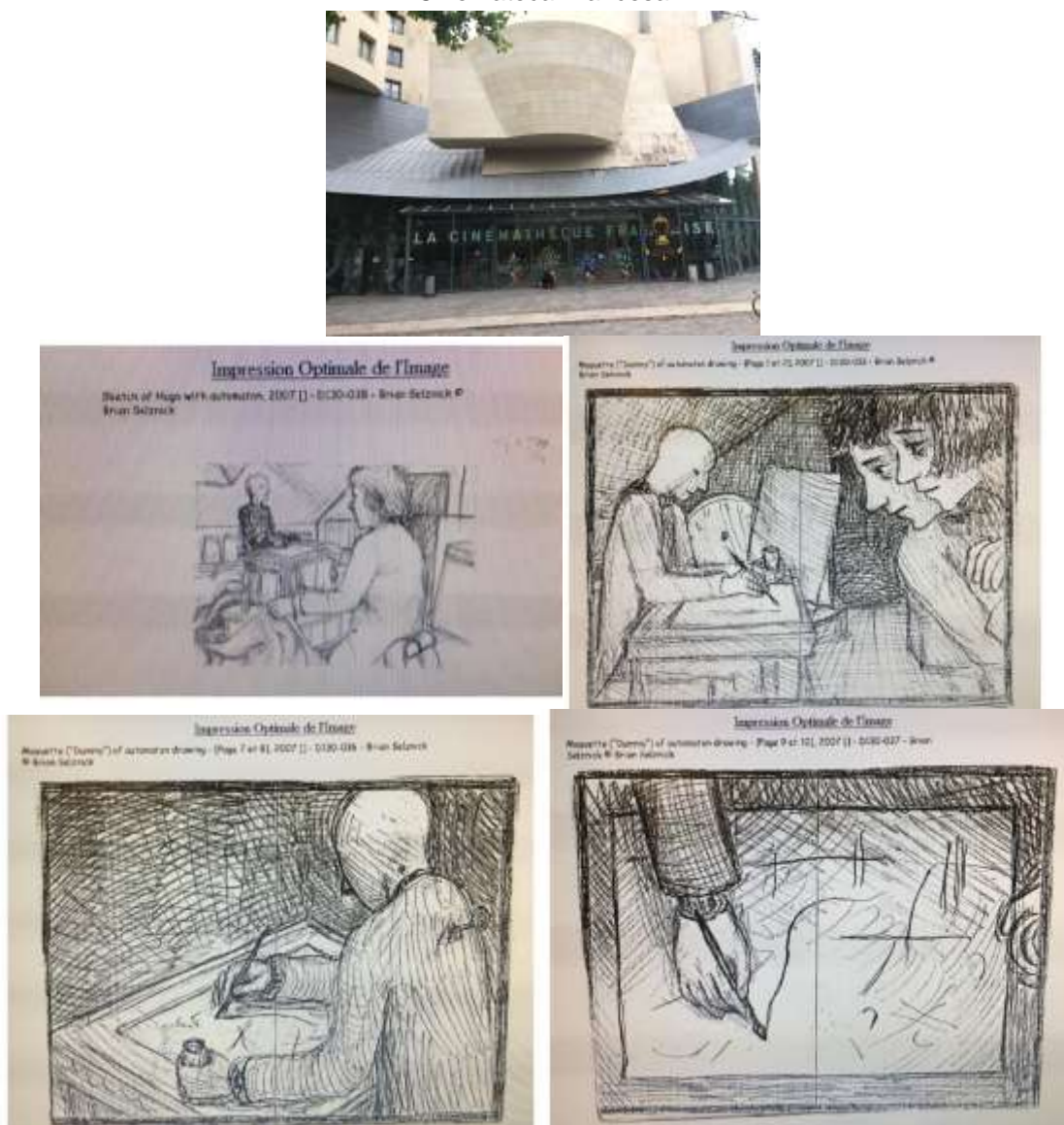


Fonte: Selznick (2011, p. 158-159).

Uma forma de ampliar o conhecimento dos temas tratados na tese é vivenciar *in loco* os modos de produção do fílmico. Nesse sentido, realizamos uma visita a Cinemateque Francesa, onde encontramos algumas maquetes ensaiadas por Brian Selznick, antes de serem finalizadas e publicadas em seu livro (Figura 81).

⁶⁵ “It seemed obvious that the much debated and enigmatic expression of the painting could be the look that we were after. You are never quite sure what the automaton is thinking”, In: Selznick (2011, p. 155).

Figura 81 – Reprodução dos esboços de desenhos feitos por Brian Selznick, localizados na Cinemateca Francesa

