

Diogo Berns

**THE INVENTION OF HUGO CABRET:
ENTRE LITERATURA E CINEMA – OS PROFISSIONAIS DO
CAMPO CINEMATOGRAFICO E A COMPOSIÇÃO DA
ADAPTAÇÃO FÍLMICA**

Dissertação submetida ao Programa de Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos da Tradução.

Área de concentração: Processos de Retextualização.

Linha de pesquisa: Teoria, Crítica e História da Tradução.

Orientadora: Profa Dra. Dirce Waltrick do Amarante.

Coorientadora: Profa Dra. Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto.

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Berns, Diogo

The Invention of Hugo Cabret : Entre Literatura e Cinema - Os Profissionais do Campo Cinematográfico e a

Composição da Adaptação Filmica / Diogo Berns ; orientador, Dirce Waltrick do Amarante, coorientador, Clélia Maria Lima de

de Mello e Campigotto, 2018.
208 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Hugo Cabret. 3. Adaptação Cinematográfica. 4. Profissionais do Campo Cinematográfico. 5. Composição Filmica. I. Waltrick do Amarante, Dirce . II. Maria Limade Mello e Campigotto, Clélia . III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

Diogo Berns

THE INVENTION OF HUGO CABRET:
ENTRE LITERATURA E CINEMA – OS PROFISSIONAIS DO CAMPO
CINEMATOGRÁFICO E A COMPOSIÇÃO DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Estudos da Tradução”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 20 de fevereiro de 2018.



Prof.^a. Dirce Waltrick do Amarante, Dr.^a
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação

Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a. Dirce Waltrick do Amarante
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina



Prof.^a Dr.^a. Clélia Maria Lima
de Mello e Campigotto
Coorientadora
Universidade Federal de Santa Catarina



Prof.^a Dr.^a. Rita Lenira de Freitas
Bittencourt
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul



Prof.^a Dr.^a. Beatriz Kopschitz Xavier
Bastos
Universidade Federal de Santa Catarina



Prof. Dr. Márcio Markendorf
Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Santíssima Trindade – Deus, pelo dom da vida; pela Inefável Presença ao meu lado desde sempre; ao Filho, pelo amor tão grande a ponto de exprimi-lo de braços abertos em uma cruz e selá-lo com o sangue da redenção; e ao Espírito Santo, o Sopro Divino, o Ser Misterioso que ilumina e guia meus passos.

Sou grato a meus pais, José Evaldo Berns e Sandra Regina de Souza Berns, pelo amor, zelo, ensinamentos, a fé que me ensinaram a cultivar; aos meus irmãos Evanilson Berns e Samuel Berns, pelo carinho e companhia. Estendo aqui também os agradecimentos aos demais familiares: avós, tios, tias, primos e primas pela motivação.

Agradeço à minha orientadora, Professora Dra. Dirce Waltrick do Amarante, e minha coorientadora, Professora Dra. Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto, pelo acompanhamento ao longo desses dois anos de mestrado, carinho, amizade, auxílio e todo o apoio.

Agradeço ao professor Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros que possibilitou minha entrada no mestrado.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) – professores, colegas, técnicos e bolsistas da secretaria por todo o suporte, aprendizado, conversas, oportunidades e ter tornado possível esta dissertação.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo recurso financeiro a mim concedido para a realização desta dissertação.

Agradeço à Biblioteca Municipal de Guaramirim, Professora Iva Cabral da Luz, em especial às bibliotecárias: Áurea Maria Aguiar Ronchi, Danielle Bastos, Iria Scaburi de Oliveira e Márcia Medeiros Mussi por terem me proporcionado o contato com a obra literária *A Invenção* de Hugo Cabret que despontou o desejo por realizar esta dissertação, bem como o atendimento e a amizade durante os anos que frequentei o local.

Com carinho, sou eternamente grato à Igreja Católica Apostólica Romana por ser a minha casa neste mundo. Agradeço pelos 2000 anos que tem guiado a humanidade; pelos atuais 115 mil Institutos sanitários, de assistência e beneficência espalhados pelo mundo; por todo o amor; pela Santa Tradição, por cada contribuição ao planeta; e aos santos e mártires que testemunharam ardentemente a fé que cultivavam.

Agradeço aos freis Carlos Alberto David, Justino Félix Stolf, Luiz Antonio Frigo e Luiz Roberto Portella da Paróquia Santíssima

Trindade, de Florianópolis, pelas celebrações, palavras, gestos, amizade e exemplos.

Agradeço a cada membro do grupo Amigos pela Fé por depositar em mim a confiança como coordenador e amigo, em especial aos que estão e aos que passaram pelo grupo nesses dois anos de mestrado: Aline Fabiana Lima, André Fantinel, Andrés Paul Sarmiento, Giselle Fogaça, Mateus Felipe Freitas, Natan Votre, Ruan Thiago Burgardt, Tainã Stefani, Tiago Fabiani David e Wanessa Schmidt, e estendo os agradecimentos, com profundo carinho, a Iranilene Velho Fogaça e Sildea Fogaça pela acolhida e generosidade de sempre para comigo e os demais do grupo.

Sou grato à Equipe de Coordenação dos Grupos de Canto Litúrgico da Paróquia Santíssima Trindade da qual faço parte: Ana Carolina Derosa, Gabriela Amarilho e Marlon Derosa pela amizade nesse belo e precioso serviço a Deus e à comunidade.

Agradeço a Taisi Viveiros da Rocha pela revisão dos abstracts dos artigos escritos ao longo dos dois anos de mestrado, pela amizade, companhia e apoio.

Agradeço, com profunda humildade, assim como Maria ao dizer o Sim ao anjo Gabriel; o sim à vida, a qualquer pessoa que, porventura, eu tenha esquecido de aqui mencionar e a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização desta dissertação e, mais ainda, para o aprendizado obtido ao longo desse período.

Por último, agradeço a duas pessoas que, em 2017, faleceram e me deixaram marcas e saudades:

Meu tio paterno, Agostinho Berns, pelo exemplo, conversas, risadas, telefonemas ao longo do período de graduação e mestrado que não serão esquecidos e do inesquecível pedido à mãe dele e minha vó: “Sua benção, mãe”.

E minha avó paterna, Maria Luzia Kraisch Berns – Em *The Invention of Hugo Cabret*, uma chave em formato de coração tornou possível o funcionamento do Autômato e, por consequência, o reconhecimento da carreira de Georges Méliès. Querida e amada vó e amiga: você foi essa chave na minha vida, aquela que ilustrou o meu mundo com amor, ternura e bondade. Um amor sem exigir qualquer coisa em troca; generoso, bondoso. Ainda lembro que, enquanto revisava o capítulo referente às ilustrações para a qualificação desta dissertação, você estava diante de mim, doente e me olhando com imenso carinho. Você foi e sempre será a grande inspiração na minha vida, o exemplo do amor incondicional.

“Machines never have any extra parts. They have the exact number and type of parts they need. So I figure if the entire world is a big machine, I have to be here for some reason. And that means you have to be here for some reason, too”

Hugo Cabret em *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 378)

RESUMO

The Invention of Hugo Cabret é uma obra literária escrita e ilustrada por Brian Selznick, publicada em 2007 e classificada como pertencente ao gênero literário infantil, sendo majoritariamente constituída de ilustrações. A narrativa é uma homenagem ao cinema, especialmente a Georges Méliès, um dos primeiros cineastas da história. Hugo é um menino órfão, de doze anos, que vive escondido em uma Estação de trem, em 1931, localizada em Paris, onde o referido cineasta trabalha. O menino possui um Autômato faltando algumas peças o qual pretende consertar para descobrir a mensagem que, supostamente, o falecido pai lhe deixara. Durante essa busca, acaba por descobrir o passado de Georges Méliès e conhecer detalhes acerca das primeiras produções cinematográficas. A composição da obra literária foi um dos principais fatores para Martin Scorsese adaptar a narrativa para o cinema. A adaptação cinematográfica foi lançada em 2011, intitulada Hugo, sendo classificada como pertencente ao gênero aventura. O “Entre Literatura e Cinema”, evidenciado no subtítulo desta dissertação, é abordado por meio do processo de Tradução Intersemiótica, ou seja, a passagem (ou interpretação) de um signo verbal, como a Literatura, para um signo não-verbal, o Cinema. O planejamento dessa tradução se inicia desde o roteiro, neste caso de modo especial porque a adaptação foi filmada em 3D (três dimensões: altura, largura e profundidade) sendo necessário o acompanhamento de como utilizar essa técnica. No roteiro, escrito por John Logan, a narrativa começou a ter as primeiras modificações. Depois o diretor, Scorsese, e os demais profissionais do campo cinematográfico valeram-se da visão artística e técnica, bem como dos recursos que o cinema possui para apresentar o enredo, demonstrando que a adaptação está atrelada a escolhas na composição da obra cinematográfica. Desse modo, os profissionais puderam recriar a obra literária de Brian Selznick adequando ao novo signo, ao público da época em que foi produzida, ao ritmo e demais especificidades do cinema, resultando em uma nova obra, um novo modo de ver a narrativa, assim como têm ocorrido ao longo da história da civilização com as narrativas sendo adaptadas a cada vez que são contadas.

Palavras-chave: Hugo Cabret; Adaptação Cinematográfica; Tradução Intersemiótica; Profissionais do Campo Cinematográfico; Composição Fílmica.

ABSTRACT

The Invention of Hugo Cabret is a literary work written and illustrated by Brian Selznick, which was published in 2007 and classified as belonging to children's literary genre, being mostly composed of illustrations. The narrative is an homage to Cinema, especially to Georges Méliès, one of the first filmmakers in history. Hugo is a twelve year-old orphan boy who lives hidden in a train station, in 1931, located in Paris where the film director works. The boy owns an automaton missing some pieces which he intends to fix to discover the message that the deceased father supposedly left him. During this attempt, he ends up discovering Georges Méliès's past and learning details about the first cinematographic productions. The composition of the literary work was one of the main factors for Martin Scorsese to adapt the narrative into film. The film adaptation was released in 2011, entitled Hugo and was classified as belonging to the adventure genre. The *Between Literature and Cinema*, present in the subtitle of this dissertation, is approached by means of the Intersemiotic translation process, that is, the passage (or interpretation) of a verbal sign, like Literature, to a non-verbal sign, Cinema. The translation planning starts from the script, in this case in a special way because the adaptation was filmed in 3D (three dimensions: height, width and depth), being necessary to monitor the use of this technique. In the script, written by John Logan, the narrative began to have the first modifications. Then the director, Scorsese, and other professionals of the film used the artistic and technical vision as well as the resources that the cinema has to present the plot, demonstrating that the adaptation is connected to composition choices of the cinematographic work. In this way, the professionals could recreate the literary work of Brian Selznick adapting to the new sign, to the public of the time in which it was produced, to the rhythm and to other specificities of cinema. This proceeding resulted in a new work, a new way of seeing the narrative, as it has occurred throughout the history of civilization with the narratives being adapted each time they are counted.

Keywords: Hugo Cabret; Film adaptation; Intersemiotic Translation; Professionals of the Cinematographic Field; Film Composition.

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 17 |
| 2 | A OBRA LITERÁRIA <i>THE INVENTION OF HUGO CABRET</i> | 21 |
| 2.1 | AS ILUSTRAÇÕES ANTIFÔNICAS DE SELZNICK | 25 |
| 2.2 | A LITERATURA INFANTIL EM <i>THE INVENTION OF HUGO CABRET</i> | 37 |
| 2.3 | O CINEMA NA COMPOSIÇÃO DA OBRA LITERÁRIA. | 44 |
| 3 | OS PROFISSIONAIS DO CINEMA NA ADAPTAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA | 59 |
| 3.1 | TRANSPONDO A ESCRITA LITERÁRIA PARA O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO..... | 64 |
| 3.2 | CONTRIBUIÇÕES DA EQUIPE TÉCNICA NA COMPOSIÇÃO DA OBRA CINEMATOGRAFICA | 80 |
| 3.3 | OS RECURSOS CINEMATOGRAFICOS NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA | 99 |
| 4 | OS PROFISSIONAIS DO CINEMA NA ADAPTAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA | 113 |
| 4.1 | SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS NA NARRATIVA ENTRE A OBRA LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA..... | 119 |
| 4.2 | O GÊNERO CINEMATOGRAFICO AVENTURA EM HUGO..... | 132 |
| 4.3 | NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO..... | 140 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 155 |
| | REFERÊNCIAS | 159 |
| | Artigos, dissertações, livros, teses e demais monografias..... | 159 |
| | Filmes | 168 |
| | Sites | 168 |
| | ANEXO A – Exemplos de Antifonia | 169 |
| | ANEXO B – Estrutura narrativa da obra literária e a do roteiro cinematográfico | 172 |

1 INTRODUÇÃO

14 de abril de 2009 - ainda me lembro de que, naquele dia, à procura de mais uma opção de leitura, lá estava ela em um prateleira dos *best sellers* da Biblioteca Municipal de Guarapiranga, Santa Catarina, Professora Maria Iva Cabral da Luz: *A Invenção de Hugo Cabret*, tradução de Marcos Bagno da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* de Brian Selznick, publicada em 2007 nos Estados Unidos. Ela despertou minha atenção de imediato. A capa me convidou a folheá-la e, conseqüentemente, ter a surpresa de ver tantas ilustrações. Já havia lido diversas obras literárias da biblioteca e estava aborrecido, em busca de algo novo. Ali estava ela. A leitura da obra traduzida, despontou-me para um novo universo repleto de magia, fantasia, aventura, sonhos e, o que mais me encantava, o cinema.

O tempo passou e em fevereiro de 2012 cheguei a Florianópolis para cursar a graduação em Cinema na Universidade Federal de Santa Catarina. A primeira vez que entrei em uma sala de cinema nesta cidade, em 23 de fevereiro do referido ano, foi para assistir à adaptação cinematográfica da obra de Selznick, dirigida por Martin Scorsese, lançada nos Estados Unidos no mês de novembro de 2011, feriado de ação de graças. Quando vi na internet o *trailer* do filme, tive dúvidas se era a adaptação daquela obra que outrora havia lido. Eu já não recordava com precisão os detalhes da narrativa, assim como acontece com a maioria do que leio. No entanto, algo me convidava a ir assistir, a adentrar naquela que parecia ser uma aventura...

Durante a exibição do filme, aos poucos, fui reconhecendo que realmente se tratava daquela obra literária ilustrada que havia me fascinado há algum tempo. Mergulhei e me surpreendi com o filme. A tecnologia 3D possibilitou uma maior proximidade. Foi um dos poucos filmes que utilizou essa tecnologia que senti, de fato, que a técnica contribuiu para a composição do enredo. No entanto havia algo a mais – havia sentimentos, a homenagem ao cinema, o envolvimento dos personagens, o humor, a grandiosidade dos cenários e dos efeitos especiais. As imagens em movimento me encantaram, ilustrando por duas horas o meu mundo.

A graduação em Cinema, realizada de 2012 a 2015, possibilitou ampliar a visão acerca do audiovisual, da arte, cultura e sociedade. O desejo de fazer mestrado no Programa Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) partiu por estar trabalhando, na época, com adaptação de conteúdos de cursos à distância para roteiros de *games* e videoaulas com formatos pré-estabelecidos, destinados à formação de

profissionais de diversas áreas do conhecimento, como Engenharia, Direito, Pedagogia, Letras e Contabilidade. Somou-se o fato de sempre ter tido a aspiração de me aproximar da literatura e estar ciente de que grande parte dos filmes são adaptados de outros meios de comunicação.

Durante esse período como discente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, percebi que a adaptação cinematográfica, teorizada no campo da Tradução Intersemiótica por Jakobson (1969, p. 65) no livro *Linguística e Comunicação*, compreende tantos fatores, variáveis, reflexões e, principalmente, escolhas. Isso está evidenciado ao longo desta dissertação, exemplificado na forma como Martin Scorsese e os demais profissionais traduziram a obra literária de Brian Selznick para o cinema, valendo-se de imagens, sons e outros recursos cinematográficos. A isso chamei de composição, a qual, em minha concepção, compreende a ideia inicial até a finalização de uma produção fílmica ou o processo tradutório que ocorre entre a literatura e o cinema.