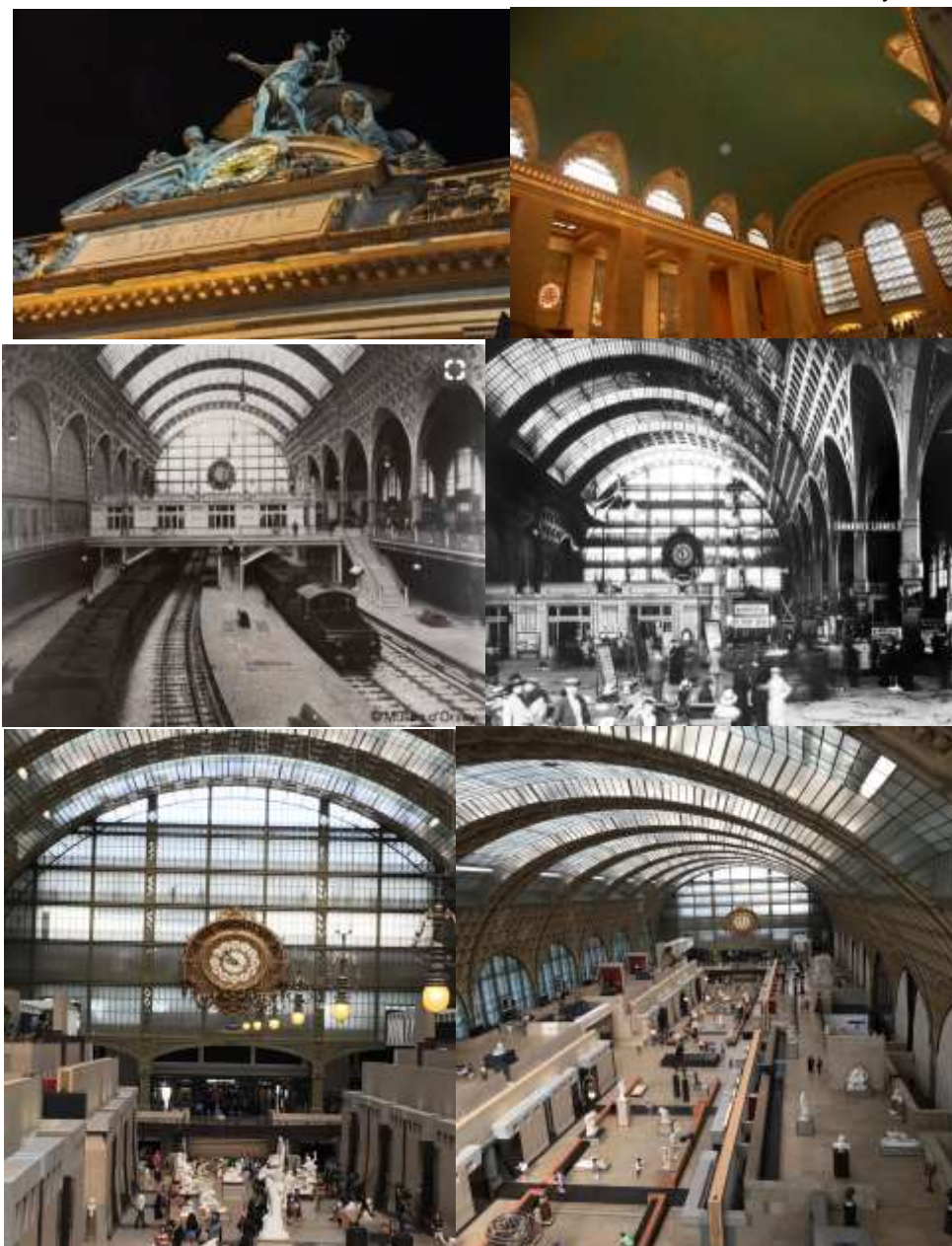


Fonte: Primeira fotografia crédito: Amanda Traballi e os desenhos: PrintScreen, realizado por Amanda Traballi

Também visitamos o Museu D'Orsay, que possui um grande relógio, que inspirou os desenhos de Selznick. Lá primeiramente foi uma estação de trem bem movimentada, que depois de desativada tornou-se museu. Na figura 82 é possível comparar a visão da Gare D'Orsay (1905) e a de atualmente. Com intuito de aprofundar o conhecimento das principais locações do filme, fez-se a visita a outro local referenciado por Selznick (2011, p. 21): “Eu também usei detalhes da *Grand Central Station*, em Nova York. Ouvi dizer que lá tinha quartos secretos acima do teto estrelado no saguão principal. Foi isso que me deu a ideia do apartamento secreto de Hugo ser escondido atrás das paredes”. A Grand Central Station possui alguns escritórios escondidos nos corredores, com acesso restrito a pessoas

autorizadas, impossibilitando nossa visita. No *Museum of the Moving Image*, foi possível experimentar um pouco do fazer fílmico, como a famosa frase “Por de trás das câmeras”.

Figura 82 – Imagens da Grand Central Station em Nova York, seguida da estação de Orsay em Paris no ano de 1905 e atualmente onde funciona o famoso Museu D`Orsay



Fonte: Grande Central Station, crédito: Amanda Traballi, Estação de Orsay, printscreen Pinterest⁶⁶, Museu D`Orsay, crédito: Amanda Traballi.

Dentro do percurso metalinguístico podemos fazer as seguintes analogias: Isabelle representa a literatura, Hugo representa as máquinas e o tempo e Méliès referencia o cinema. Foi possível constatar que as obras, além de fazerem uma

⁶⁶ Fonte: <<https://www.pinterest.fr/pin/451556300123339015/>>. Acesso em:01/06/2018.

homenagem à sétima arte, também exigem do leitor e do espectador um vasto conhecimento prévio de artes, pois apresenta vários personagens que estavam presentes nos passado tanto da literatura, quanto dos filmes. Através da metalinguagem foi possível identificar essas abordagens.

Seu reconhecimento por parte do público pode ser observado quando à imagem que nos mostra Méliès de costas, sob um fecho de luz centralizado em seu corpo; ele convida a plateia dizendo: “Venham e sonhem junto comigo”. Após se curvar em agradecimento, as cortinas se abrem e instrumentos tocam. O telão ao fundo exibe os filmes de George Méliès, e a projeção se encerra com a imagem da lua e um *fade out*.

A técnica de pintar os negativos manualmente, conforme se mostra no filme, referencia os primórdios, quando os filmes ainda eram em preto e branco e Méliès, pensou nessa possibilidade, colorindo um a um. Sinalizando a passagem do tempo, apontamos uma descrição presente no livro (SELZNICK, 2007, p. 283): “as bordas dos desenhos estavam amareladas e quebradiças”. E no filme, René Tabard, na cena do teatro, diz que: “o tempo não tem sido gentil com os filmes velhos”.

Alguns diretores foram apenas citados no livro como: Charlie Chaplin e o filme *O garoto* (1921), Jean Renoir e o filme *A pequena vendedora de fósforo* (1928) e Buster Keaton com o filme *Sherlock Jr.* (1924). Com isso foi possível notar quantos detalhes estão presentes nas obras analisadas. Também no filme, na sequência em que alguns personagens estão no café, aparecem figuras notáveis da história do século XX, como o romancista James Joyce, Winston Churchill que recebeu o Prêmio Nobel da Literatura em 1953 por várias obras publicadas, mas principalmente pelos seis volumes intitulados: *The Second World War* (A Segunda Guerra Mundial), o pintor Salvador Dalí e Django Reinhardt que foi guitarrista de jazz francês (Figura 83).