Nesta dissertação tenho o propósito de apresentar e problematizar a adaptação cinematográfica nos Estudos da Tradução, para a qual podemos ter diferentes sinônimos e definições. Entre elas estão as dos seguintes autores: Linda Hutcheon (2013, p. 29) - transposição, transcodificação, (re-)criação, apropriação, recuperação, sendo a adaptação tanto o processo quanto a obra final; Robert Stam (2008, p. 21; 468) - tradução, realização, leitura, transmutação, transfiguração; sendo a adaptação uma nova obra que pode se tornar uma outra forma de ver, ouvir e pensar uma narrativa, mostrando o que é representado somente através do cinema; Linda Seger (2007, p. 26) - uma nova obra em que o adaptador busca o equilíbrio entre preservar o espírito do texto do qual está adaptando e criar uma nova forma; John Milton (2010, p. 3) - *appropriation, recontextualization, spinoff, reduction, simplification, condensation, abridgement, offshoot, transformation, remediation, re-vision*¹.

Nesta dissertação utilizo como objetos de estudo as obras literárias *The Invention of Hugo Cabret*, de Brian Selznick, publicado em março de 2007; a tradução para o português brasileiro de Marcos Bagno, intitulada *A Invenção de Hugo Cabret; The Hugo Movie Companion: a behind the scenes look at how a beloved book became a*

¹ M. T (Minha Tradução): apropriação, recontextualização, derivação, redução, simplificação, condensação, resumo, fruto, transformação, remediação, re-visão.

major motion, também de Brian Selznick, de 2011; o roteiro de John Logan, publicado em uma série de roteiros com o título *The Shooting Script Hugo*, de 2012; e a obra cinematográfica, *Hugo*, dirigida por Martin Scorsese, exibido nas salas de cinema em 2011.

Concentro minhas discussões acerca do processo da adaptação de uma obra literária para uma obra cinematográfica através da visão de mundo, saber técnico e repertório cultural dos profissionais do campo cinematográfico. Em minha análise, demonstro que esses aspectos contribuem para os novos dimensionamentos dados à narrativa por meio da tradução intersemiótica e a adequação dela ao tempo, ritmo e demais especificidades do cinema.

Nesse percurso, ressalto algumas diferenças entre a literatura e o cinema no modo como as narrativas desses dois meios de comunicação são elaboradas e apresentadas ao público, a fim de que o leitor amplie o conhecimento acerca do processo de transposição de um texto literário para o campo cinematográfico. Evidencio que o autor estadunidense Brian Selznick estabeleceu um diálogo com o cinema na escrita e ilustração da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, fato que contribuiu para que o diretor Martin Scorsese criasse a versão fílmica intitulada *Hugo*.

A dissertação está organizada com a seguinte estrutura de capítulos: Início apresentando ao leitor a obra literária *The Invention of Hugo Cabret* – narrativa, composição das imagens (em especial das ilustrações realizadas por Brian Selznick), modo como foi escrita e demais detalhes pertinentes a ela. Menciono aspectos da literatura infantil que estão intrínsecas à obra em questão. Neste capítulo, evidencio ainda o diálogo do autor com o cinema na construção da narrativa, em especial a homenagem a essa arte e ao diretor Georges Méliès, considerado o primeiro a perceber o cinema como um meio de entretenimento.

No capítulo seguinte, destaco o fato de os profissionais do campo cinematográfico contribuírem para a composição da obra fílmica. Primeiramente, exponho o processo de escrita do roteiro, cujo desenvolvimento precisou considerar que o filme seria gravado em 3D para equilibrar o uso dessa tecnologia durante as gravações com o intuito de que a visão do espectador não fosse prejudicada. Ressalto algumas modificações que o roteirista John Logan inseriu na narrativa cinematográfica, bem como a estrutura utilizada para escrever o roteiro. Demonstro que a percepção artística e técnica de alguns dos profissionais que trabalharam na adaptação contribuiu para o resultado final da versão fílmica por meio de reflexões acerca das entrevistas que

eles concederam a Selznick em *The Hugo Movie Companion: a behind the scenes look at how a beloved book became a major motion*. Menciono que os profissionais deram novas dimensões à narrativa através dos recursos cinematográficos, entre eles imagem, som e edição. Sobre esses recursos apresento algumas considerações acerca da participação deles na composição da obra cinematográfica.

No capítulo posterior, apresento a versão cinematográfica dirigida por Martin Scorsese, evidenciando que a visão de mundo do cineasta foi responsável também por algumas modificações na narrativa. Ressalto algumas diferenças entre a literatura e o cinema na composição das narrativas e no modo de se comunicar com o público, o que considero de grande importância para se distanciar de um conceito errôneo de fidelidade que muitas pessoas, inclusive críticos do cinema e da literatura, exigem do filme para com a obra literária. Abordo o gênero cinematográfico aventura, do qual a adaptação foi classificada, apontando aspectos narrativos desse gênero utilizados na composição da obra fílmica. Além disso, como conclusão desse percurso de passagem da narrativa literária para a cinematográfica, conceituo a adaptação cinematográfica nos Estudos da Tradução, mais especificamente no campo da Tradução Intersemiótica. Evidencio ainda que as narrativas têm sido adaptadas ao longo da história da civilização por alguns fatores, entre eles os costumes, as lendas e o modo particular de cada povo transmitir as tradições que as possibilitou difundir cultura, arte e conhecimento através de gerações.

Por fim, nos Anexos desta dissertação, em primeiro momento, apresento exemplos de Antifonia - a intercalação entre dois coros evidenciada na obra literária de Selznick na intercalação entre palavras e imagens - nas celebrações das Igrejas Católica Apostólica Romana e Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB), que herdaram a tradição judaica da qual originalmente surgiu, sendo utilizadas ainda hoje por essas duas religiões. Em segundo momento, um quadro comparativo entre a estrutura da obra literária e a do roteiro cinematográfico que serviu como berço para as reflexões que estão nesta dissertação.

A Antifonia, ressaltada nesta dissertação, será o tema norteador da pesquisa que realizarei no Doutorado. Além de maior profundidade teórica e reflexiva acerca desse assunto, evidenciarei como ela foi orquestrada na adaptação cinematográfica, *Hugo*, por meio dos recursos utilizados na composição de uma obra fílmica. Para que isso seja possível, é necessário um período mais extenso de pesquisa, a fim de

que a análise contemple os diversos aspectos técnicos, estéticos e outros que venham a ser abordados da versão fílmica em questão.

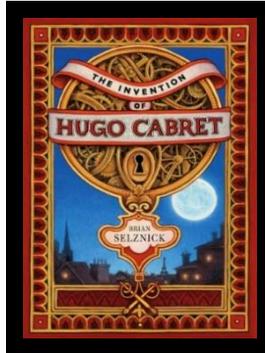
2 A OBRA LITERÁRIA *THE INVENTION OF HUGO CABRET*

No ano de 2007, a editora estadunidense *Scholastic Press* publicou a obra literária *The Invention of Hugo Cabret* (A Invenção de Hugo Cabret, no Brasil²), escrita e ilustrada por Brian Selznick³. Classificada pela editora como pertencente ao gênero infantil, possui 536 páginas, sendo que 318 são compostas integralmente de imagens em preto e branco. A referida obra é dividida em duas partes: a primeira compreende as 256 páginas iniciais – 12 capítulos – que apresentam os personagens, os locais em que a narrativa se passa, conflitos e, conseqüentemente, as ações que resultam deles, finalizando com o surgimento de um enigma que será desvendado posteriormente. A segunda parte possui o mesmo número de capítulos que a primeira, e apresenta, em 280 páginas, o enfoque na busca dos personagens Hugo e Isabelle, amiga do protagonista, em desvendar o mistério que os uniu.

Figura 1 – Capa do livro *The Invention of Hugo Cabret*

² *The Invention of Hugo Cabret* foi traduzida por Marcos Bagno, atualmente professor-adjunto do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB). A obra literária foi publicada, em 2007, pela editora *Edições SM*. Devido a essa tradução, no ano de 2010, Bagno foi incluído na lista de honra do *International Board on Books for Young People* (IBBY), uma nomeação, que ocorre a cada dois anos, em que são apresentados uma exposição e um catálogo com livros de diversos países membros. O Brasil participa por meio da *Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil* (FNLIJ), uma sessão do IBBY no país, que indica, assim como as demais nações membras, um escritor, um ilustrador e um tradutor que estejam vivos.

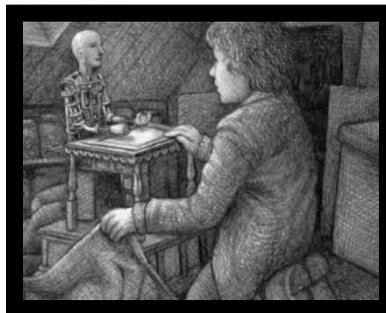
³ O autor formou-se em Design pela *Rhode Island School of Design*. Recebeu o prêmio *Caldecott Medal* pelas ilustrações da obra *The Invention of Hugo Cabret*. A medalha é concedida anualmente, desde 1938, pela *Association for Library Service to Children* ao ilustrador do livro infantil estadunidense que mais se destacou no ano anterior. Brian Selznick lustra também obras literárias de outros escritores.



Fonte: http://www.theinventionofhugocabret.com/about_hugo_intro.htm

A obra é ambientada em Paris no ano de 1931. Hugo é um menino órfão de doze anos que vive em uma Estação de Trem, às escondidas, desde que foi levado pelo tio, Claude, após a morte do pai, ocorrida em um incêndio no museu em que trabalhava. Claude é o único parente vivo de Hugo, é conhecido por estar embriagado com frequência. Foi com ele que Hugo aprendeu a fazer a manutenção dos relógios do local, que possuem grande dimensão, ultrapassando a altura do personagem. Mesmo após o desaparecimento do tio, sem Hugo saber o que aconteceu e sem qualquer pessoa notar a ausência dele, o menino continua a cuidar dos relógios. Agora sozinho, Hugo rouba alimentos de pessoas que trabalham na Estação para sobreviver. O menino tem medo de ser descoberto pelo Inspetor da Estação, Gustave, que envia para o orfanato as crianças que vão ao local à procura de mantimentos. Além disso, Hugo furta pequenas peças mecânicas para consertar o Autômato, um homem mecânico que esconde no quarto.

Figura 2 – Hugo observa o Autômato



Fonte: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 110 - 111)

O pai de Hugo, cujo nome não é revelado em momento algum, possuía uma relojoaria onde trabalhava durante o dia. À noite, cuidava dos relógios de um museu. Foi no sótão daquele lugar onde teve contato com o Autômato que lhe deixou fascinado. Ele contou ao filho sobre o fato dos autômatos serem utilizados por mágicos em alguns truques e serem capazes de escrever mensagens. Hugo e o pai, animados pela ideia de um dia verem o Autômato em funcionamento, decidiram consertá-lo nos momentos em que o menino não estivesse estudando ou o auxiliando nos afazeres da relojoaria. Aos seis anos, Hugo já demonstrava habilidade em consertar aparelhos mecânicos. Um era o apoio do outro, compartilhavam momentos de felicidades e tristezas, eram dois amigos inseparáveis.

Figura 3 – Pai de Hugo trabalhando na relojoaria



Fonte: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 118 - 119)

O pai de Hugo, entusiasmado com a possível mensagem que o Autômato poderia escrever, desenhou alguns rascunhos de peças mecânicas e do Autômato em pequenos cadernos com a intenção de ajudá-lo no conserto. No entanto, não conseguiu concluir o que os dois tanto almejavam antes de morrer, deixando Hugo com o desejo de finalizar o que haviam começado. A presença do pai tão importante na vida dele, como Selznick traz ao leitor em *The Invention of Hugo Cabret*, fez com que Hugo se sentisse como uma máquina quebrada, alguém sem rumo após a perda, sem sentido depois de o tio levá-lo para a Estação de Trem. É justamente esse elo, essa presença do pai na vida do menino que torna a narrativa tão envolvente. Hugo se torna um mágico, assim como acontece no fim da narrativa, realizando os mais

belos truques: consertando as máquinas (pessoas) quebradas que estão próximas do personagem. Ele utiliza a fantasia e a magia para preencher o vazio, não apenas dele, mas das outras pessoas que, pouco a pouco, vão se tornando amigas do menino.

Três dias depois de se mudar para a Estação de Trem com o tio, Hugo andou até o museu onde encontrou o Autômato nos escombros do incêndio em que o pai morrerá. O menino considerou que o Autômato pertencia ao pai depois de todos os esforços que fizera para consertá-lo. Ele o levou para o próprio quarto, na Estação, agarrando-se à memória daquele que tanto amava. Para ele, não era um simples homem mecânico, mas um resquício da presença do pai. Olhando para o Autômato, Hugo teve a impressão de ter ouvido uma voz que pedia que o consertasse. Hugo acreditou que o pai havia concluído o trabalho e que tivera tempo de ter lhe deixado alguma mensagem antes de morrer.

Diante dessa suspeita, o menino deixou o Autômato escondido no quarto onde dormia para consertá-lo sem o tio saber o que planejava. Havia esperança por parte de Hugo de reencontrar o pai, ou, ao menos, alguma lembrança que talvez tivesse sido deixada por ele. É a partir de então que o menino passa a ser como um alquimista, à procura daquilo que acreditava que transformaria a vida dele. Hugo realiza uma busca com inúmeros esforços que o leva a descobrir segredos e cicatrizes que ainda não estavam curadas. A saudade do pai e o medo de ficar solitário o afligiam. Porém, os sonhos eram mais fortes, o que o fizeram transformar a vida daqueles que faziam parte, de alguma forma, da rotina dele.

Hugo rouba pequenas peças da loja de brinquedos, localizada no térreo da Estação, que pertence a Georges Méliès, um senhor idoso que, geralmente, está cansado e abatido. Em uma das tentativas de furto, Hugo é apanhado pelo vendedor que vê o caderno do pai do menino e se assusta com os desenhos de autômatos. Méliès pega para si o caderno, como se fosse a mais cruel e perversa lembrança que poderia estar diante dele. O vendedor, então, obriga Hugo a trabalhar para pagar pelo que roubou. O menino passa a ajudá-lo diariamente para obter o caderno e começa a conversar com Isabelle, que também tem doze anos. A menina é afilhada do vendedor e mora com ele, chamando-o de Papa Georges. Apesar da desconfiança que existe, no início, entre Hugo e Isabelle, os dois tornam-se confidentes e conseguem consertar o Autômato. Ele os impressiona ao desenhar em um papel uma imagem de um foguete no olho da Lua, que se trata do filme *Le Voyage dans la Lune* (Viagem à Lua), e assinar o nome de Georges Méliès. Isso os leva a descobrir que o vendedor foi um dos primeiros cineastas da história

que se acreditava ter morrido durante a primeira guerra mundial. Hugo e Isabelle passam a investigar o que teria acontecido com ele para ter desistido da carreira e, agora, trabalhar na loja de brinquedos.

Figura 4 – Ilustração de um *frame* do filme *Le Voyage dans la Lune*, de Georges Méliès, desenhado pelo Autômato



Fonte: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 252 - 253)

A busca por revelar o segredo faz Hugo e Isabelle conhecerem um pouco sobre o que se convencionou ser o início do cinema e se encantarem com a magia e o universo de sonhos que essa arte proporciona aos espectadores. Os dois se aventuram nessa busca, enfrentando perigos e procurando por respostas. Eles acabam presenciando mais do que uma descoberta. Eles tornam-se responsáveis pelo despertar de um grande mestre do entretenimento que inspiraria diversas gerações de cineastas e admiradores da magia do cinema. O leitor, então, conhece Jeanne, a esposa de Méliès, chamada por Isabelle de Mama Jeanne que participava da maior parte dos filmes do cineasta, bem como produções do referido diretor e outras obras fílmicas daquele período e do momento em que a narrativa se passa que são evidenciadas ao longo da narrativa. *The Invention of Hugo Cabret* é uma homenagem de Brian Selznick para o cinema, especialmente aos primórdios dessa arte, resultado de um trabalho de pesquisa somado ao talento do escritor e ilustrador na composição da obra literária.