Figura 83 – Figurantes representando James Joyce, o pintor Salvador Dalí e Django Reinhardt (reprodução de cena do filme *A invenção de Hugo Cabret*)



Fonte: Printscreen do filme de Scorsese (2011).

Visto isso, é possível constatar que existem várias camadas de metalinguagem entre as obras. Parece que mais um ciclo se fecha: enquanto no livro a vida Hugo parece entrar nos eixos; no final do filme, através de Isabelle que começa a grafar um livro sobre a história de um menino chamado Hugo Cabret, esse ciclo também se fecha.

4.3 Algumas metáforas presentes nas obras

Refere-se à metáfora uma figura de linguagem que produz sentidos figurados por meio de comparações implícitas. Segundo Sousa (2006, p. 110), “a metáfora é um dos processos mais importantes e quotidianamente repetidos de significação. A metáfora baseia-se em analogias”.

Pode-se compreender pela etimologia da palavra que vem do verbo grego *metaphorein*, o prefixo *meta'* significa “entre” e *phorein*, “carregar”, em tradução livre entende-se como transferência ou transporte para outro lugar.

Por mais diferentes que sejam dois objetos é sempre possível encontrar uma classe limite em que estes figurem juntos, uma intersecção, uma porção comum ao mosaico de suas partes. E é justamente essa parte comum a responsável pela existência da metáfora (SCHIAVONI, 2014, p. 58).

No intuito de apresentar essas intersecções por meio das obras analisadas, situamos algumas metáforas como: O tempo através do relógio, o homem versus a máquina, representado pela figura do autômato e o sonho relacionado com o cinema. Apenas apontaremos essas classes limites, por meio do discurso que nos foi revelado pelas obras: o livro e o filme *A invenção de Hugo Cabret*.

4.3.1 Tempo através do relógio

Pode-se observar a metáfora do funcionamento do relógio com o movimento da cidade de Paris, baseando-nos nas cenas iniciais do filme, nas quais a imagem vista do alto da cidade e seu grande movimento através de uma fusão de imagens mostra na sequência um grande relógio em funcionamento, indicando a semelhança dos movimentos (Figura 84). Também pode ser visto 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. Além disso, notar-se 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.

Figura 84 – Cenas do filme: fusão da imagem da cidade de Paris com o relógio da estação, Hugo fazendo a manutenção de um grande relógio da estação



Fonte: Printscreen filme Scorsese (2011).

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, apenas evidenciamos a analogia relógio - tempo. Mas podemos apontar algumas considerações, conforme Gualda (2010, p. 213), “o eterno presente é algo inerente ao cinema e por essa razão fica difícil narrar o passado e o futuro numa obra cinematográfica, porque o espectador sempre terá a impressão de que tudo se desenrola no tempo presente”. Segundo a autora, no romance, “o tempo é codificado linguisticamente; no filme se apresenta com imagens de ações concretas. O espaço predomina no filme; em contrapartida, o tempo predomina no romance” (GUALDA, 2010, p. 212).

Nota-se também a analogia no discurso do tio de Hugo, senhor Claude, na cena em que vão visitar o túmulo do pai do menino (Figura 85). Claude diz: “O tempo tem [...] 60 segundos, em um minuto, 60 minutos em uma hora” e completa dizendo que “O tempo é tudo”. A cena volta para Hugo chorando e a voz dele em *off*: “Ah o tempo, o tempo”. Essa metáfora do tempo figurativizado pelo objeto relógio. No livro o tio não cita essa frase, mas avisa ao menino: “Vai ser meu aprendiz. Vai morar na estação comigo, e eu vou lhe ensinar a cuidar dos relógios. ‘Aprendiz cronometrista” (SELZNICK, 2007, p. 125).

Figura 85 – Reprodução da cena do filme, Hugo visita o túmulo de seu pai na companhia do seu tio Claude



Fonte: Printscreen filme Scorsese (2011).

Ainda em vista disso, a última frase que Selznick (2007, p. 507) escreve é: “Naquele momento o mecanismo do mundo se alinhou. Em algum lugar um relógio bateu meia-noite e o futuro de Hugo pareceu entrar perfeitamente nos eixos”, encerrando assim a narrativa. Com isso foi possível aludir essa relação do tempo com o relógio presente nas obras analisadas.

4.3.2 O Autômato – máquina *versus* homem

A história do Autômato teve início no século XVIII, através do inventor Jacques de Vaucanson e sua primeira criação, um pato mecânico que supostamente conseguia comer e evacuar sua comida. O interesse pelos homens mecânicos sempre esteve presente entre os mágicos que queriam impressionar suas plateias. No filme, o pai de Hugo diz que “Era como se o mágico tivesse criado vida artificial, mas o segredo estava sempre na relojoaria” (p.115). Contando a história sobre os primórdios dos autômatos, na página 115: “Alguns mágicos começaram como fabricantes de relógio. Usavam seu conhecimento de mecânica para construir esses autômatos e surpreender as plateias. O único propósito das máquinas era encher as pessoas de espanto, e conseguiam”. Ele completa que ninguém que assistia podia imaginar os mistérios, como eles dançavam, escreviam ou cantavam?

Nota-se no livro, capítulo 6 intitulado “motivação”, uma reflexão das razões da vida por meio da lembrança de Hugo sobre a descrição que seu pai fez sobre o funcionamento do autômato, quando utiliza as frases: “Você já parou para pensar que todas as máquinas são feitas por algum motivo? Se você perder sua

motivação... é como se estivesse quebrado”. “Então, eu imagino que, se o mundo inteiro é uma grande máquina, eu devo estar aqui por algum motivo”.

Essa reflexão que relaciona a vida humana com as máquinas também é vista no filme, no qual o personagem Hugo e Isabelle estão observando a cidade de Paris, através de um relógio da estação, e os dois conversam utilizando as mesmas frases do livro. Nesse sentido, podemos perceber a importância da literatura. Segundo Eco (2003, p. 12), “as obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem e da vida”.