2.1 AS ILUSTRAÇÕES ANTIFÔNICAS DE SELZNICK

Como já mencionado, a obra literária *The Invention of Hugo Cabret* possui 536 páginas, sendo que 318 são exclusivamente de imagens, em preto e branco, das quais a maioria são ilustrações feitas com carvão e grafite por Brian Selznick. Elas estão presentes desde a

abertura da obra, contando a narrativa de Hugo e a construindo de tal forma que conduz o leitor a adentrar no universo desenvolvido pelo autor. Essa imersão ocorre por meio da imaginação que as imagens instigam no leitor, fazendo-o construir o significado do contexto em que estão inseridas. As imagens estão organizadas de modo linear, como uma sequência de fotografias. Em alguns trechos da obra, quando se observa página após página, existe a sensação de movimento, percebida e apreciada pelo fenômeno da persistência retiniana. Esse fenômeno consiste na ilusão do movimento ao ver imagens sendo projetadas/assistidas uma após a outra durante um período de tempo, como ocorre no cinema, em que, de modo geral, vinte e quatro imagens são exibidas, sequencialmente, para constituir um segundo do filme.

Brian Selznick criou um universo narrativo por meio das ilustrações que expressam o mundo de Hugo através dos traços e da sutileza empregada nos desenhos. A técnica com carvão e grafite possibilitou compor as páginas da obra literária dando a impressão de visualizar a profundidade dos ambientes, textura e, por vezes, a maciez da pele dos personagens. Cada ilustração que elaborou em *The Invention of Hugo Cabret* conta ao leitor um determinado momento da narrativa, convidando-o a refletir acerca do que a imagem lhe apresenta. A obra literária em questão, assim como a maioria dos trabalhos que realiza, tem as crianças como público-alvo.

Figura 5 – Brian Selznick, autor e ilustrador da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*



Fonte: *Making Of* do filme *Hugo* (SCORSESE, 2011, 2'06'')

As imagens que Selznick utilizou na composição da obra literária são indispensáveis para a compreensão da narrativa, pois a ausência delas dificultaria a compreensão do enredo. Elas alternam com as palavras criando um fluxo narrativo em que cada um desses recursos

depende do outro para construir a narrativa. Brian Selznick organizou-as com o propósito de mostrar os personagens, bem como as ações deles e os lugares por onde passam, situando o leitor nos acontecimentos. Não se tratam de imagens utilizadas para ornamentar as palavras, mas que, junto a elas, trazem a fantasia e a poesia ao leitor. Elas não apenas informam, mas encantam pelo impacto vibrante que, ao mesmo tempo, é simbólica e objetiva devido à polissemia que apresentam.

A narrativa da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* é composta pelas seguintes imagens:

- 284 páginas de ilustrações desenhadas por Brian Selznick;
- 18 páginas de fotos de arquivos (mais precisamente, de *frames de filmes*);
- 14 páginas de desenhos do cineasta francês Georges Méliès (Marie-George-Jean-Méliès), nascido em 8 de dezembro de 1861 e falecido em 21 de janeiro de 1938;
- 2 páginas de uma foto de arquivo de um acidente de trem ocorrido na Estação de *Montparnasse*, na França, em 22 de outubro de 1895.

A seguir, respectivamente um exemplo de cada item descrito acima:

Quadro 1 – Exemplos de imagens na obra *The Invention of Hugo Cabret*: acima, à esquerda ilustração de Hugo e Isabelle; à direita, *frame* do filme *Le Voyage dans la Lune* (Viagem à Lua), de 1902, dirigido por Georges Méliès; abaixo, à esquerda, desenho de Georges Méliès baseado em *L'Homme à la tête em caoutchouc* (O Homem com a cabeça de Borracha), de 1901; à direita, acidente de trem na Estação *Montparnasse*





Fonte: Elaborado pelo autor desta dissertação com base na obra literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 372 – 373; 352 – 353; p. 286 – 287; 382 – 383)

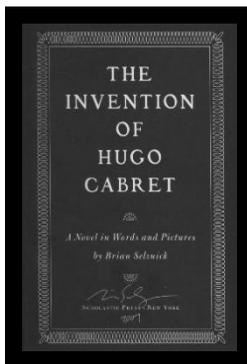
Apesar da importância dos desenhos de Georges Méliès e das fotografias na composição da obra literária, concedo ênfase à presença das ilustrações na narrativa que foram realizadas por Brian Selznick. Considero notável que elas sejam capazes de exprimir sensações de personagens e contextualizar ações que acontecem na Estação de Trem no ano de 1931. A pressão, traço e fluidez realizadas através do lápis e do carvão revelam detalhes do emocional desses personagens por meio da forma como foram desenvolvidos na face, no corpo dos personagens, na atmosfera visual e na disposição de todos os elementos que estão representados nas ilustrações. A sutileza no traçar os elementos que compõe cada desenho faz o leitor abrir uma janela capaz de despertar a magia, a fantasia e a poesia.

Acredito ser relevante atentar para o fato de que, com exceção de placas, como as de metrô e a da *Académie Du Cinéma Français*, os trechos da narrativa em que aparecem as ilustrações e demais imagens não possuem texto verbal para narrar o que está acontecendo. Essas ilustrações são intercaladas, ao longo da obra, com passagens escritas, o que, em primeira análise, parece não ser comum ao que estamos acostumados em se tratando da presença das ilustrações em obras literárias. No ensaio *Karen Blixen's "Stork Story" and the notion of illustration* (A “história da cegonha”, de Karen Blixen, e a noção de ilustração) Lund (2012, p. 175), afirma que, tradicionalmente, as ilustrações em um texto podem apresentar três funções: a de adornar, a de explicar o texto verbal e por último a de traduzir a escrita para o meio visual, muitas vezes esclarecendo metáforas e interpretando-as por meio

das imagens. Essas funções, de certa forma, são conhecidas pelos leitores e estão contidas na obra de Selznick, como apresentarei a seguir.

O primeiro caso mencionado por Lund (2012, p. 175) refere-se aos ornamentos contidos em algumas páginas dos livros: letras maiúsculas decoradas, efeitos ao redor ou presentes no texto verbal como pequenos enfeites e decorações. Esses ornamentos são incorporados à obra literária, evidenciando por vezes a atmosfera do enredo ao apresentar ilustrações que denotam o estilo da narrativa: infantil, misterioso, carinhoso, agressivo. Os traços, cores e formas dessas ilustrações exprimem essa perspectiva em determinados momentos da obra, despertando a atenção do leitor pela presença em meio à narrativa. Em *The Invention of Hugo Cabret*, essa primeira função pode ser observada logo nas primeiras páginas da obra literária, como se percebe a seguir:

Figura 6 – Exemplo de ilustração que adorna o texto em *The Invention of Hugo Cabret*



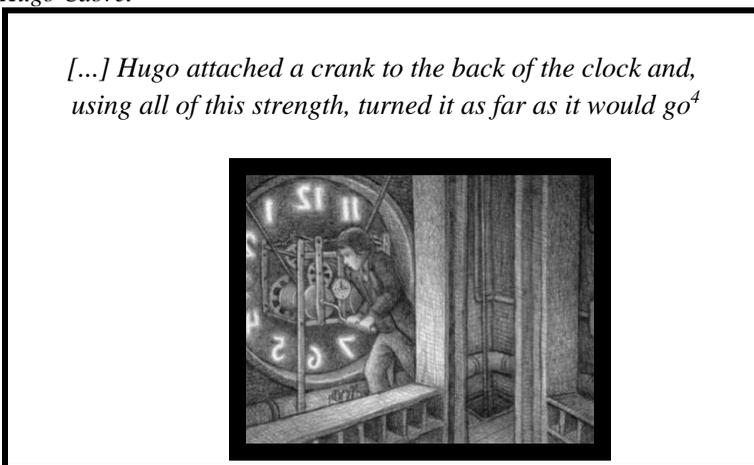
Fonte: <https://www.bookstellyouwhy.com/pages/books/14921/brian-selznick/the-invention-of-hugo-cabret-1st-edition-1st-printing>

Nesse exemplo, a ilustração de Selznick é um acessório ao texto verbal. Considera-se um complemento, uma extensão que auxilia o leitor a adentrar na narrativa. Não é necessário que ele foque na imagem para compreender o enredo. As espirais que emolduram as palavras, por exemplo, podem ser removidas sem prejudicar o entendimento, pois as ilustrações desse caso apresentam produção de sentido menor se comparada aos demais.

A segunda função das ilustrações consiste em explicar o texto verbal. Elas reforçam o que está escrito, exprimindo visualmente determinada passagem da narrativa (LUND, 2012. 175). O leitor nota

que a ilustração apresenta a ação mencionada. No entanto, é preciso ressaltar que esse ato de explicar vai além do que simplesmente mostrar o que está escrito. Essas ilustrações inserem outros elementos que, em primeira análise, não estão contidos no texto verbal. Elas ampliam o que a escrita comunica ao leitor, trazendo alguns detalhes dos cenários, dos personagens e até mesmo das ações. Em *The Invention of Hugo Cabret* a segunda função das ilustrações pode ser observada no seguinte trecho:

Quadro 2 – Exemplo de ilustração que explica o texto verbal em *The Invention of Hugo Cabret*



Fonte: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 77 - 79)

Nota-se nessa ilustração que o leitor pode identificar o ambiente em que ocorre a ação. Nela, Selznick apresenta detalhes desse local, mostrando o personagem no lugar em que transcorre essa ação e a interação dele com o espaço da Estação. No entanto, em momento algum, Selznick descreve minuciosamente esse ambiente, mas concede ao leitor algumas características que o auxiliam na compreensão do contexto da narrativa. Nesse segundo caso, a ilustração apresenta de forma objetiva descrições visuais que as palavras não expressavam de forma direta, mas mantém o efeito emocional das delas, sem contrariá-las.

⁴ M. T: “Hugo encaixou uma manivela na parte de trás do relógio e, usando toda a força, girou-a o mais rápido que conseguia”.

A terceira função das ilustrações corresponde à tradução do texto verbal para o campo visual (LUND, 2012, 176). Se no caso anterior, a ilustração pontuava algo objetivo e, possivelmente, previsível, neste, o ilustrador imprime a própria visão do contexto narrativo, enraizado no contexto visual de uma forma metafórica e simbólica. Tal como o tradutor, o ilustrador é um intérprete. No ato de criar as ilustrações, ele realiza acréscimos, por vezes, ampliando o significado das palavras. O texto verbal apresenta densidade de sentidos, o que faz com que o ilustrador necessite fazer escolhas que são marcadas pelo modo como é sensibilizado na leitura e a maneira com que cria as ilustrações – forma dos traços, fluidez e composição de todos os elementos, como se observa no seguinte trecho da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*:

Quadro 3 – Ilustração que traduz o texto em *The Invention of Hugo Cabret*

‘Stop clicking the street with your heels’, the old man hissed through his teeth. ‘And don’t make me say it again’. He shook his head and adjusted his hat. Then, quietly, he said to himself, ‘I hope the snow covers everything so all the footsteps are silenced, and the whole city can be at peace’⁵.



⁵ M. T: “‘*Pare de fazer barulho com seus sapatos*’, resmungou Méliès. ‘*E não me faça dizer isso de novo*’. Ele balançou a cabeça e ajustou o chapéu. Então, em voz baixa, disse para si mesmo, ‘*Espero que a neve cubra tudo, que todos os passos sejam silenciados, e, assim, a cidade inteira possa dormir em paz*’”.

Fonte: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 83 - 85)

É importante ressaltar que na ilustração acima a escolha do enquadramento destaca a visão desse profissional na tradução da narrativa. Apesar de o texto verbal enfatizar o fato de os personagens Hugo e Méliès estarem conversando, Selznick deu ênfase à cidade por onde os dois caminham. A sensibilidade do ilustrador fez com que a ilustração expressasse um todo, o conjunto em que se passa a ação: uma cidade quase apagada, sem vida, encolhida pelo frio e o medo da noite. Os traços revelam ao leitor a forma encolhida, resguardada desse ambiente que necessita de silêncio, como Méliès solicita ao menino quando lhe pede para não fazer barulho. Neste caso, as ilustrações traduzem o sentido para as imagens (LUND, 2012, p. 176), que é possível por meio de uma seleção baseada na interpretação do texto verbal por parte do ilustrador.

Em *The Invention of Hugo Cabret*, no entanto, como visto anteriormente, palavras e imagens constroem o enredo, são agentes pela qual a narrativa é contada. A maioria das ilustrações não se trata de adornos, explicações ou traduções, mas de um elemento fundamental e necessário à narrativa, pois se elas fossem eliminadas seria evidente a ausência de alguns trechos. No caso dos outros exemplos de ilustrações mencionadas por Lund (2012), eles podem ser retirados do enredo, praticamente, sem ou pouco prejuízo ao entendimento da obra.

As ilustrações da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* são ilustrações antifônicas, um termo que Lund (2012, p. 180) utiliza para exemplificar as ilustrações que intercalam com palavras na construção da narrativa. Esse termo vem de antifona, um canto litúrgico, no rito romano, com um refrão para versículos de salmos ou cânticos, cantado de forma alternada entre dois coros que também pode ser chamado de antifonal (GROVE, 1994, p. 33). Nessa alternância, em geral, observa-se um modo de cantar distinto entre as duas partes. As estrofes, metrificadas com palavras acentuadas, isto é, com indicação de qual sílaba se deve cantar mais intensamente, podem ser proclamadas de modo recitativo, mais pausadas, algo próximo ao gregoriano. O refrão, por outro lado, cantado pela assembleia de modo mais simples, determinado por um compasso, algo mais fluído e que pode ser de fácil assimilação.

No entanto, a canção antifônica, originalmente, não apresentava um refrão intercalado com as estrofes, somente a alternância de estrofes cantadas entre duas pessoas ou grupos. Segundo Martin (2012, p. 55), ela remonta ao período pré-exílico da história judaica - Êx 15, 21; Nm

10, 35-36; 21,17; 1Sm 18,7 -, porém na era pós-exílica já havia um planejamento bem ordenado para o canto responsivo entre dois coros de vozes - Esd 3, 11; Ne 12, 24-31. Esse modo de cantar era utilizado para a glorificação ao transcendente. Tratava-se de um modo de exaltação desse povo por meio de vozes e hinos. A Igreja Católica Apostólica Romana, por exemplo, herdou essa tradição judaica, assim como outras denominações cristãs, como a Igreja Evangélica de Confissão Luterana do Brasil (IECLB), sendo incorporada às celebrações litúrgicas ao longo do tempo chegando até a atualidade, como evidenciado nos Anexos A desta Dissertação, página 169.

Assim como a canção antifônica cantada ao longo de mais de dois milênios, Selznick rege *The Invention of Hugo Cabret* como um maestro, fazendo da narrativa uma canção alternada entre o solista e o restante do coro, no caso da obra, entre palavras e imagens. Isso estimula, no consciente do leitor, a construção de uma narrativa que avança com essa alternância até o desfecho. Essa construção faz com que ele se envolva de tal modo que as sensações diante das imagens, do texto verbal e, mais ainda, da alternância crie a impressão de uma narrativa em que a própria mágica, fantasia, poesia ou qualquer que sejam as percepções sentidas na leitura conduzam-no a experimentar, a vivenciar e a ser tocado emocionalmente pela canção de Selznick.

Um exemplo dessa alternância pode ser observado no seguinte trecho da obra literária:

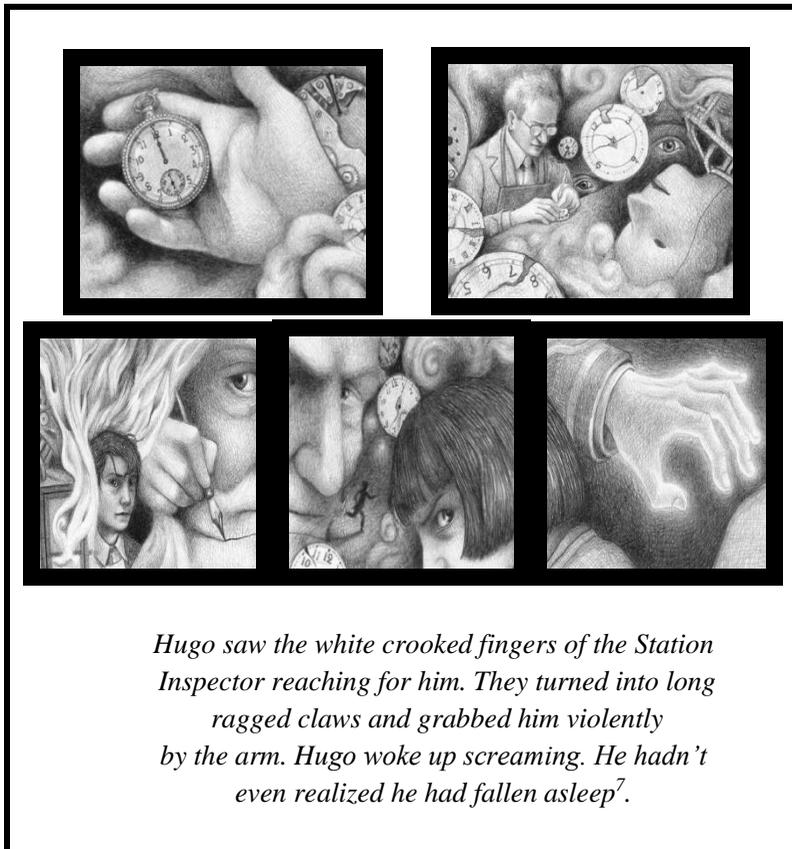
Quadro 4 – Exemplo de Antifonia em *The Invention of Hugo Cabret*

[...] When he finished, he glanced over at the shelf with his Bucket of tools, and his heart pounded. He hadn't realized until this moment the trouble he was in. It was his right hand that had been injured, and there was no way he could take proper care of the clock without it.