No livro, Hugo nos informa que as máquinas quebradas o deixam triste, porque não servem a seus propósitos, ele completa dizendo que deve ser por isso que as pessoas quando perdem os seus propósitos é como se estivessem quebradas. Isabelle relaciona essa explicação a Papa Georges, dizendo que talvez eles possam consertá-lo e fala que o propósito de Hugo é consertar as coisas. O menino lembra de seu pai, que era hábil em consertar os mecanismos quebrados. Na visão de Eco (2003, p. 12), “[...] tentemos nos aproximar com bom senso de uma obra narrativa e confrontemos as proposições que podemos enunciar a seu respeito com aquelas que articulamos em relação ao mundo”.

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).

Ainda no livro no capítulo 8, George Méliès revela: “A única coisa que não consegui destruir foi o autômato, que doei para o museu. Mas nunca o puseram em exibição e, anos mais tarde, o museu pegou fogo (p. 406)”. O autor Brian Selznick pesquisou sobre os autômatos e visitou o *Franklin Institute* em Philadelphia, que tinha um boneco de 200 anos construído por Henri Maillardet. Era um corpo de um homem sentado atrás de uma mesa, mas estava quebrado, quem conseguiu consertá-lo foi seu amigo Andy Baron, um gênio mecânico, que explicou tudo sobre os relógios e suas engrenagens. Refazendo o percurso que o autor do livro trilhou, com intuito de aprofundar as informações ou descobrir novas, a visitamos o Musée des Automates (Museu dos Autômatos), localizado na cidade de Paris, na 11 Rue Saint Paul, que traz a história e alguns modelos de autômatos, desde os mais

simples até os mais complexos (Figura 86). O museu fez parte do itinerário percorrido pelo escritor Selznick, antes de escrever o livro.

Figura 86 – Entrada do Museu dos Autômatos, imagem do pioneiro criador dos autômatos e imagem de alguns autômatos dentro do museu



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Nota-se também que o filme mostra um quadro que remete à imagem do autômato. Ele aparece na parede de fundo da cena na qual o inspetor caminha até a florista para conversar. No meio do percurso sua perna mecânica trava, fazendo um barulho estridente, fato que faz o rapaz ficar envergonhado, mas logo a mulher se aproxima e revela que perdeu seu irmão na guerra. O inspetor tinha uma perna com engrenagem devido aos ferimentos sofridos na guerra também, com isso os dois se aproximam. No encontro entre os dois personagens é que se observa-se o quadro, acima dos atores (Figura 87).

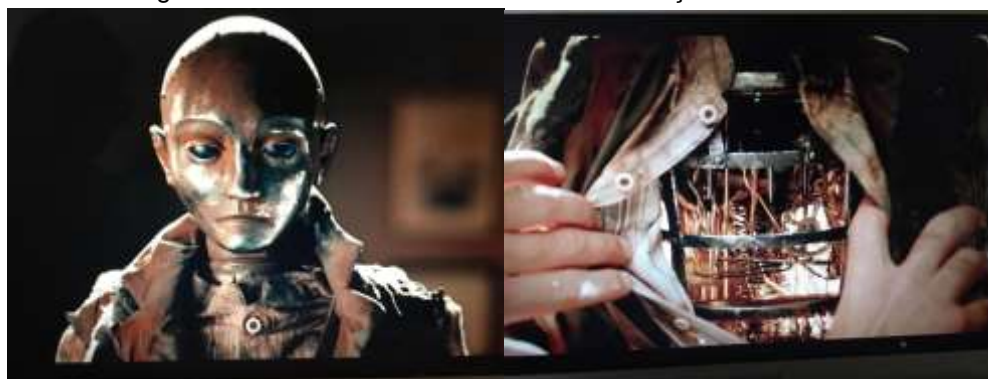
Figura 87 – Cena do filme *A invenção de Hugo Cabret*, detalhe do quadro ao fundo que remete à imagem do autômato



Fonte: Printscreen filme Scorsese (2011).

A transformação do autômato criando vida pode ser visualizada no filme conforme a figura 88. No livro, a cabeça de Hugo que é 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 em que tocasse”.

Figura 88 – Cena do filme sobre a transformação do autômato



Fonte: Printscreen filme Scorsese (2011).

Relatando a analogia de sua profissão de escritor com a do homem mecânico, o autor Brian 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, um livro inteiro, vinte e seis mil cento e cinquenta e nove palavras. Estas palavras”, referindo-se ao livro *A invenção de Hugo Cabret*.

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, complementando que para exercê-la basta definir um propósito, ir em busca de uma Razão de Vida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que parecia ser apenas uma aventura infantil nos foi revelada como uma grande homenagem ao cinema. Um desenho de uma lua, com um foguete em seus olhos, realizado por um homem mecânico, mais conhecido como autômato, revelou uma assinatura – George Méliès. Com isso, a busca de informações pelas crianças aventureiras sobre esse homem lhe despertaram o recordar (palavra cuja etimologia vem do latim *re-cordis*, ou seja, voltar a passar pelo coração), e pudemos reviver sua história: George Méliès, além de vendedor de brinquedos em uma estação de trem, foi um grande mágico e cineasta. Essa dupla linha narrativa foi tratada singularmente tanto no livro *A invenção de Hugo Cabret*, de Brian Selznick, quanto na sua adaptação para o filme *Hugo* (*A invenção de Hugo Cabret*, na versão em português), dirigido por Martin Scorsese, obras analisadas neste trabalho.

Por meio dos métodos e conhecimentos da semiótica greimasiana foi possível percorrer o processo de adaptação, identificando as estratégias de enunciação utilizadas pelo diretor do filme para realizar a transmutação. Segundo Sousa (2006, p. 99), “a semiótica, por exemplo, recorre essencialmente à reflexão como método de trabalho”. Nesse sentido, a semiótica nos revelou ser um instrumento válido para tratar tanto do livro, com sua intertextualidade, quanto do filme com a metalinguagem, e nesse contato entre ambas, que apesar do livro ser literatura, quase metade ele nos é mostrado por imagens e em muitas nos remete ao movimento do cinema.

Além da fundamentação conceitual, por intermédio dos apontamentos feitos por Hutcheon (2006), quanto aos modos de se envolver com uma história, organizamos a argumentação por meio das estratégias analíticas sobre “o contar”, “mostrar” e “o reconhecer”. Com isso, podemos verificar o diálogo que existe entre as obras, a literatura apresenta uma visão do cinema e o filme fecha a narrativa, com Isabelle escrevendo a história de Hugo, fechando um ciclo entre as obras.

No primeiro capítulo apresentou-se o que estudiosos e pesquisadores pensam e como eles utilizam na adaptação de uma obra literária para um filme. Discorremos sobre os temas tradução, interpretação e adaptação. Dentre os autores de referência para este trabalho, o que apresentou o termo mais coerente e adequado para a pesquisa foi Jakobson (1969), com tradução intersemiótica ou transmutação. Optamos por utilizar o termo transmutação para nos referir a nossos

objetos de estudo. Identificamos como instrumento válido para verificar a adaptação a semiótica da linha francesa, indicada por Greimas, apontadas por Balogh (2005), Barros (2005) e Fiorin (2003). Também utilizamos os caminhos da análise fílmica apontados por Aumont e Marie (1990), bem como as diferenças de linguagem no discurso literário e no discurso fílmico tratadas por Gualda (2010). Termos quanto à fidelidade entre as obras, conforme orientaram Stam e Hutcheon, foram descartados, por não serem representativos quando nos referimos a uma obra transmutada. Também expusemos as relações transtextuais apresentadas por Genette (1989) e a Teoria de adaptação de Hutcheon (2006).

No segundo capítulo apresentamos “o contar” a partir dos objetos livro e filme: *A invenção de Hugo Cabret*. Evidenciamos que o autor do livro Brian Selznick, sendo ilustrador e escritor, mostrou sua habilidade em contar história por meio dos desenhos. Também ressaltamos a destreza do diretor Martin Scorsese na produção do filme e um pouco da sua história, que recebeu o prêmio de melhor diretor pela Golden Globe Awards, em 2012.

No terceiro capítulo discorremos sobre “o narrar”, analisando as estratégias de adaptação. Através da narrativa, mostramos que as obras apresentam dois programas narrativos, referentes aos personagens Hugo e George Méliès, os quais se encontram no final, juntando a uma narrativa só. Apresentamos as conjunções e disjunções entre as obras, podendo-se visualizar as singularidades de cada uma. Uma particularidade retratada por Selznick é essa sensação do movimento que o cinema apresenta, seu desenhos utiliza um recurso do cinema, como o *zoom in*, também demonstra uma singeleza em cada detalhe em seus mais de 300 desenhos, ou seja mais da metade do livro. Enquanto que no filme, Scorsese, capta bem a mensagem do livro, quanto a homenagem ao cinema, e por meio de reprodução de alguns métodos utilizados por Méliès, também pode vivenciar a experiência do fazer fílmico, como nos primórdios da sétima arte, trazendo o cinema para dentro do cinema também. Outra expertise mostrada por Scorsese é 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 a seu dono, que é limitado em seus movimentos, pois uma de suas pernas é debilitada; o ar romântico, por meio da delicada florista, que se apaixona pelo inspetor; e o recordar do cinema, pela reconstrução dos cenários e reprodução dos filmes de Méliès. Com base nos aportes de Aumont (2004), Balogh (2005) e Hutcheon (2006).

No quarto capítulo abordamos “o reconhecer” por meio da metalinguagem presente entre as obras. A primeira que chamou a atenção foi a história do cinema dentro do cinema. Mas ao fazer a observação dos objetos como um todo, notamos que existem várias camadas de metalinguagem. Como a literatura que também é referenciada no filme, a pintura, os cartazes e a mágica. Refletindo sobre o nosso fazer pesquisar, o personagem Rene Tabard mostrou que, além de ser um pesquisador e professor, era grande admirador de Méliès e tinha em sua sala quase que um museu inteiro, com pertences e alguns filmes do cineasta.

A relevância da escolha dos objetos pode ser verificada, por que ambas podem ser consideradas obras-primas, a primeira, o livro por conseguir recapitular um momento do início do cinema, pela lembrança das crianças, Hugo que já tinha vivido, desde de criança, assistir as sessões de cinema e Isabelle, que não entendia porque seu tio não a deixava ir ao cinema. Mas quando o menino encontra Isabelle, ele a convida para irem juntos ao cinema, mas como crianças não podiam entrar nas salas de cinema, ele revela que será um aventura, pois terão que entrar pela porta do fundo da sala. Também pela reprodução de fotografias de cenas de filmes antigos, que marcaram o início do cinema. Enquanto que no filme, Scorsese utiliza o livro como um roteiro, dando movimento aos desenhos de Selznick na tela de cinema. O diretor consegue refletir o cinema dentro do cinema, também traz para dentro do fílmico a literatura, por meio das crianças e do professor Rene Tabard, que é responsável também por trazer a tona todo o passado de Méliès, e levar o homenageado para ser reverenciado em um teatro.

Nesse sentido, ao refletir sobre os métodos e colocar à prova nossa hipótese da metalinguagem presente nas obras, foi visualizado esse processo através da transmutação do livro para filme: Selznick, em sua obra literária, utilizou prioritariamente as imagens para contar a história, enquanto que Scorsese colocou à prova seus conhecimentos sobre o fazer filmes. Também apesar do livro ter sido publicado antes do filme ser realizado, fato que podemos saber pelas datas de produção, no final do filme o espectador pode intentar que o filme foi produzido antes, pois no fechamento da narrativa fílmica, a personagem Isabelle começa a escrever o livro sobre a história de Hugo Cabret, com isso, é como se existe um ciclo entre as obras, literatura – cinema e cinema – literatura.

A contribuição da pesquisa pode ser verificada por apontar os caminhos para quem pretende analisar a transmutação entre um livro e um filme, o diferencial fica

por conta que no nossos objetos de estudo o livro, não é uma literatura que apenas se utiliza das palavras, mas sim de um livro que o predomínio são as imagens. E também não é um filme qualquer, pois além de ser realizado por um diretor renomado e premiado, ele também realiza esse dialogo do cinema com a literatura e com o próprio cinema. Ambos apresentam uma homenagem ao cinema através da figura do cineasta e mágico George Méliès, fazendo uma reflexão do próprio fazer fílmico

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ANSELMO, Zilda Augusta. **Histórias em quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

ARAÚJO, Inácio. **Cinema: o mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del Film**. Comunicación 42 Cine. Barcelona: Paidós, 1990.