Soon they would begin breaking down, and the Station Inspector would investigate and it would all be over.

Hugo lay down on his bed and rested his bandaged hand on his chest. Images flashed across his mind...⁶

⁶ M. T: “Quando ele terminou, olhou para a prateleira com seu balde de ferramentas e seu coração disparou. Ele não tinha percebido até aquele momento o problema em que estava metido. Era a mão direita dele que tinha



Fonte: Elaborado pelo autor desta dissertação com base na obra literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 307 - 318)

A interação entre palavras e imagens gera múltiplas camadas de leitura (NECYK, 2007, p. 31). A leitura de ambos é marcada por momentos distintos em que a atenção dada a elas é peculiar devido aos

sido machucada, e não havia como ele mesmo pudesse cuidar dos relógios com ela daquele jeito. Logo, eles começariam a parar, o Inspetor da Estação investigaria e tudo estaria acabado. Hugo deitou-se na cama e descansou a mão enfaixada no peito. Flashes de imagens surgiram em sua mente...”

⁷ M. T: “Hugo viu os dedos brancos e tortos do Inspetor da Estação alcançando-o. Eles se transformaram em longas garras afiadas e agarraram-no violentamente pelo braço. Hugo acordou gritando. Ele nem sequer tinha percebido que havia adormecido”.

meios criados pelo autor para apresentar os fatos da narrativa. Assim como em *The Invention of Hugo Cabret*, os livros ilustrados podem desenvolver no leitor distinções entre o ato de ler palavras e o de ler imagens, orquestrando o movimento dos olhos (HUNT, 2010, p. 234). Essa forma de conduzir a leitura da narrativa exige pausas, contemplações e a tentativa por parte do leitor em assimilar o sentido das imagens e até mesmo das metáforas visuais. Selznick, no ato de composição da obra literária, ciente desses detalhes, revelou em entrevista a Denise Petti do *site Wild River Review* como desenvolveu a obra literária em questão:

Basically, I write the narrative first, then I try doing some pictures – sketching things out and seeing what works, what doesn't work. Then I do all the first drafts by hand in a notebook with a Bic pen, and then I go back and put the text into the word processor and do all of the rewrites on the computer; and that, basically, is the process from beginning to end. Throughout the rest of the time I'm working on the book. I've got drawings under way and then I'm going back to the text and polishing and trying to figure out the plot. Generally the pictures come much easier than the words⁸.

Como se percebe, *The Invention of Hugo Cabret* é resultado de um trabalho meticulosamente planejado de tal forma a conceber um universo capaz de homenagear o cinema com uma narrativa que remete ao início dessa arte. Os livros ilustrados após a segunda metade do século XX se tornaram sede de alguns dos trabalhos mais complexos, experimentais, polifônicos e multirreferenciais do universo textual

⁸ M.T: Basicamente, eu escrevo primeiro a narrativa, então tento fazer algumas imagens – esboçando algo e vendo o que funciona. Então, eu faço todos os primeiros rascunhos à mão em um caderno com uma caneta Bic, e depois eu volto ao trabalho, coloco o texto no *software* e faço toda a revisão no computador; e isso, basicamente, é um processo do começo ao fim. No restante do tempo, eu trabalho no livro. Eu tenho desenhos em andamento e, então, volto ao texto e dou um acabamento e resolvo como se dá a construção da narrativa. Geralmente, as imagens são mais fáceis de elaborar que as palavras.

(HUNT, 2010, p. 288). Eles atravessaram barreiras entre mídias, combinando-as e gerando novas sensações ao leitor.

Sobre isso, Brian Selznick, em entrevista ao site *The Guardian*, mencionou:

The “feeling” of a story told in pictures is also distinct from one told with words. Some readers of The Invention of Hugo Cabret told me the picture sections of the book seemed quieter to them than the text sections because they could “hear” the text sections in their minds as they read. The pictures had no such accompanying noise, even as the narrative moved forward. Hugo is like a relay race, with the narrative being handed off between the words and the pictures, creating alternating moments of silence. These silences worked well in a story that was partly about silent movies. My hope was that, by the end of the book, the reader wouldn’t remember what parts of the story had been told in words and what part in pictures. My goal was for the totality of the story to exist somewhere between the two⁹.

A totalidade construída pela alternância entre palavras e imagens demonstra que tanto uma quanto a outra pode contar uma narrativa. Cada uma delas apresenta o enredo de modo peculiar, sendo que a junção em uma obra literária (mais especificamente a alternância entre elas) possibilita a construção do ritmo de um modo estético que instiga o leitor a ler a obra com outro olhar. As ilustrações antifônicas, e as demais imagens, em *The Invention of Hugo Cabret*, inspiradas pela arte

⁹ M.T: O “sentimento” de ler uma narrativa contada em imagens é também distinto de uma narrativa contada em palavras. Alguns leitores da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* me disseram que as seções das imagens do livro pareciam mais silenciosas para eles que aquelas que contêm textos porque eles podiam “ouvir” as seções de texto na mente enquanto as liam. As imagens não possuíam acompanhamento sonoro algum, mesmo que a narrativa avançasse. Hugo é como uma corrida de revezamento, com a narrativa sendo passada entre palavras e imagens, criando momentos alternados de silêncio. Esses silêncios funcionaram muito bem em um enredo que era parcialmente sobre filmes silenciosos. Minha esperança era que, no final do livro, o leitor não se lembraria de quais partes da narrativa haviam sido contadas em palavras e quais foram em imagens. Meu objetivo era que a totalidade da narrativa existisse entre os dois.

cinematográfica, compactam com o texto verbal, formando essa canção regida por Selznick em que o cinema não é apenas o elo entre Hugo e o pai, mas evidenciado entre palavras e imagens.

2.2 A LITERATURA INFANTIL EM *THE INVENTION OF HUGO CABRET*

A obra literária escrita e ilustrada por Brian Selznick demonstra que a literatura, em especial a infantil, pode abarcar diversas possibilidades na composição das narrativas. Ela consegue, em alguns casos, incorporar múltiplas linguagens, formas de escrita e combinar outros materiais, como ilustrações (BASEIO & CUNHA, 2012, p. 2). Parte das obras literárias infantis rompe fronteiras entre a escrita e outros meios, como a fotografia, e as unem, integrando-as ao enredo. Desse modo, as narrativas conseguem atrair a atenção do público-alvo, estimulando-o a refletir e a torná-lo participante na construção do sentido de uma forma mais ativa e atraente.

A Literatura Infantil vem expressando, ao longo do tempo, novas formas de pensamentos, de raciocínio crítico, de ver o mundo (CUNHA, 2009, p. 17). *The Invention of Hugo Cabret*, por exemplo, é uma introdução à arte, à literatura, à cultura, ao cinema; uma porta de investigação para esse público. A obra literária em questão estimula o leitor a contemplar o passado, a refletir acerca das metáforas nas imagens e palavras, a construir a narrativa pela dinâmica da antifonia. Assim como qualquer gênero literário, o aspecto da materialidade dessas obras não pode ser ignorado (HUNT, 2010, p. 107). A narrativa não é apresentada somente pela escrita – que possui um estilo; uma determinada linguagem - culta, científica, regional-; a fonte; o tamanho, mas em cada detalhe que a compõe, como as ilustrações, o papel utilizado para a impressão, cores, decorações, estilo da capa. A estética desse material tem sido uma das razões de atrair a atenção dos leitores, que, em muitos casos, não são, inicialmente, o público-alvo.

Do ponto de vista histórico, os livros para criança são uma contribuição valiosa à história social, literária e bibliográfica; do ponto de vista contemporâneo, são vitais para a alfabetização e para a cultura, além de estarem no auge da vanguarda da relação palavra e imagem nas narrativas, em lugar da palavra simplesmente

escrita. Em termos literários convencionais, há entre eles textos “clássicos”; em termos de cultura popular, encontramos *best-sellers* mundiais, como a série Harry Potter, e títulos transmitidos por herança de famílias e culturas locais. Estão entre os textos mais interessantes e experimentais no uso de técnicas de multimídias, combinando palavra, imagem, forma e som (HUNT, 2010, p. 43).

A variedade de elementos e formas na construção da narrativa chama a atenção do leitor para um universo ficcional vinculado, por vezes, à fantasia que estimula a criatividade, a percepção para com o mundo ao redor dele. A escrita o faz adentrar nesse universo, com as sutilezas das palavras; as interjeições; os símbolos e expressões que evocam a percepção auditiva; o narrador que, por vezes, dirige-se ao leitor como um diálogo; os personagens que o cativam e, na maioria dos casos, celebram o triunfo do bem sobre o mal; o aprendizado que proporciona, não somente a alfabetização, mas o conhecimento difundido sobre diversas questões por meio de ensinamentos, aventuras, percursos, descobertas e enigmas que aguçam a curiosidade e imaginação.

Na contemporaneidade, no entanto, a literatura infantil ainda não possui um papel de grande relevância crítica e acadêmica se comparada aos gêneros literários. Costuma-se denominá-la como uma categoria de público. Muitas vezes, é considerada como algo simples, efêmera, destinada a um público inexperiente e imaturo (HUNT, 2010, p. 27). Engana-se, porém, quem pensa que a visão negativa acerca dessa literatura existe apenas por ter as crianças como público-alvo. Nos livros para jovens, a tendência se repete: existe a crença de que o jovem receptor é alguém que necessita da condução protetora do adulto para que possa pensar como adulto e agir como ele, sendo o livro um dos instrumentos utilizado para o aprendizado do código social (CUNHA, 2009, p. 29). Ora, pensar, analisar e considerar a literatura infantil como um mero meio educacional, moral ou de natureza semelhante, é negligenciar a capacidade semântica, interdisciplinar, poética que apresenta. Ela contém um universo de possibilidade, de magia, fantasia, exploração de sentimentos e questões importantes da sociedade, como evidencia a narrativa da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* ao trazer como protagonista um menino órfão, que vive escondido em uma Estação de Trem, fazendo trabalho de um adulto e acaba por resgatar um passado esquecido e sufocado pelo tempo.

É importante ressaltar que o não reconhecimento da literatura infantil por parte da crítica e do público é histórico. A noção de infância como se conhece hoje demorou a ser percebida e aceita: somente a partir do século XVII a sociedade começou a se preocupar com a literatura destinada a esses leitores (RODRIGUES, 2015, p. 238). Despontam nesse período, novos olhares para esse público, sobretudo no que se refere à educação, saúde, convívio social. A literatura infantil passa a ser um instrumento de interação com elas, um meio educacional e de promoção de valores que, ao longo dos séculos posteriores, abrigaria outras possibilidades que enriqueceriam as narrativas.

[...] no final do século XVII encontramos a publicação dos contos de fadas de *Perrault* que para muitos, inaugurou o gênero da "literatura infantil" através das fábulas. Suas histórias foram escritas a partir de adaptações do folclore popular, até então contadas oralmente pelo povo, fossem ao redor de fogueiras, por adultos, para todos que estivessem ao seu redor, ou pelas "amas", não havendo diferenciação entre idades (ZIMMERMANN, 2009, p. 66 – 67)

Essas narrativas, contadas de forma oral, acompanharam o ser humano ao longo da história da civilização. A gênese da literatura infantil caracteriza-se por essa prática da adaptação (NECYK, 2007, p. 17). As narrativas, portanto, foram incorporadas às publicações das obras literárias. Mesmo sendo ainda expressivos os traços da oralidade nas narrativas impressas, em especial da literatura infantil, a evidência era ainda maior nos primeiros séculos dessas publicações. As ilustrações, nesse caso as internas, pois, em geral, outra pessoa era responsável pelas ilustrações da capa, apresentavam imagens de indivíduos narrando o enredo para grupos de pessoas (RODRIGUES, 2015, p. 239). Desse modo, pode-se perceber a presença dos traços da oralidade até mesmo nas ilustrações que evidenciavam o contato das pessoas na transmissão de conhecimentos pelas narrativas.

Não há exatidão sobre quais teriam sido as primeiras publicações de livros infantis ilustrados e os nomes de seus ilustradores, devido à falta de registros e o anonimato de muitos profissionais. Muitos acreditam que seus grandes precursores foram os livros religiosos, as cartilhas escolares,

principalmente as gramáticas e alfabetos ilustrados (*bornbooks*), além das enciclopédias (ZIMMERMANN, 2008, p. 24)

Assim como as demais artes, a ilustração foi ganhando novas perspectivas ao longo do tempo. A estilização das imagens; a infantilização dos personagens; a antropomorfização dos animais e objetos; e a variação de cores são alguns dos exemplos (NECYK, 2007, p. 25). *The Invention of Hugo Cabret* exprime essa transformação de perspectiva em relação às ilustrações ao fazer delas um agente na construção da narrativa. Porém, evidencia também um ato que tem se tornado recorrente com algumas obras da literatura infantil: a adaptação para outras mídias.

O processo de adaptação que consolidou a literatura infantil permanece de alguma forma presente em algumas produções atuais. Embora existam adaptações de narrativas adultas para livros infantis, como, por exemplo, a Bíblia para Crianças, na atualidade os processos de adaptação se dão mais no sentido transmidiático. Ou seja, a mesma história será produzida como livro infantil e posteriormente como cinema, como o livro *O Menino Maluquinho*, de Ziraldo. Entre cinema, teatro, história em quadrinhos, games, aplicativos web, livros multimídias e livros impressos no suporte de papel, existe uma reprodução de narrativas, o que visa naturalmente à exponenciação dos lucros. O livro infantil cuja série editorial constitui o maior sucesso da última década – *Harry Potter* –, ao ser adaptado para o cinema, conseguiu potencializar o consumo, pois seu enredo, além de bem servir à criança, também agrada ao adulto. (NECYK, 2007, p. 25)

Personagens de narrativas da literatura infantil, muitas vezes, passam a ser explorados financeiramente, sendo comercializados como bichos de pelúcia, fantoches, chaveiros, bijuterias. Eles são estampados em camisetas, bonés, mochilas e demais materiais escolares. As narrativas são incorporadas também a outras mídias, como CDs com trilhas sonoras, DVDS, *Blu-rays* e *games*. Nota-se que a tendência de exploração comercial é ainda maior com narrativas que estão em

domínio público¹⁰. O exemplo mais expressivo dos últimos anos é *Le Petit Prince* (O Pequeno Príncipe), escrito por Antoine de Saint-Exupéry, publicada em 1943, cuja narrativa recebeu diversas traduções para livros, além de uma animação exibida no cinema e inúmeros materiais escolares e camisetas com a estampa do personagem.

No entanto, essas derivações não visam apenas o consumo por parte das crianças, mas também dos adultos, que, em muitos casos, possuem alguma apreciação pela narrativa literária ou que se sentem atraídos por consumir esses produtos. No caso da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, além da adaptação para o cinema, foram publicados o roteiro do filme, intitulado *The Shooting Script Hugo*, escrito por John Logan, com o prefácio de Brian Selznick; e um livro de entrevistas acerca dos bastidores da produção fílmica com imagens da equipe, dados de pesquisas e ilustrações que haviam na obra literária. Este recebeu o título *The Hugo Movie Companion: a behind the scenes look at how a beloved book became a major motion Picture* e foi escrito pelo autor da obra literária, que a iniciou expondo como surgiu a ideia de escrever *The Invention of Hugo Cabret*.