_____; _____. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2004.

_____; _____. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993.

_____. O ponto de vista. In: GEADA, Eduardo. (org). **Estéticas do cinema**. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

AZNAR, Sidney Carlos. **Vinheta: do Pergaminho ao Vídeo**. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: UNIMAR-Universidade de Marília, 1997.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções Disjunções Transmutações – Da Literatura ao Cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.

_____; DROGUETT, Juan Guillermo; ANDRADE, Flavio. Cine-Olho e Cine-Cabeça- Linguagem, Metalinguagem e Cinema. In: ANDRADE, F.; DROGUETT, J. G. (Org.). **O Feitiço do Cinema - Ensaio de Griffe Sobre a Sétima Arte**. São Paulo: Arx-Saraiva, p. 27-38, 2009.

BARROS, Diana Luz Pessoa de Barros. **Teoria Semiótica do texto**. São Paulo: Editora Parma, 2005.

_____. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 3. ed. São Paulo: Humanitas / FLLCH / USP, 2001.

BARROS, Lilian Ried Miller. **A Cor no Processo Criativo. Um Estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe**. São Paulo: Senac, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BORDWELL, David. **On the history of film style**. Londres: Havard University Press, 1999.

_____. **Figuras traçadas na Luz. A encenação no cinema**. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: uma Introdução**. São Paulo: Edusp, 2013.

BOWE, John. Martin Scorsese's Magical 'Hugo'. **The New York Times Magazine**, Nov., 2011. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2011/11/06/magazine/martin-scorseses-magical-hugo.html>>. Acesso em: 01/05/2018.

BREMOND, Claude; MORIN, Violette; METZ, Christian. **Cinema, estudos de semiótica**. Tradução Luiz Felipe Baêta Neves. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução Fernando Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CASA NOVA, Vera. **Lições de Almanaque** – um estudo semiótico. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COLLINGTON, Tara. Uma abordagem bakhtiniana para os Estudos de Adaptação. **Revista ECO-Pós**, v.12, n. 3, set./dez., 2009, p. 132-142.

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In: DUARTE, Jorge, BARROS, Antonio (Orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005, p. 330-344

CORSEUIL, A. R. **Literatura e Cinema**. In: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (Orgs.). Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003.

DE BRITO, João Batista B. Literatura, Cinema, Adaptação. **Revista Graphos**, vol.1, n.2. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, 1996.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução: Eliana Aguiar; Revisão técnica Raffaella Quental. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Ensaaios sobre a literatura.** Tradução Sulla Letteratura. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema** [recurso eletrônico]. Tradução Francine Facchin Esteves, Scientific Linguagem Ltda; Revisão técnica Sérgio Nesteriuk. Dados eletrônicos. Porto Alegre: Bookman, 2013.

FIORIN, José Luiz. In:BARROS, Diana L. Pessoa de, FIORIN, José Luiz (org). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade.** São Paulo: Edusp, 2003.

_____. **O sujeito na semiótica narrativa e discursiva.** *Revista Todas as Letras.* São Paulo: Mackenzie, v. 9, n, 1, p. 24-31, 2007.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso.** Tradução Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2012

GAUDREAULT, André et al. **A narrativa cinematográfica.** Tradução Adalberto Muller; Revisão técnica e supervisão. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: La literatura en segundo grado.** Tradução Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural.** Pesquisa e método. São Paulo: Editora Cultrix, 1966.

_____. Semiótica figurativa e semiótica plástica. **Significação: revista de cultura e audiovisual.** São Paulo: ECA/USP, n. 4, p. 18-46, 1984.

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

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. **Literatura, cinema, televisão.** [S.l: s.n.], 2003.

HATTNHER, Álvaro. Literatura, Cinema e outras arquiteturas textuais: Algumas observações sobre adaptação. **Revista Itinerários,** Araraquara, n. 36, p. 35-44, jan./jun., 2013.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation.** Nova Iorque: Routledge, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1969.

JIMÉNEZ, Jesus Garcia. **Narrativa Audiovisual.** Madrid, Cátedra, Signo e Imagem: Manuales, 1996.

LEENHARDT, Jacques. Ver e descrever. **Revista Imagem: Literatura e Imagem.** Tradução Luciana Artacho Penna. Campinas: UNICAMP, n. 6, p. 49-57, jan./abril, 1996.

LOTMAN, Y. M. La Signification Modelizante des concepts de “fin et de début” dans les textes artistiques. In: LOTMAN, Y. M.; OUSPENSKI, B. A.. **Travaux sur les systèmes de signes**. École de Tartu, Bruxelles: Eds Complexe, 1976.

MALTHÊTE-MÉLIÈS, Madeline. **George Méliès L'Enchanteur**. France: La tour verte, 2011.

MUTTER DA SILVA, Débora Teresinha; KIRCHOF, Edgar Roberto; BRODBECK, Jane; PEREIRA, Mara Elisa Matos; BRAGA, Maria Alice da Silva. **Crítica literária**. [livro eletrônico]. Curitiba: InterSaberes, 2017.

NACACHE, Jacqueline. **El Cine de Hollywood**. Madrid: Acento Editorial, 1997.

NAREMORE, James. **Orson Welle's Citizen Kane: A Casebook**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2004.

NÓBREGA, Thelma Médici: Transcrição e hiperfidelidade. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 7, p. 249-255, 2006.

NÖTH, Winfried. O que as imagens excluem e como o excluído é incluído novamente. **Revista Líbero**. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, v. 17, n. 33, 2014.

PELLEGRINI, Tânia et al.. **Literatura, cinema e televisão** /. São Paulo: Editora Senac / Instituto Itaú Cultural, 2003.

PERDIGÃO, Paulo. **Western Clássico. Gênese e Estrutura de “Shane”**. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 1985.

SCHIAVONI, Jacqueline Esther. **Vinheta Institucional: uma análise sobre o processo de construção da identidade audiovisual da Rede Globo de Televisão**. (Tese - Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). São Paulo: ECA/USP, 2014.

_____. Vinheta Televisiva: usos e funções. **Significação: revista de cultura e audiovisual**. São Paulo: ECA/USP, 2011. Disponível em: <http://www.usp.br/significacao/pdf/5_Significac%C3%8C%C2%A7a%C3%8C%C6%92o3>. Acesso em 01/05/2018.

Scorsese filma carta de amor ao cinema e a George Méliès. G1, 05/12/2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/12/scorsese-filma-carta-de-amor-ao-cinema-e-a-melies-um-dos-pioneiros-da-setima-arte.html>>. Acesso em 29/07/2017.

SELZNICK, Brian. **A invenção de Hugo Cabret**. Texto e ilustrações Brian Selznick: Tradução Marcos Bagno. São Paulo: Edições SM, 2007.

_____. **Hugo Movie Companion**. A behind the scenes look at how a beloved book became a major motion picture. Nova Iorque: Scholastic Press, 2011

SMITH, Murray. **Engaging Characters**. Fiction, Emotion, and Cinema. Nova Iorque: Oxford University, 1995.

SOTTA, Cleomar Pinheiro. **Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira**. [recurso eletrônico]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

SOUZA, Jorge Pedro. **Elementos de Teoria e Pesquisa da Comunicação e dos Média**. Porto: Edições Universitária Fernando Pessoa, 2006

SOUZA, Gustavo. O ponto de vista no documentário. **Significação: revista de cultura e audiovisual**. São Paulo: ECA/USP, ano 40, n. 39, p. 167-177, 2013.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmitificação**. Tradução José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Rentate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Teoria e Prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, n. 51, p. 19 – 53, jul/dez., 2006

_____. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

_____. **Beyond fidelity: the dialogics of adaptation**. In: NAREMORE, James (Ed.). Film adaptation. New Jersey: Rutgers University, 2000. p. 54-76.

TIRARD, Laurent. **Grandes diretores de cinema**. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema: Logística da Percepção**. São Paulo: Boitempo, 2005.

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.

Filmografia

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

ANEXO

1. O Interagir por meio da vivência *in loco*

Previamente, resgatamos o significado da palavra interagir, que é um verbo que deriva do substantivo interação, etimologicamente é formada pelo prefixo inter(que significa entre) + substantivo ação ou seja, ação integrada. Também no sentido de realizar um exercício recíproco com alguma coisa, ou alguém.

Nessa perspectiva como Hutcheon (2006) aponta sobre o interagir: dar ao espectador o privilégio de construir e desenvolver a narrativa, podemos vivenciar *in loco*, algumas dessas experiências e alguns caminhos que foram percorridos, pelo autor para construir sua história, conforme Selznick (2011, p. 242), invita seus leitores: “Se você gostou de aprender sobre meu livro e o filme de Martin Scorsese e está interessado em continuar a descobrir o mundo de Hugo Cabret, leia sobre”⁶⁷:

Aventuras em Paris:

- The Musée D`Orsay – 1 Rue de La Légion d`Honneur, 75007
- The Cinémathèque Française – 51 Rue de Bercy, 75012
- Musée des Automates – 11 Rue Saint Paul, 75004
- Bibliothèque Sainte-Geneviève – 10 place du Pantheon, 75005
- Musée Grévin – 10 Boulevard Montmartre, 75009
- Père-Lachaise – 6 Rue du Repos, 75020
- Entre outros

Aventuras em Nova Iorque:

- Grand Central Terminal – 87 East 42nd Street
- Museum of moving image – 36-01 35 Avenue, Astoria
- The New York Public Library Picture Collection – 455 Fifth Avenue
- Entre outros

Dessa maneira, como uma forma de ampliar a discussão dos temas tratados na tese e também poder interagir e até construir um pouco dessa história, em maio

⁶⁷ “If you enjoyed learning about my book an Martin Scorsese movie and are interested in continuing to discover the world of Hugo Cabret read on”. (tradução nossa)

de 2015 realizamos viagem de estudo para Nova Iorque. O primeiro local visitado foi o Grand Central Terminal, que inspirou o autor do livro a criar os quartos secretos de Hugo. A pesquisadora informou-se com um funcionário da estação, sobre onde eles estariam localizados, mas lhe foi esclarecida que na verdade são escritórios de funcionários e ficavam entre as paredes, conforme a figura 89, onde aparecem umas grades. Da para perceber também a multidão de pessoas que passam pelo hall dessa movimentada estação, semelhante aos desenhos que observamos no livro e as cenas que vimos no filme. As pessoas se trombando, andando rapidamente e nem olham umas para as outras.

Figura 89 – Hall do Grand Central Terminal, detalhe das grades, onde se encontram as passagens que levam aos escritórios da estação



Fonte: Fotografia, crédito: Amanda Traballi.

O segundo lugar foi Museum of the Moving Image referência na experiência do fazer fílmico, composto por seções inspiradas na frase: “Por de trás das câmeras”, ofereceu sugestões importantes no fazer fílmico. Com isso, foi possível valorizar a grandeza e as dificuldades dessa arte. Informações sobre a história dos primeiros filmes em video flipbook, que foram experimentadas por Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey, que analisaram os movimentos de alguns animais em várias sequências fotográficas, quando eles disponibilizaram as fotos numa sucessão rápida, que remetia ao próprio movimento. Observamos também o papel do roteirista, que nos primeiros filmes cinematográfico eram muito curtos, geralmente não mais de um minute e desmasiado simples para exigir o talento de um escritor.

Figura 90 – Imagem dos discos de Eadweard Muybridge



Fonte: Fotografia, crédito: Amanda Traballi

Visto isso, um outro local indicado por Selznick, foi Paris, visitamos em julho de 2017, o museu Musée d'Orsay, que antigamente era uma estação de trem, e atualmente tem um acervo, que contém pinturas impressionistas e pós-impressionistas, uma ampla coleção de escultura, artes decorativas e elementos arquitetônicos. Além dessa experiência que poder ver o que grandes artistas fizeram para expressar o belo, um dos elementos que chama a atenção são os relógios, que também foram mote da narrativa de Hugo Cabret utilizados tanto por Selznick quanto por Scorsese, que filmou exatamente nesse relógio do café (figura 91).