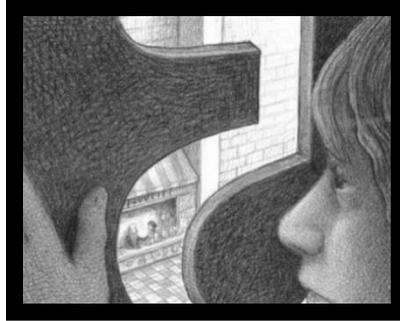
Apesar do apelo comercial, que se deve entre outras coisas, ao êxito da narrativa literária com o público, é compreensível que ocorra a adaptação para outras mídias. *The Invention of Hugo Cabret*, por exemplo, demonstra que a literatura infantil, em muitos casos, é um meio eclético ao apresentar imagens, fazer referência ao cinema, conter uma linguagem simples capaz de ser entendida pelas crianças e adultos. A estética da obra literária, bastante visual, evidencia o potencial de ser explorada em outras mídias. Esse apelo se deve, em parte, porque, ao adaptar as narrativas, muitos adultos recordam-se da infância da qual muitas lembranças ainda existem dessa fase da vida. É justamente esse apelo, na maioria dos casos, romantizado e reconstruído, que atrai o consumo. Parece que há o desejo de reviver, ao menos, brevemente, o passado.

A literatura infantil, em muitos casos, instiga a aventura, a ação, incorpora elementos fantásticos, muitos deles vindos dos contos de fadas que estão no imaginário popular. Além disso, explora sentimentos e sensações como os medos, ansiedades, angústias (MEDEIROS, 2011, p. 68). Hugo, por exemplo, chega a ter um pesadelo com o Inspetor da

¹⁰ Obras literárias ou de outra natureza que podem ser acessadas e adaptadas para outras mídias e produtos, de modo gratuito, a partir de 1º de janeiro do ano subsequente aos 70 anos de falecimento do autor. No caso do filme e da fotografia, após 70 anos da exibição/reprodução.

Estação devido ao medo que possui dele, medo também de ser levado para um orfanato, de Georges Méliès queimar o caderno que pertencia ao pai do menino, do fracasso de não consertar o Autômato. Percebe-se, no personagem, que ele encontra refúgio nos túneis da Estação de Trem. Ele se isola da sociedade que o aflige e a observa, escondido, por entre as frestas dos relógios da Estação.

Figura 7 – Hugo espia Georges Méliès e Isabelle de um relógio da Estação.



Fonte: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 44 – 45)

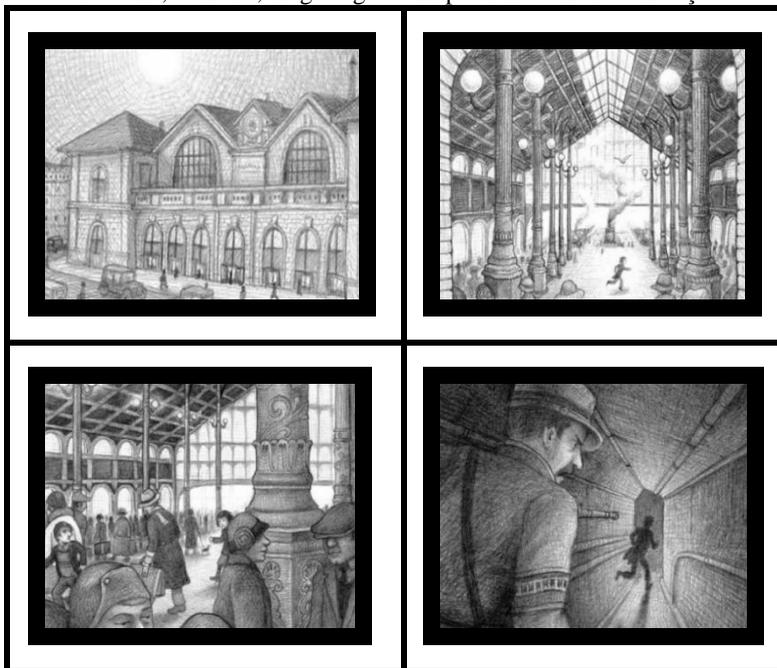
O medo é a emoção mais forte e antiga do homem (LOVECRAFT, 1987, p. 1). Abordá-lo em uma narrativa literária é promover a identificação com o leitor. É mexer com as sensações, com as perturbações. O medo da morte dos pais, da fome, da falta de moradia são questões também tratadas nos contos de fadas que permeiam o público infantil (MEDEIROS, 2011, p. 68), bem como o medo do escuro do qual, em geral, as crianças possuem (LOVECRAFT, 1987, p. 4). Ele é um exemplo entre tantas sensações, sentimentos e percepções que a literatura infantil abarca nas narrativas, promovendo reflexões e encorajando esse público a superá-los. Ao evidenciá-lo, nesta dissertação, ao passo de outra sensação, chamo a atenção para o fato dessa literatura ter a capacidade de permear pelas variadas sensações, percepções e emoções humanas, sendo importante na formação humana do sujeito.

Apesar de a obra literária de Selznick evidenciar o medo de Hugo, ela ressalta, por fim, o triunfo do menino ao encará-lo, consertar o Autômato e, mais ainda, “consertar” Georges Méliès. A superação do medo e o confronto com o Inspetor ressalta que a literatura infantil, em muitos casos, assim como outras categorias e gêneros literários, dá ênfase à trajetória do protagonista na busca por um objetivo. Trajetória esta marcada pelas dificuldades do herói (MEDEIROS, 2011, p. 68). O

leitor acompanha essa jornada, esse constante aprendizado do herói rumo à superação, à vitória, ao triunfo. A literatura infantil promove esse percurso, chama a atenção desse leitor para os conflitos, perdas, sofrimentos, dificuldades por meio da construção textual e imagética. Ela celebra a redenção, a recompensa, o êxito e a glória do herói que se empenhou para atingir o objetivo.

Durante esse percurso, observa-se que os cenários contribuem na construção da narrativa e no envolvimento com o leitor. O ambiente configura um portal para a imaginação, a contemplação visual, a noção espacial, geográfica e simbólica do enredo. A concepção espacial das narrativas da literatura infantil, como a Estação de Trem, no caso de Hugo Cabret, faz o herói lidar com a estrutura do ambiente, que, por vezes, possui empecilhos, como as paredes da Estação que, simbolicamente, o aprisionam. Em alguns casos, contribui para a conclusão do objetivo do herói, como o fato de Hugo espiar Georges Méliès para obter as peças que faltavam no Autômato.

Quadro 5 – Estação de Trem *Montparnasse* – em cima, à esquerda, vista exterior; à direita, Hugo correndo pela Estação; abaixo, à esquerda, Hugo se afasta de Isabelle; à direita, Hugo foge do Inspetor nos túneis da Estação.



Fonte: Obra literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 12 – 13; 22 – 23; 206 – 207; 416 – 417)

Em algumas narrativas, os cenários fazem parte do cotidiano, como grandes cidades, bosques, praças, zoológicos; em outras, são localidades imaginárias, que contêm, por exemplo, esconderijos, florestas mágicas, um mundo perdido e/ou desconhecido, portais que direcionam os personagens a outros ambientes. O espaço envolve o leitor na narrativa. Afinal, ele se configura como, a exemplo da Estação de Trem em *The Invention of Hugo Cabret*, uma alegoria para a aventura, para a imaginação e, por vezes, o aprendizado, nesse caso acerca da história do cinema.

Mesmo após quase 400 anos da publicação das obras literárias de Charles Perrault, o conceito de infância ainda não está consolidado. Se ainda hoje existe esse impasse, não se pode esperar, portanto, que a literatura dirigida a esse público seja estável (HUNT, 2010, p. 94). Ela está em constante mudança, com os autores incorporando novos elementos às narrativas, explorando-a comercialmente de modos distintos com o avanço da tecnologia. É, pois, a literatura infantil, um espaço para reflexões, experimentações, constituindo-se em um vasto campo aberto a possibilidades e o trilhar de aventuras em que heróis e heroínas, vilões e vilãs, cenários e exemplos de superação criam, trazendo do âmago humano, o brotar de uma experiência que os leva a avivar a criança interior – aquele ser instigante, inconformado com simples respostas, que, assim como o herói, busca o despertar de uma nova aventura.

2.3 O CINEMA NA COMPOSIÇÃO DA OBRA LITERÁRIA

Brian Selznick trabalhou durante dois anos e meio na criação da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*. Ele elaborou e lapidou a narrativa de um menino órfão que acreditava que, ao consertar o Autômato, poderia estar mais perto do pai mesmo sabendo que ele havia morrido. Selznick fez do cinema o elo de ligação entre os dois. A arte que tanto os conectava levou o menino a um novo rumo em que o mundo dos sonhos possibilitou emergir um passado que havia sido quase esquecido da história da cinematografia. Hugo buscou uma mudança de vida. Ele se agarrou ao que lhe restou do pai para manter viva a lembrança daquele que tanto amava e que lhe ensinou quase tudo o que aprendeu. Os sonhos não se perderam com a morte do ser que

tanto amava, eles foram repaginados, transformados e evidenciados na obra literária até mesmo na estética que rege a narrativa.

Confeccionado em preto e branco (com a exceção da capa), o livro possui páginas cuja forma se assemelha a telas projetivas, o que cria um circuito de relações que pressupõem agentes sem os quais o processo não poderia se efetivar. Nesse circuito, estabelece-se uma relação dialogal na qual o leitor/ espectador passa a participar de uma transação a que assiste e legitima [...] O livro tece-se dentro do livro e, pelo código cinematográfico, traz a história do cinema; no engendrar das técnicas de reprodução, estabelece profundo diálogo com a artesanania das formas visuais. Celebra-se, na obra *A invenção de Hugo Cabret*, a conjunção das artes: o cinema (antigo), [...] o desenho realizado à mão e a arte literária. Uma história que se faz no resgate de uma memória cultural do cinema, em um livro cujo projeto plástico de editoração trança memórias por entre paradigmas de linguagens, acessando raios de ação do artesanal, da magia e da técnica (CUNHA & BASEIO, 2014, p. 64)

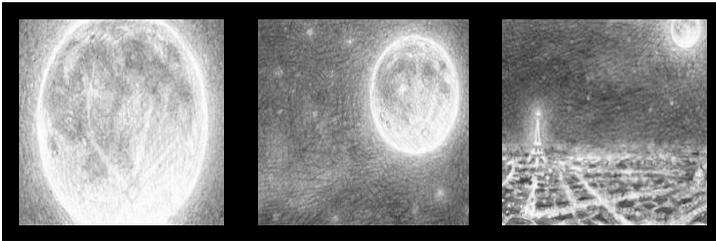
O diálogo com o cinema é expressivo na composição da obra de Selznick: está além das palavras e das imagens. Ele se dá pelo resgate da história dessa arte, projetado, de forma romantizada nas páginas da obra literária. O leitor acompanha a narrativa conhecendo dados referentes àquele período e a memória nostálgica do despertar do entretenimento no campo cinematográfico. Selznick estabelece um diálogo com o cinema desde a introdução da narrativa que culmina na primeira sequência de ilustrações, como pode ser observado a seguir:

Quadro 5 – Ilustrações na abertura da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*

A BRIEF INTRODUCTION
THE STORY I AM ABOUT TO SHARE with you takes place
in 1931, under the roofs of Paris. Here you will meet a boy
named Hugo Cabret, who once, long ago, discovered a
mysterious drawing that changed his life forever.

But before you turn the page, I want you to picture yourself sitting in the darkness, like the beginning of a movie. On screen, the sun will soon rise, and you will find yourself zooming toward a train station in the middle of the city. You will rush through the doors into a crowded lobby. You will eventually spot a boy amid the crowd, and he will start to move through the train station. Follow him, because this is Hugo Cabret. His head is full of secrets, and he's waiting for his story to begin¹¹.

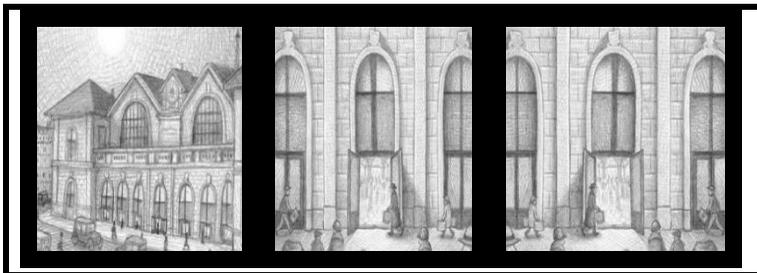
PART ONE – THE THIEF



¹¹ *M. T: UMA BREVE INTRODUÇÃO*

A história que eu estou prestes a contar aconteceu em 1931, sob os telhados de Paris. Aqui você conhecerá Hugo Cabret, um menino, que certa vez, há muito, muito tempo, descobriu um misterioso desenho que mudou pra sempre a vida dele.

Mas antes que você vire a página, quero que imagine a si mesmo sentado no escuro, igual ao início de um filme. Na tela, o sol logo, logo irá nascer, e você será levado em zoom em direção a uma Estação de Trem bem no meio da cidade. Vai atravessar apressadamente as portas até um saguão lotado. Lá irá avistar um menino no meio da multidão, e ele vai começar a se mover pela Estação de Trem. Siga-o porque ele é Hugo Cabret. Está cheio de segredos e ansioso para que a história dele comece.



Fonte: Elaborado pelo autor desta dissertação com base na obra literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. IX - 12)

Logo na introdução, existe o uso da linguagem cinematográfica por meio de descrições que estimulam o leitor a imaginar que está em uma sala de cinema prestes a assistir a uma narrativa audiovisual. Selznick a utiliza para criar essa expectativa, tendo a intenção de pegar o leitor pela mão e apresentá-lo ao universo de fantasia de Hugo Cabret. O filme, então, é representado pelas ilustrações que o fazem acompanhar a narrativa como a exibição de uma obra fílmica. As ilustrações e demais imagens presentes em *The Invention of Hugo Cabret* são como *storyboards*, uma série de desenhos em quadrinhos de cada cena que auxilia na ideia preliminar da aparência dos planos finais (BORDWELL & THOMPSON, 2013, p. 53). Essa ferramenta possibilita que a equipe técnica possa preparar todo o ambiente para as filmagens. No caso da obra literária, faz o leitor acompanhar, sequencialmente, a narrativa, identificando os lugares, personagens, figurinos, ações e demais adereços.

Uma das marcas do cinema na composição da obra literária em questão refere-se às imagens em preto e branco. Elas remetem aos primórdios da arte cinematográfica quando as cenas eram exibidas com essas duas cores devido ao material fílmico que não possibilitava que fosse diferente, a menos que, como evidenciado na narrativa, os artistas que trabalhavam no cinema colorissem à mão *frame por frame*. O uso dessas cores, nas ilustrações, atribui à narrativa um tom poético que nivela o conjunto imagético e aponta para a ação que está sendo apresentada. Essa estética instiga a imaginação e provoca o leitor a contemplar os detalhes, os traços, a sutileza do universo de Hugo Cabret. Ela é capaz de fazê-lo ter a sensação de voltar ao passado e adentrar no mundo de fantasia do personagem, contribuindo para a impressão de uma atmosfera imaginária, mágica realizada por meio de

um desenvolvimento artístico criterioso para que essas cores, de fato, constituíssem um portal para a aventura.

Em entrevista ao *site Today*, em 18 de maio de 2007, Brian Selznick comentou o porquê de ter feito as ilustrações em preto e branco:

In the very beginning of the book, I ask the readers to imagine they are sitting in the darkness, as if at the beginning of a movie. I hoped the black pages and black illustrations would help set the scene. You will notice that all the pages have black borders, and I think that the borders make them look kind of like movie screens. I also was thinking about the fact that the early movies were in black and white, and I thought the dark black and white illustrations in pencil would remind the reader of the old films¹².

É perceptível o procedimento estético do autor e ilustrador ao trazer para a obra literária recursos que o cinema apresenta para contar a narrativa, como a possibilidade de apresentar o enredo em preto e branco. Inspirado pela arte cinematográfica, ele compõe as ilustrações, valendo-se dos enquadramentos utilizados no cinema e na fotografia. Eles são o primeiro aspecto da participação criadora no registro das cenas para transformá-las em matéria artística (MARTIN, 2005, p. 44). É por meio deles que o diretor define o olhar, a atmosfera das cenas e predita a sensação que os espectadores poderão sentir ao vê-la. Os enquadramentos moldam o olhar do espectador, nesse caso do leitor, selecionando o que fica visível na tela/página e excluindo o que não é necessário para aquela ação dramática.