Figura 91 – Relógios do Museu D'Orsay



Fonte: Fotografia, crédito: Amanda Traballi.

Outro lugar encantador é Cinemateca Francesa, que tem um amplo acervo, principalmente com aparelhos dos primórdios do cinema, objetos, figurino e que preserva um património cinematográfico com mais de quarenta mil filmes e muitos documentos, sendo considerada uma das maiores bases de dados coletiva sobre a sétima arte.

Figura 92 – Quadro com retrato de George Méliès, figurinos e objetos de cena



Fonte: Fotografia, crédito: Amanda Traballi.

Também realizamos na biblioteca da Cinemateca e identificamos matérias publicadas sobre o filme e sobre o cineasta, conforme as referencias a seguir:

Figura 93 – Reprodução de matéria publicada no Le Canard Enchaîné



Fonte: Printscreen realizado pela pesquisadora.

Segundo artigo publicado no Le Canard em 14 de dezembro de 2011, por Jean-François Julliard: “Martin Scorsese alimenta uma ficção “à la Dickens”, com

contornos infantis, mas para a realidade dos adultos”, o autor também completa dizendo que na estação, onde passa a vida de Hugo, Scorsese reconstrói uma outra fábrica de sonhos, onde seus vagões vão ao embarque de uma nova aventura. Entre outras matérias conforme figura 94.

Figura 94 – Reprodução de matéria publicadas no Télérama e Le point



Fonte: Printscreen realizado pela pesquisadora.

Com o título “Inventando um mundo, assim como um relógio”⁶⁸, publicado no The New York Times, em 22 de novembro de 2011, o autor Manohla Dargis relata sobre Martin Scorsese: “esta movimentada seção introdutória com Hugo olhando melancolicamente para o mundo a partir de uma alta janela na estação. Trata-se de ser uma criança asmática que assistiu a vida das janelas - janelas que, claro, colocam um quadro ao redor do mundo”⁶⁹. Conforme o autor diz, nota-se exatamente essa janela do mundo de Hugo, a visão através dos relógios. Exaltando o estilo de trabalho do cineasta Scorsese, Mekado Murphy, em artigo publicado no New York Times, em 30 de dezembro de 2011, diz: “O livro, com ilustrações em preto e branco, serviu como um guia útil para o visual do filme, mas o que acabou na tela tem seu próprio tipo de estilo”⁷⁰.

Em entrevista à imprensa francesa, em 2011, Scorsese diz: “Sim, Hugo Cabret sou eu”, confessando que sua infância foi solitária e como o menino, também ia ao cinema com seu pai, com isso se apaixonou pelo cinema. O cineasta também fala: “Ao ler o livro de Selznick, senti grande identificação com Méliès e seu mundo

⁶⁸ Inventing a World, just like a clockwork

⁶⁹ This busy introductory section with Hugo looking wistfully at the world from a window high in the station. It's about being an asthmatic child who watched life from windows - windows that of course put a frame around the world”

⁷⁰ The book, with black-and-white illustrations, served as a helpful guide for the film's look, but what ends up on screen has its own kind of style”.

de fantasia, com a era da invenção do cinema". Scorsese relata ser admirador da cidade de Paris e conta: "mais que uma homenagem a Paris, fiz uma peregrinação, uma viagem a um lugar sagrado, inspirei-me também, em Paris dos filmes de René Clair", disse o cineasta⁷¹

2. Sugestões de leitura

Como o autor do livro, Selznick indicou caminho a seus leitores, também gostaríamos de deixar algumas indicações, mas sobre aspectos do fazer fílmico que são a cor na significação e o 3D presentes apenas no filme, e que não foram levados em consideração na tese, pois nosso enfoque era a transmutação entre as obras e esses aspectos não estão presentes no livro, pois os desenhos ilustrados por Selznick eram em preto e branco, fato que remetia aos primórdios do cinema.

Outro elemento presente no filme é o elemento 3D, indicamos o artigo intitulado: "A Invenção de Hugo Cabret e a contribuição cinematográfica de Martin Scorsese para a linguagem audiovisual por meio da estereoscopia", publicada nos anais do Congresso Avanca (Conferência Internacional Cinema, Arte, tecnologia e comunicação), de autoria: Claudio Y. Suetu (et al.)⁷² em 2015. O artigo conta como algumas tecnologias podem gerar mudanças na linguagem audiovisual, também aponta a história da estereoscopia.

Como percorrendo um pouco sobre a experiência de visualização e das cores, antes de chegar as conclusões apontadas anteriormente, indicamos para quem for trabalhar com as cores, em diversos meios o livro de Miller Barros (2011) *A cor no processo criativo*, explora conceitos sobre o complexo fenômeno das cores, a autora reúne as possibilidades da união de diversos recursos tecnológicos disponíveis na atualidade com a intenção de aperfeiçoar a seleção das cores passando a não ser mais por acaso, podendo realizar escolhas mais conscientes e objetivas.

⁷¹ Scorsese filma carta de amor ao cinema e a George Méliès, publicada pela France Presse, em 05/12/2011.

⁷² Autores: Claudio Yutaka Suetu, Ricardo Tsutomu Matsuzawa e Thais Saraiva Ramos. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/307967162_A_Invencao_de_Hugo_Cabret_e_a_contribuicao_cinematografica_de_Martin_Scorsese_para_a_linguagem_audiovisual_por_meio_da_estereoscopia>. Acesso em: 29/05/2018.

Da mesma forma, o desenvolvimento do trabalho com as cores também requer a observação dos fatores psicológicos que influenciam a nossa atração e repulsão em relação a elas. A consciência da nossa subjetividade esclarece algumas limitações que podemos apresentar na elaboração de combinações de cores, ao mesmo tempo que revela nossas características expressivas e qualidades (MILLER BARROS, 2011, p. 326).

Outro aspecto é a cor no cinema e sua significação, em nossas buscas bibliográficas encontramos uma dissertação que praticamente destrinchou esse assunto, do autor Marcos Ubaldo Palmer, com o título: “Cor e significação no cinema: produção de sentido no filme A invenção de Hugo Cabret”, que faz parte do Programa de Pós-Graduação de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, publicada no ano de 2015. Também vale a indicação para leitura.