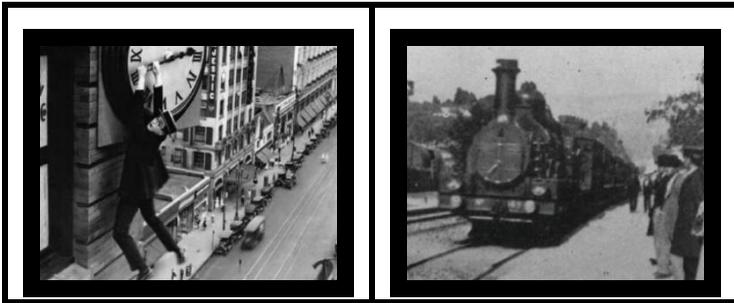
Em entrevista a Denise Petti para o *site Wild River Review*, Brian Selznick mencionou que teve a ideia de combinar as ilustrações com o que os filmes podem fazer em termos de edição, *zoom* e panorâmica. Dessa forma, ele conseguiu contar a narrativa de forma visual,

¹² M. T: “Bem no início do livro, eu convido os leitores a imaginar que estão sentados no escuro, como se estivessem esperando começar um filme. Eu tinha a intenção de que as páginas pretas e as ilustrações em preto e branco ajudassem a preparar essa cena. Vocês poderão notar que todas as páginas possuem bordas pretas. Eu acredito que essas bordas fazem parecer uma espécie de tela de cinema. Eu também pensei no fato de os primeiros filmes terem sido feitos em preto e branco e eu achava que as ilustrações escuras em preto e branco, feitas com lápis, lembrariam os filmes antigos”.

chamando a atenção do leitor para os detalhes dos personagens, dos cenários e dos demais elementos presentes nas ilustrações. A aproximação ou o afastamento da câmera em relação ao rosto de um personagem, por exemplo, dá um novo sentido ao filme. Desse modo, o que está em evidência na tela demonstra a importância que aquele momento e todos os objetos, pessoas e demais elementos possuem na narrativa. Nas fotografias e ilustrações ocorre o mesmo. Cada ilustração de Selznick é um recorte de um determinado instante e cada detalhe evidencia a sutileza do ilustrador diante dos traços e das formas. Não se pode inserir o mundo inteiro em uma ilustração ou em um enquadramento. É preciso fazer escolhas, recortar, delimitar para que o foco da ação seja transmitido ao leitor/espectador.

Ainda referente às imagens, Selznick utilizou *frames* de filmes antigos, entre eles: *Safety Last* (O Homem Mosca), de 1923, dirigido por Fred C. Newmeyer e Sam Taylor (p. 174 – 175); *L'Arrivée d'un train à la Ciotat* (A Chegada do Trem à Estação), de 1895, dirigido por Auguste e Louis Lumière (p. 348-349) e *Le Voyage dans la Lune* (Viagem à Lua), de 1902, dirigido por Georges Méliès (p. 351 – 352). Esse recurso caracteriza-se por ser um intertexto. Segundo Robert Stam (2010, p. 225 – 226), ele é um termo introduzido, na década de 1960, por Julia Kristeva como uma tradução para “dialogismo”, termo utilizado por Mikhail Bakhtin nos 1930 que remete à relação, diálogo, combinação e inversão entre qualquer enunciado (um poema, uma canção, um filme) com demais enunciados, do qual, segundo Stam, o cinema herdou e, transforma essa, que se pode considerar, uma tradição artística. O intertexto cria novos significados, tecidos e camadas ao resgatar palavras e até mesmo cenas de filmes do passado na construção de um novo tecido, com base no diálogo com um meio anterior.

Quadro 6 – *Frames* de filmes presentes em *The Invention of Hugo Cabret*: à esquerda, *Safety Last* (O Homem Mosca) e à direita, *L'Arrivée d'un train à la Ciotat*” (A Chegada do Trem à Estação)



Fonte: Elaborado pelo autor desta dissertação com base na obra literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 174 – 175; 349 - 349)

Selznick utilizou *frames* de obras cinematográficas com o intuito de dialogar com alguns filmes considerados clássicos do cinema. Mesmo que o espectador não os tenha assistido, compreenderá a narrativa; porém, se os identificar durante a leitura, entenderá a ligação do momento narrativo com a trama do obra literária em questão. Isso faz com que o leitor possa adentrar de modo mais profundo no momento histórico em que o enredo se passa, conhecendo mais detalhes do cinema daquele período. Esses *frames* constituem parte da homenagem que Selznick faz ao cinema.

Brian Selznick, autor de a *Invenção de Hugo Cabret* confessa não só a admiração por Mèliés, mas ter escrito esse livro pensando na arte, no cinema, na forma como a história poderia ser contada, na sensação do leitor ao virar as páginas. Segundo ele, alguns trechos da história foram suprimidos para que pudessem dar lugar às imagens. Dessa forma, a obra impressa constituiu-se por sequência de imagens, à semelhança de cinema mudo. (BASEIO & CUNHA, 2014, p. 62)

Le Voyage dans la Lune é o filme mais citado em *The Invention of Hugo Cabret*. É uma adaptação dos livros *De la Terre à la Lune* (Da Terra à Lua), de Júlio Verne, publicada em 1865, e *The First Men in the Moon* (Os primeiros Homens da Lua), de 1901, escrito por Herbert Georges Wells¹³. É a obra cinematográfica que o autor referenciou para

¹³ *De la Terre à la Lune* conta a viagem do Clube do Canhão, uma organização com experiência em construir equipamentos bélicos, que desenvolve, sob ordens de Barbicane, presidente do grupo, um projétil para ir à Lua. *The First*

gerar suspense na narrativa criando o mistério acerca do desenho feito pelo Autômato. Com a intenção de envolver o leitor na narrativa, Selznick faz do desenho uma ponte para que Hugo atravesse um caminho de obstáculos, a fim de desvendar o mistério acerca do passado de Georges Méliès. A imagem do foguete no olho da Lua da referida obra cinematográfica despontou no autor a ideia de orquestrar uma homenagem ao cinema por meio da obra literária.

It all began with A Trip to the Moon (Le Voyage dans la Lune). I can't remember exactly when I first saw the mesmerizing 1902 film by Georges Méliès, but I was very young [...] I saw A Trip to the Moon, and the rocket that flew into the eye of the man in the moon lodged itself firmly in my imagination. I wanted to write a story about a kid who meets Méliès, but I didn't know what the plot would be. The years passed. I wrote and illustrated over twenty other books. Then, sometime in 2003, I happened to pick up a book called Edison's Eve by Gaby Wood. It's a history of automatons, and to my surprise, one chapter was about Méliès. I learned that he had owned a collection of automatons that were donated to a museum at the end of his life. The museum put them in the attic, where they were all destroyed by rain and thrown again. I instantly imagined a boy climbing through the garbage and finding one of those broken machines¹⁴. (SELZNICK, 2011, p. 12 – 13, grifo do autor).

Men in the Moon apresenta o empresário Bedford e o cientista Dr. Cavor que desenvolveu um material chamado cavorita, capaz de anular a força da gravidade. Os dois a utilizam para revestir uma pequena espaçonave, a fim de irem à Lua, onde conhecem os selenitas, habitantes daquele lugar.

¹⁴ M. T: Tudo começou com *A Trip to the Moon*. Eu não lembro exatamente quando assisti ao fantástico filme de Georges Méliès de 1902, mas eu era muito jovem [...] Eu vi *A Trip to the Moon*, e o foguete que voou para o olho do homem na lua hospedou-se firmemente na minha imaginação. Eu queria escrever uma história sobre um menino que encontra Méliès, mas eu não sabia o que seria a narrativa. Os anos passaram. Eu escrevi e ilustrei quase vinte livros. Então, em algum momento de 2003, eu li um livro chamado *Edison's Eve* de Gaby Wood. É uma história de autômatos, e para minha surpresa, um capítulo era sobre Georges Méliès. Aprendi que ele tinha uma coleção de autômatos que

O filme *Le Voyage dans la Lune* possui apenas cerca de quinze minutos de duração, é considerado um dos mais relevantes da história do cinema, sendo referenciado em diversas produções audiovisuais, como videoclipes e filmes. Nessa adaptação cinematográfica, Georges Méliès cria um mundo de fantasia. Os selenitas, personagens que habitam a superfície lunar, são dotados de movimentos incomuns, como o fato de se arrastarem no chão, pular de um lado para outro, além do próprio corpo que os difere dos terráqueos. Méliès utilizou-se de diversos efeitos especiais na composição do filme, evidenciando uma característica da época: a experimentação. Diversas trucagens visuais, bastante simples se comparadas com as utilizadas no século XXI, conferem ao filme uma atmosfera distante da que o leitor possa ter imaginado quando leu os livros de Júlio Verne e de Herbert Georges Wells.

A adaptação cinematográfica das obras de Verne e Wells tornou-se bastante conhecida pela célebre imagem do foguete no olho da Lua que em *The Invention of Hugo Cabret* é desenhada pelo Autômato. Essa imagem faz Hugo e Isabelle darem um novo rumo na busca por desvendar o segredo que existe sobre o Autômato. É ela que os leva a descobrir o passado de Georges Méliès.

Sobre o cineasta, pode-se afirmar:

Méliès fez carreira como mágico e ilusionista, foi proprietário do Théâtre Robert-Houdin que manteve aberto com suas apresentações e truques até que, em 1895, ficou fascinado por um outro tipo de apresentação: a exibição de imagens reais em movimento. Aos 34 anos de idade adquiriu uma câmera de cinema e começou, como muitos outros na mesma época, a registrar em película o que via. Devido a um problema de funcionamento da câmera em uma de suas produções, Méliès notou um "pulo" em uma das imagens que havia captado e, por conta desse erro, percebeu a

foram doados a um museu no fim da vida dele. O museu os colocou no sótão, onde eles foram destruídos pela chuva e jogados no lixo. Instantaneamente, imaginei um menino subindo no lixo e encontrando um desses autômatos quebrados.

vocação desse novo aparato tecnológico para a criação de ilusão e da fantasia. Durante 17 anos, chegou a produzir cerca de 500 filmes explorando e criando efeitos especiais a partir das trucagens que fazia com a câmera, esses efeitos equivalentes aos truques de magia que desenvolvera anteriormente nos palcos do teatro o levaram a ser conhecido como um dos maiores cineastas do mundo e o pai dos efeitos especiais modernos. O filme mais conhecido de sua carreira é "Viagem à Lua", de 1902. Nessa obra ele explora os sonhos e desejos da humanidade e o esforço em criar uma missão de exploração na Lua. (SUETU; MATSUZAWA & RAMOS, 2015, p. 400 - 401)

A relevância de Georges Méliès para o cinema não é por acaso. Logo no início da história da arte cinematográfica, o diretor contribuiu para as produções fílmicas trazendo um novo estilo de narrativa. Ele faz parte do chamado “cinema de atrações”, que tinha o intuito de encantar e surpreender o público (MONTEIRO, 2014, p. 318). Méliès é o cineasta responsável pelo entretenimento, a magia, o mundo dos sonhos através das inúmeras trucagens, da teatralidade e do espírito vivificante que se nota nas obras dele. Foi ele quem descobriu as possibilidades de explorar o espaço cênico por meio dos filmes de mágicas e de fantasias (COSTA, 2005, p. 74), sendo considerado o primeiro a realizar filmes com cenas artificialmente preparadas e temas de cunho fantástico (GUBERN, 1971, p. 65 - 66). Organizava todo o espaço para a filmagem com a visão artística e técnica que se sobressaiu dos demais cineastas da época.

Figura 8 – Fotografia de Georges Méliès em *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* (Desaparecimento de uma dama no teatro Robert Houdin), dirigido pelo cineasta em 1896



Fonte: Imagem da coleção *British Film Institute* utilizada em *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 358 – 359)

Antes de Georges Méliès, de forma geral, os filmes possuíam uma estética documental¹⁵: retratavam cenas cotidianas das pessoas, como a saída de operários de fábricas, a vida em família. Ele, de fato, muda essa concepção com as produções fílmicas, em que grande parte delas estava a esposa Jeanne, que na obra literária em questão é chamada de Mama Jeanne por Isabelle. Em entrevista ao canal do *Youtube ExpendedBooks*, Brian Selznick expôs que além do estilo de direção dos filmes, fatos da vida de Georges Méliès foram utilizados na obra literária em questão: o cineasta vendeu, durante a primeira guerra mundial, diversos filmes produzidos ao longo da carreira para uma fábrica de sapatos que os transformou em salto alto; trabalhou na loja de brinquedos de uma Estação de Trem para sobreviver após não conseguir manter o estúdio de produção.

Ainda na entrevista, Brian Selznick relata que escolheu a cidade de Paris como cenário da narrativa pelo fato de Georges Méliès ter vivido naquele local. O escritor menciona também que chegou a encontrar o apartamento onde o cineasta morou e fotografou-o para fazer as ilustrações da obra literária. Outro fato que pode ter contribuído

¹⁵ É importante salientar que aqui se usa o termo documental tendo a ciência de que não se trata de que aqueles filmes eram mais próximos do que costumamos chamar de realidade, um conceito construído pela sociedade. Afinal, é sabido que por trás de uma cena audiovisual há toda uma organização de diversos elementos que compreende desde a parte técnica até mesmo os gestos dos atores/entrevistados/pessoas e cenários que aparecem na tela, muitas vezes de forma extremamente controlada. Tal “realidade” acaba sendo uma maquiagem, construída por aparatos técnicos que possibilitam a composição do quadro fílmico. Existem câmeras com diversas possibilidades e dificuldades em captar imagens. Cada uma delas molda o olhar do espectador.

para *The Invention of Hugo Cabret* ter sido ambientada em Paris. Assim como Arlindo Machado ressalta na apresentação do livro *O Primeiro Cinema: Espetáculo, Narração e Domesticação*, de Flávia Cesarino Costa (2005, p. 7), a primeira exibição pública de cinema, considerada por grande parte dos historiadores, ocorreu no *Salon Indien do Grand-Café de Paris* em 1895. Foi em 28 de dezembro de 1895 que os irmãos Louis e Auguste Lumière exibiram algumas produções com poucos segundos de duração. Méliès estava naquele local e demonstrou o desejo de comprar o cinematógrafo, que lhe foi negada com o argumento de que a invenção havia sido criada para a ciência e não para a mágica (WOOD, 2002, p. 183). Machado evidencia ainda que, tal como qualquer outro marco, esse é apenas simbólico, tendo ocorrido outras exibições antes dela. Trata-se, como se percebe, de uma convenção, uma data utilizada para celebrar o “surgimento/nascimento” do cinema.

Ao longo da narrativa, Brian Selznick cita alguns filmes que o inspiraram na composição da obra literária. Entre eles estão:

- *A Clock Store* (A Relojoaria) – desenho animado de Walt Disney, de 1931. “*In it, an old man was lighting streetlamps as night fell, and he passed a clock store. Inside all the clocks were alive, and they were dancing to classical music. Hugo knew his father would have loved it¹⁶*” (p. 202). O desenho animado apresenta diversos modelos de relógios, com diferentes tamanhos e formatos. Todos estão em funcionamento e dispostos nas paredes e prateleiras da relojoaria que inspirou Selznick na concepção de um dos ambientes de trabalho do pai de Hugo.
- *Paris qui dort* (Paris dorme), 1924, de René Clair (p. 378). No alto da torre da Estação de Trem, enquanto observavam as estrelas e o ritmo dos carros e da cidade, Hugo menciona a Isabelle que havia visto um filme com o pai há alguns anos em que o tempo parava em Paris e as pessoas ficavam congeladas onde estavam, exceto o vigia noturno da Torre Eiffel e alguns passageiros que aterrissaram de um avião. A passagem literária destaca a imaginação do menino diante do frenético ritmo que está acostumado a

¹⁶ Nele, um velho estava acendendo alguns postes de luz quando a noite caiu. Ele passou por uma loja de relógios. Dentro, todos os relógios estavam vivos, e eles estavam dançando música clássica. Hugo sabia que o pai teria adorado.

observar na Estação. E se o mundo parasse, ao menos por um instante? Hugo sabia que mesmo que os relógios parassem, o tempo continuaria.

- *Le Million* (O Milhão) 1931 (p. 202), de René Clair. *Le Million*, é o filme assistido por Hugo e Isabelle quando eles entram, às escondidas, no cinema. A narrativa apresenta um artista pobre que compra um bilhete de loteria premiado e o guarda no bolso de uma jaqueta que é entregue a um gangster. Este a vende a um cantor de ópera que irá para a América. Na busca pelo bilhete premiado, diversas cenas de perseguições ocorrem assim como no enredo da obra literária em questão. O Inspetor Gustave, por exemplo, persegue os órfãos que passam pela Estação e, no final da narrativa, Hugo é perseguido por ele ao longo dos túneis e no saguão do local.

O diálogo com o cinema em *The Invention of Hugo Cabret* não está apenas nas imagens ou nos intertextos, mas na própria escrita. Ela apresenta uma linguagem visual que confere ao leitor a sensação de assistir a uma obra cinematográfica.

The old woman (Jeanne) looked toward the closed door of the bedroom and touched the brooch at her neck. Her eyes shimmered momentarily with curiosity. At the least that's what Hugo thought he saw. She covered her eyes with her hands as though the light was too bright, then she shook her head and said, "Be quick with it".

Monsieur Tabard and Etienne got the package from the hallway and unpacked the projector. They set it up on the table and took out the film reel. Etienne thread the film through the projector and plugged the machine into an electrical outlet. Hugo closed the curtains. They aimed the projector toward one of the walls and turned it on. It clattered to life, and then the film began moving through is as light burst onto the wall. Images appeared, including Georges Méliès himself, as a young man, dressed in a fake white beard and a black cape covered with stars and moons. Hugo recognized the designs. When it had fallen out of the broken box in the armoire, he had thought the

*black fabric was a blanket, but now Hugo realized it was a costume from the movie **A Trip to the Moon**. Hugo thought the movie was the most wonderful thing he had ever seen. He imagined his father, once upon a time, as a little boy, sitting in the dark, watching this very same movie, staring into the face of the man in the moon¹⁷. (SELZNICK, 2007, p. 391 – 392, grifo do autor)*

Os diálogos dão a sensação de o leitor visualizar os intertítulos utilizados nos filmes silenciosos dos primeiros anos do cinema para mostrar as falas dos personagens ou indicar alguma passagem de tempo ou descrição de cena. As descrições dos cenários, por exemplo, e os diálogos curtos, assim como a maioria das frases e parágrafos, conferem agilidade à narrativa (SANTOS, 2010, p. 6). Lembram também as legendas que são utilizadas para traduzir as falas dos personagens, em geral, de modo mais econômico em se tratando do número de palavras.

*[...] Hugo hadn't thought of that. "I don't know," he said. "I just knew your key would fit when I saw it."
"So you stole it", said Isabelle.
"I didn't know how else to get it," Hugo said.
"You could have asked."*

¹⁷ M. T: A velha senhora olhou para a porta fechada do quarto e tocou o broche no pescoço dela. Os olhos brilhavam momentaneamente com curiosidade. Ao menos, é o que Hugo pensou ter visto. Ela cobriu os olhos com as mãos, como se a luz estivesse forte demais, então balançou a cabeça e disse: "*Rápido com isso*".

Monsieur Tabard e Etienne pegaram o pacote do corredor e desembalaram o projetor. Eles o instalaram sobre a mesa e abriram o rolo do filme. Etienne enrolou o filme no projetor e conectou a máquina a uma tomada elétrica. Hugo fechou as cortinas. Eles apontaram o projetor para uma das paredes e o ligaram. Ouviu-se um estalo, e então o filme começou a se mover e a luz surgiu na parede. Apareceram imagens, incluindo o próprio Georges Méliès, quando era jovem, usando uma barba branca postiça e uma capa preta coberta de estrelas e luas. Hugo reconheceu os desenhos. Quando ela havia caído da caixa quebrada do armário, pensou que o tecido preto fosse um cobertor, mas agora Hugo percebeu que era um figurino do filme *A Trip to the Moon* (*Viagem à Lua*). Para Hugo, o filme foi a coisa mais maravilhosa que já tinha visto. Imaginou o pai, há muito tempo, quando menino, sentado no escuro, assistindo àquele filme, olhando fixamente para a cara da Lua.

Isabelle wiped her hair away from her face with her one free hand. “What happens when you wind it up?” she asked.

“I don’t know. I’ve never had the key before.”

“Well, don’t just sit there,” she said to him. “Turn it.”

“No,” said Hugo.

“What do you mean, no?”

“I... I want to be by myself when I turn it.”¹⁸(SELZNICK, 2007, p. 236 – 237)

Ao conceber os diálogos como legendas de filmes, ou mais especificamente, intertítulos utilizados nas obras fílmicas dos primeiros anos do cinema, Selznick demonstra o trabalho de pesquisa, o diálogo com o cinema, a habilidade na escrita, pois ela requer uma construção minuciosa na escolha das palavras, por vezes na métrica, na entonação, pensando na dicção de como esses personagens fariam para conceber o ritmo. A escrita é parte integrante e fundamental dessa homenagem ao cinema que, em muitas passagens, assemelha-se a um roteiro cinematográfico, evidenciando a cinematografia como o berço para o desenvolvimento da narrativa. Hugo Cabret encontrou a chave para transformar a vida dele, de Méliès e dos demais; Selznick, o modo como compor uma poesia, uma canção e uma homenagem ao cinema.

¹⁸ M. T: [...] Hugo não havia pensado naquilo. “*Não sei,*” ele disse. “*Quando vi sua chave foi que percebi que ela se encaixaria*”.

“*Foi por causa disso que você a roubou,*” disse Isabelle.

“*Não imaginava como fazer de outra forma*”, Hugo disse.

“*Você poderia ter pedido.*”

Isabelle passou no cabelo a mão que estava livre para afastá-lo da face. “*O que acontece quando você dá corda?*” perguntou ela.

“*Eu não sei. Nunca tive a chave antes.*”

“*Então, não fique aí sentado*”, ela disse para ele. “*Gire a chave*”.

“*Não,*” disse Hugo.

“*Por que não?*”

“*Eu... eu quero estar sozinho quando girar a chave*”

3 OS PROFISSIONAIS DO CINEMA NA ADAPTAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA

A passagem de uma narrativa literária para o cinema é um processo que envolve diversos elementos, como os recursos cinematográficos, e etapas, marcados por escolhas atreladas à visão artística, mercadológica, ideológica, mas também à sensibilidade, afetividade e possibilidades técnicas. Os profissionais que trabalham nesse processo contribuem na composição fílmica, concedendo a ela novas perspectivas.

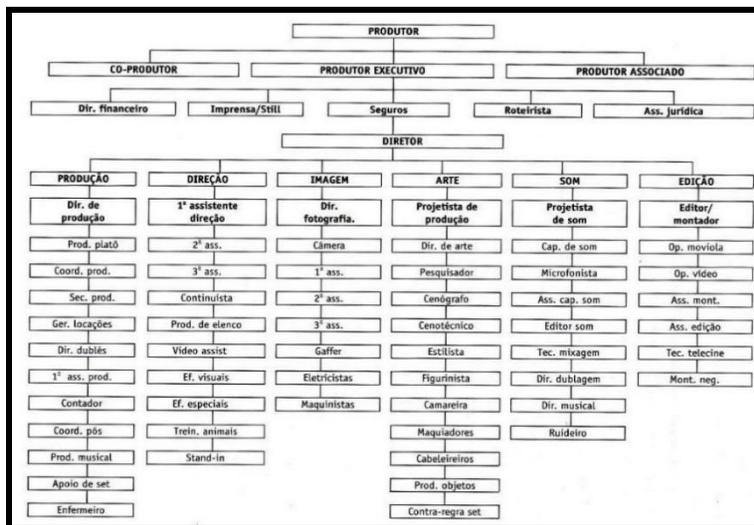
Na manifestação cinematográfica contam certamente as imagens, mas também o ritmo ou a velocidade do movimento, a palavra, o barulho e outros tipos de som, muitas vezes dizeres escritos (sejam eles os diálogos nos filmes mudos, as legendas ou elementos gráficos mostrados pela tomada se a cena se desenrola em um ambiente em que aparecem cartazes publicitários ou numa livraria), para não falar da gramática do enquadramento e da sintaxe da montagem. Em um quadro vale substâncias que diríamos lineares e que nos permitem reconhecer as várias imagens, mas também fenômenos colorísticos, relações luz-sombra, para não falar de iconologemas que nos permitem reconhecer um Cristo, uma Virgem, um monarca. (ECO, 2007, p. 60)

A transferência entre sistemas – no caso desta pesquisa, do literário para o cinematográfico – requer uma visão muito mais ampla que vai além do que está visível. Muitas vezes, pode-se perceber em detalhes expressos nas imagens, na caracterização dos personagens, nas escolhas técnicas, estéticas e políticas que abrangem a construção da adaptação fílmica. Como bem mencionou Umberto Eco, há um conjunto de possibilidades que criam significados na narrativa, agregam novos dimensionamentos, indo além da palavra e da imagem. No entanto, é evidente que essas novas perspectivas não são identificadas por todos os espectadores, apenas aqueles que possuem algum grau de conhecimento técnico acerca da área audiovisual e/ou apresentam determinado repertório cultural, histórico ou contém alguma sensibilidade para determinada área dramaturgica do filme, como a musical e a cenográfica, por exemplo.

Chama-se de adaptação tanto o processo quanto o produto final, nesse caso a obra fílmica (HUTCHEON, 2013, p. 39). É nesse processo ou passagem de uma narrativa de um signo para outro que ocorrerão transformações no enredo para adequá-lo ao público e às características do cinema, como o tempo e o modo de contar uma narrativa. Os signos são aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representam algo para alguém (PEIRCE, 1999, p. 46). Eles são construções da sociedade com o objetivo de efetivar a comunicação. Eles estão restritos, muitas vezes, a um ou mais grupos que compreendem aquela linguagem, assim como o signo literário e o cinematográfico em que cada um deles possui formas de contar a narrativa. Por isso, é importante lembrar que os adaptadores, em primeiro momento, são intérpretes e depois se tornam criadores (HUTCHEON, 2013, p. 43). Cada leitor adapta uma narrativa de forma distinta para o cinema porque as pessoas possuem repertório cultural diferentes e são inspiradas de diversas formas, dependendo do local em que estão, do período histórico em que vivem e do contexto social ao qual pertencem. Dependendo da obra literária, mais especificamente em se tratando de um romance, os adaptadores a condensam; ou no caso de um conto, expandem-na em conformidade à média de duração das obras cinematográficas. Afinal, o primeiro trabalho do adaptador é adequar o material base a um meio com parâmetros de tempo diferentes (SEGER, 2007, 19). Personagens, situações, diálogos são eliminados ou inseridos nesse processo. Escolhas são realizadas quanto ao foco dramática, seja a ênfase em um personagem ou determinado problema abordado na narrativa como questões políticas e/ou ideológicas.

Neste capítulo, atribuo ênfase ao fato de os profissionais do campo cinematográfico terem contribuído de modo determinante no processo de adaptação da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* para o cinema. Isso se deve ao fato de o filme ser uma obra coletiva, em que diversos profissionais trabalham no desenvolvimento, como se pode observar pelo organograma abaixo:

Figura 9 - Organograma de algumas funções de profissionais envolvidos em uma produção cinematográfica



Fonte: Livro *O Cinema e a Produção* (RODRIGUES, 2007, p. 84)

É importante ressaltar que esse organograma refere-se a um modelo de produção que conta com um elevado orçamento para remunerar todos esses profissionais, além dos recursos tecnológicos utilizados na obra fílmica e a divulgação para atrair a atenção do público. Evidencia-se também que nesse modelo o produtor possui papel decisivo em variadas decisões durante a produção, aprovando o projeto e tendo, por vezes, o controle artístico. Isso acontece porque ele faz as deliberações com base na situação do mercado audiovisual naquele determinado momento, refletindo acerca das questões financeiras. Em síntese, o organograma refere-se a uma produção *hollywoodiana* que possui recursos necessários para contar com uma equipe tão vasta.

No caso de produções brasileiras ou até mesmo do cinema independente dos Estados Unidos existe uma expressiva redução do número de profissionais que muitas vezes acumulam funções. Trata-se de outro sistema de produção, porém a união da equipe técnica continua ser fundamental para a versão final da obra. Além disso, não se pode esquecer os atores. São eles os responsáveis por imprimirem na tela o físico e as características dos personagens. Assim como os demais profissionais, eles estão inseridos nesse sistema de trabalho.

No mesmo ano em que a adaptação cinematográfica foi lançada, Brian Selznick (2011) publicou o livro *The Hugo Movie Companion: a*

behind the scenes look at how a beloved book became a major motion Picture em que conta um pouco dos bastidores da obra fílmica e apresenta entrevistas com os profissionais que fizeram parte desse trabalho. Nele, Selznick (2011, p. 30) revela que logo que a obra literária *The Invention of Hugo Cabret* foi publicada, em 2007, uma cópia foi entregue a Scorsese que, rapidamente, ao lê-la, sentiu-se atraído pela narrativa. Ela o conectou ao passado, mais especificamente a obsessão pelas imagens em movimento que contribuíram para a ideia de produzir uma versão para o cinema:

The Invention of Hugo Cabret tapped into that obsession. It connects with psychological and emotional impact of those images and how I related them to myself and those around me, my family. In a sense, the same thing happens to Hugo. There is a similarity to my other films because at the heart of The Invention of Hugo Cabret is a story about a father and son. Many of my other films deal with this. I related to Hugo and his father going to the movies together. My father often took me to see movies when I was a child. The movie theater was a special place for us. It was a time for us to be alone and share powerful emotional experiences together¹⁹
(SELZNICK, 2011, p. 31)

No *making of* do filme é divulgada a informação de que, na época, a filha de Scorsese, Francesca, estava com treze anos. Ela lhe pediu para realizar uma produção que pudesse assistir, pois a maioria dos filmes dirigidos pelo cineasta são destinados ao público-alvo com idade acima de dezoito anos. No lançamento de *Hugo*, enfatizou-se o fato de ser a primeira produção de Martin Scorsese sem cenas de

¹⁹ M. T: “*The Invention of Hugo Cabret* tocou nessa obsessão. Ela se conecta ao impacto psicológico e emocional dessas imagens e como eu as relacionava comigo e aos que estavam ao meu redor, especialmente com minha família. De certo modo, a mesma coisa acontece com Hugo. Há uma similaridade com meus outros filmes porque o cerne da obra *The Invention of Hugo Cabret* é uma história sobre pai e filho. Muitos dos meus filmes lidam com isso. Eu associei ao fato de Hugo e o pai irem juntos ao cinema. Meu pai me levava ao cinema frequentemente quando eu era criança. O cinema era um lugar especial para nós. Era um momento em que ficávamos sozinhos e compartilhávamos profundas experiências cheias de emoção”.

violência e sem conteúdo relacionado à máfia recorrentes nas obras cinematográficas do diretor.

Figura 10 – Martin Scorsese, diretor e um dos produtores da adaptação cinematográfica, de 2011



Fonte: *Making of* do filme *Hugo* (SCORSESE, 2011, 1'45'')

Alguns trechos da obra literária de Selznick fizeram Scorsese lembrar-se de um período da vida dele. Essa empatia é um exemplo de que diversos diretores sentem afinidade com uma narrativa enquanto a leem, culminando com o anseio de adaptá-la para o cinema. No *making of* da adaptação cinematográfica, disponível no *Blu-ray* do filme, Scorsese relata que ao ler a obra literária *The Invention of Hugo Cabret* teve uma conexão imediata com ela, lendo-a completamente sem interromper a leitura. Scorsese menciona ainda que o personagem Hugo, a solidão que o menino sente na Estação e a relação com o cinema, as máquinas e a criatividade foram detalhes que o tocaram (SCORSESE, 2011, 1'41'' – 2'01''). Essas motivações o levaram a orquestrar a versão cinematográfica da obra de Selznick em parceria com diversos profissionais da área.

Ainda no *making of* do filme, o produtor Graham King afirma que, tal como outras adaptações cinematográficas, foi necessário tornar o enredo mais simples, não utilizando toda a narrativa de Selznick, apenas alguns trechos para criar o universo fílmico. Scorsese confirmou que alguns elementos que existem na obra literária não constam no longa-metragem, mas que certas imagens e cenas soam como trechos da referida obra (SCORSESE, 2011, 4'09'' – 4'20''). Isso remete ao que Deleuze (1999, p. 5), mencionou na conferência *O Ato da Criação*. Nela, o autor afirmou que os cineastas têm o desejo de adaptar um romance porque possuem ideias em cinema que fazem eco às ideias que estão no primeiro. Deleuze enfatiza ainda que essas ideias são diferentes para cada meio de comunicação, sendo preciso haver uma transformação

de alguns elementos. Desse modo, Martin Scorsese, Graham King e os demais profissionais realizaram algumas modificações que possibilitaram que as ideias fossem adequadas ao campo cinematográfico, fazendo da narrativa de Selznick uma nova obra contada por meio de imagens.

No processo de transposição da obra literária para o cinema, em alguns casos, o diretor utiliza as experiências de vida na composição do filme, algo que acontece também em um roteiro que se pensou, a princípio, ser escrito para o cinema. O repertório cultural, por exemplo, é um dos fatores que possibilita esse profissional construir a atmosfera fílmica. Afinal, ele não apenas interpreta a obra, como também assume uma posição diante dela (HUTCHEON, 2013, p. 133). Essa posição se refere ao modo como representa o mundo da narrativa, os personagens e todos os detalhes que estão inseridos nela. O diretor é um profissional moldado pelas experiências de vida, mas que também contribui para a formação crítica, política, ideológica e artística de outros indivíduos por meio dos trabalhos que realiza.

Para adaptar ao cinema a obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, foi necessário repensar a estrutura da narrativa, bem como diversos detalhes da trama literária. O enredo foi transformado em um roteiro, adequando-o ao ritmo, estrutura e características do campo cinematográfico. Depois, durante as filmagens e o período de pós-produção, foram utilizados os recursos disponíveis do cinema para criar a obra fílmica, potencializando o enredo com o intuito de torná-lo mais dinâmico e com apelo emotivo, almejando assim atrair a atenção do público.

3.1 TRANSPONDO A ESCRITA LITERÁRIA PARA O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO

No processo de adaptação da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* para o cinema, Martin Scorsese fez o acompanhamento das etapas da produção desde o roteiro. Esse trabalho, porém, se deu de forma mais acentuada do que geralmente ocorre, pois a versão fílmica foi filmada com a tecnologia 3D. Esta integra, nas cenas, a dimensão da profundidade às outras duas - altura e largura -, fazendo o espectador, por exemplo, ter a ilusão de, algumas vezes, poder tocar o que está na tela e sentir que está imerso no ambiente. Para isso de fato acontecer, faz-se necessário um planejamento das cenas desde o princípio, pois o enquadramento, o ângulo, o movimento e a própria dramaturgia alteram-se diante do 3D, sendo necessário analisar o impacto da tecnologia nas

cenar para não cansar a visão do público (SAVERNINI, 2014, p. 483). Trata-se de uma composição distinta do tradicional 2D em que a percepção espacial do cenário da narrativa é pensada no roteiro de forma a apresentar o enredo, valendo-se da profundidade, do volume e da grandeza espacial.

Para a obtenção de melhores resultados na exibição, as diferentes profundidades proporcionadas pelo 3D têm de ser planejadas desde o início, especificadas já no roteiro e no *storyboard*, os quais devem demarcar o fluxo com que elas serão utilizadas e em quais níveis. Na fase inicial, deve ser considerado ainda que as variações de profundidade não podem ser usadas com muita ênfase de forma seguida, pois isso força a musculatura da região dos olhos [...] O cuidado com a profundidade mostra a preocupação em adequar o enredo a um suporte com características específicas e o entendimento acerca do funcionamento do meio. Produzir um roteiro para 3D é levar em consideração o efeito da interação entre as imagens em diferentes profundidades e o público, e o fato de que se passa de um universo enclausurado no quadro para um ambiente com volume que segue regras matemáticas, principalmente durante a captação (PIOVEZAN, 2012, p. 58 -59)

No trabalho de captação, duas imagens, da mesma cena, são filmadas, porém de pontos de observação diferentes. O efeito visual causado pelo 3D é uma ilusão da mente, que ocorre devido ao fenômeno denominado estereoscopia: quando o público assiste a essa cena, as duas imagens são transmitidas ao cérebro que as une em uma só. Esse efeito, consequentemente, provoca a impressão de profundidade, distância e variação no tamanho de objetos, desde que se esteja com óculos fabricados para tal finalidade. No entanto, para muitas pessoas acaba sendo algo desconfortável. Existe a estimativa de que 5% a 10% da população não veja em 3D, por questões de convergência, como estrabismo, ou por outros fatores, como a perda da habilidade muscular, porém, no cinema esse número pode ser ainda maior por descuido na hora de planejar como usar a tecnologia (PIOVEZAN, 2012, p. 46). Portanto, tem-se a preocupação, desde a concepção do roteiro, para

equilibrar a maior variação do 3D nas cenas, pensando na estrutura e dinâmica do filme.

O roteiro da adaptação cinematográfica foi publicado em fevereiro de 2012 pela editora estadunidense *Newmarket Press*, intitulado *The Shooting Script Hugo*. No entanto, nele não constam as anotações referentes ao uso do 3D nas cenas, devido ao fato de pertencer a uma série de roteiros que visa um público interessado na leitura desse documento. As anotações poderiam tirar o foco do objetivo da série e, evidentemente, distrair o leitor com outros elementos que não fazem parte da escrita literária.

John Logan²⁰ (2012, p. XI - XII) aceitou a proposta de Martin Scorsese e do produtor Graham King para escrever o roteiro da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* logo que lhe fizeram o convite. Ele declarou que, como toda a adaptação, buscou um princípio que organizasse o roteiro, pois cada enfoque resulta em um filme diferente. Ele analisou o livro de Selznick com Scorsese e ambos, ao observarem o personagem Hugo, decidiram fazer um filme cujos personagens fossem curados dos danos que haviam sofrido ao longo da vida. Eles notaram que essa cura se dava pela coragem, imaginação e compaixão. Hugo conserta coisas e pessoas. Ele é o centro da narrativa, a cura para as enfermidades, portanto seria essa centralidade transposta para o roteiro e, conseqüentemente, para toda a obra fílmica.

Figura 11 – John Logan, roteirista da adaptação cinematográfica, de 2011



Fonte: *Making of* do filme *Hugo* (SCORSESE, 2011, 3'02'')

²⁰ Entre os roteiros que Logan escreveu destacam-se *Gladiator* (Gladiador), lançado em 2000, *The Aviator* (O Aviador), 2004, e *Skyfall* (007 – Operação Skyfall).

Para John Logan, a diferença entre escrever um livro e um roteiro está no modo como a narrativa é contada - em um filme, o público conhece os personagens pelas ações que realizam (SELZNICK, 2011, p. 62). Elas apresentam características psicológicas, emocionais, experiência traumáticas, definem como veem o mundo, a interação com os demais personagens. As ações revelam, portanto, singularidades, expondo o universo particular de cada ser. No filme, por exemplo, pode-se perceber a caracterização dos personagens nos seguintes momentos: a dor e o espanto de Georges Méliès ao estar diante os desenhos, que fez no passado, espalhados no chão; a importância, para Hugo, do caderno com desenhos do Autômato quando lágrimas escorrerem dos olhos do menino ao vê-lo em cinzas; a indiferença dos indivíduos na Estação de Trem ao não perceberem a queda de Isabelle, passando apressadamente pela menina; o desejo obsessivo do Inspetor Gustave em prender os órfãos que passam pela Estação exemplificado na insistente perseguição que faz a Hugo, utilizando Maximilian, o feroz cachorro.

Os filmes existem porque, de modo geral, uma vasta equipe de pessoas se empenha para produzi-lo, mas é a partir do olhar humano do roteirista que a narrativa começa a ganhar forma (BISCALCHIN, p. 18). É esse profissional que desenvolve um documento chamado roteiro que irá guiar toda a equipe na composição da obra fílmica. O roteiro confere base a esses profissionais e aos recursos cinematográficos, sendo o alicerce da produção audiovisual, independente se o filme será a adaptação de uma narrativa ou se foi escrito para o cinema e, posteriormente, exibido em outras mídias. No caso da adaptação, pode-se considerá-lo com um intermédio entre o texto literário e a imagem. Ele é o princípio de um processo visual marcado por diversas etapas até chegar às salas de cinema e não o final de um processo literário (COMPARATO, 1995, p. 20). A própria escrita difere da linguagem utilizada na literatura, pois ela é mais direta; descritiva; com diálogos, de modo geral, mais curtos e simples; contendo informações acerca do cenário e dos personagens sem apresentar muitos adjetivos, pautando a comunicação com o leitor através de verbos que dão ênfase à ação dos personagens.

Não há uma regra para o processo de escrita de roteiro. Porém, convém que o roteirista já tenha, previamente, elencado as ações que ocorrerão ao longo da narrativa para compor a obra fílmica. Isso é feito, em muitos casos, por meio de algumas etapas. As escaletas, por exemplo, são descrições resumidas das cenas, escritas na sequência em que irão acontecer (CAMPOS, 2007, p. 305). Nelas, breves ações são mencionadas, a fim de orquestrar a estrutura fílmica. O argumento, outra

etapa desse processo, consiste em um resumo estendido da narrativa com as ações já definidas que irão constar no roteiro (CAMPOS, 2007, p. 13). Ele se aproxima do texto literário no que se refere à forma da escrita, contendo, além das ações dos personagens, detalhes quanto aos cenários e algumas indicações de diálogo.

Depois dessas etapas e outras que aqui não serão mencionadas pode-se começar a escrever o roteiro. Cada roteirista tem um método de trabalho para desenvolver o roteiro cinematográfico. No entanto, o objetivo é um documento que guiará toda a equipe, escrito com simplicidade e precisão, evitando ambiguidades e elaborado a sugerir o visual. Afinal, o roteiro lida com detalhes - o tique-taque de um relógio, uma criança que brinca em uma rua vazia -sendo, portanto uma narrativa contada em imagens em uma estrutura dramática (FIELD, 2001, p. 175). As descrições sugerem, idealizam a imagem, indicam o visual, pois a imagem é o principal recurso do cinema. Ao lermos e/ou ouvirmos uma palavra, costumamos associá-la à imagem que a representa (KADOTA, 2009, p. 38). No cinema, é importante que essa associação seja feita já no ato da escrita do roteiro. Quando se transpõe um texto para o meio audiovisual, deve-se observar como as situações, personagens, cenários e demais elementos da narrativa seriam mostrados, como John Logan se preocupou na escrita:

Quadro 7 – Trecho da cena 21 do Roteiro do filme *Hugo*

The AUTOMATON.
An amazing mechanical man. A couple feet tall. Exposed gears and levers. Clockworks and springs. In a state of disrepair. We recognize the strange, haunting face from the drawings in Hugo's notebook²¹.

Fonte: *The Shooting Script Hugo* (LOGAN, 2012, p. 17)

²¹ O AUTÔMATO

Um surpreendente homem mecânico. Quase um metro de altura. Engrenagens e alavancas expostas. Mecanismos e molas. Em mau estado. Nós reconhecemos o rosto estranho dos desenhos do caderno de Hugo.

O trecho da cena 21 demonstra um estilo de escrita que remete a algumas imagens. Ela caracteriza o personagem, fornece informações de uma cena anterior por meio de uma breve comparação para que o público, ao assistir ao filme, também possa reconhecer que o Autômato já foi mostrado. Se existe qualquer dificuldade para visualizar alguma cena do roteiro é porque o modo como a escrita foi elaborada não é indicado para esse documento (RODRIGUES, 2007, p. 50). É importante que ela seja clara, situando toda a equipe de uma produção cinematográfica no contexto dramático, bem como as necessidades da cena: um Autômato com determinada aparência, constituído de peças específicas que lembre os desenhos mostrados em uma das cenas anteriores.

Quando se compara a escrita de uma cena cinematográfica com o texto literário, percebe-se que existe outra formatação. No roteiro cinematográfico, de modo geral, há um cabeçalho para cada cena. Ele informa dados da ambientação – interna ou externa -, o local em que a ação dos personagens ocorrerá e quando ela acontece – dia ou noite. Um exemplo de cabeçalho pode ser visto a seguir na primeira cena do roteiro escrito por John Logan:

Quadro 8 – Cena 1 do Roteiro do filme *Hugo*

```
1. INT. TRAIN STATION - GRAND HALL -  
DAY  
From far above it looks like a great  
clockwork.  
We are looking down on the Grand  
Hall of the Paris Train Station.  
It is crowded.  
People bustle back and forth.  
Like the gears and wheels of a  
clock.  
A precise, beautiful machine.  
We float down...  
Under the great iron girders...  
Moving through the station...
```

Past kiosks and shops...
 Weaving among commuters...
 Heading toward the trains and
 platforms in the distance...
 Finally moving up to...
 A huge clock suspended from the
 ceiling of the station...
 Behind the ironwork dial we see a
 face peering out.
HUGO CABRET looks at us. He is a
 serious-looking boy of around 12.
 Long hair.
 It is 1931²².

Fonte: *The Shoting Script Hugo* (LOGAN, 2012, p. 1)

Além do cabeçalho, pode-se notar uma vez mais a presença de frases curtas e diretas. A fonte padrão para a escrita do roteiro costuma

²² M. T: 1. INT. ESTAÇÃO DE TREM – SAGUÃO – DIA

De um ponto muito acima, parece um grande relógio.

Nós olhamos para o Saguão da Estação de Trem de Paris.

Está lotada.

As pessoas se movimentam de um lado para o outro.

Como as engrenagens e rodas de um relógio.

Uma exata, máquina bonita.

Nós sobrevoamos...

Sob as vigas de ferro...

Movemo-nos pela Estação...

Passamos por quiosques e lojas...

Serpenteando entre os passageiros...

Dirigindo-se aos trens e plataformas que estão distantes...

Finalmente, movemo-nos para...

Um enorme relógio pendurado no teto da Estação...

Atrás do mostrador vemos um rosto espiando.

HUGO CABRET olha para nós. Ele é um menino de aparência séria, de cerca de 12 anos. Cabelo longo.

É 1931.

ser a *Courier New*, tamanho 12. O nome do personagem Hugo, em maiúsculo, indica a primeira vez que o personagem aparece no filme, sendo um dado importante para a direção, o ator ou a atriz com o intuito de eles localizarem quando se inicia a participação de determinado personagem, além da equipe de produção contabilizar o número de pessoas na equipe total do filme e verificar quais elementos são necessários para o personagem em cena, como figurino, maquiagem e adereços do cenário. De modo geral, cada página de um roteiro cinematográfico equivale a cerca de um minuto de um filme.

Antes mesmo de ser um documento utilizado pela equipe técnica, o roteiro, em muitos casos, passa por diversas revisões. Em *The Shooting Script Hugo*, John Logan (2012) apresenta, na capa do roteiro, que realizou as seguintes revisões, em 2010, durante o processo de desenvolvimento da adaptação cinematográfica:

- Primeiro Tratamento: 5 de maio;
- Segundo Tratamento: 18 de junho - páginas azuis;
- Terceiro Tratamento: 5 de julho - páginas rosas;
- Quarto Tratamento: 31 de agosto - páginas amarelas;
- Quinto Tratamento: 9 de setembro - páginas verdes;
- Sexto Tratamento: 18 de outubro - páginas douradas;
- Sétimo Tratamento: 8 de novembro - páginas amarelo-castanho;
- Oitavo Tratamento: 22 de novembro - páginas salmão;
- Nono Tratamento: 1º de dezembro - páginas violetas (utilizado nesta dissertação²³)

Brian Selznick, autor da obra literária, confirmou que acompanhou o desenvolvimento da adaptação cinematográfica logo no primeiro tratamento do roteiro:

I had the great pleasure of reading John Logan's screenplay from the very first draft. Right away,

²³ A cada tratamento, John Logan demarcou as modificações com páginas de cores diferentes. Esse procedimento é bastante recorrente para auxiliar o roteirista no desenvolvimento do roteiro, pois ele pode visualizar como antes estava escrito determinada cena. Caso, posteriormente, desista de realizar alguma modificação ou queira utilizar uma informação que havia sido eliminada, possui um histórico de como construiu as cenas e, assim, pode resgatá-la.

he had come up with a new ending that expanded on and completed one of the central scenes in my story, a conversation between the two characters, Hugo and Isabelle, about what their purpose in life might be. That's when I knew the screenplay was going to be brilliant. John keep the dialogue spare. I love the fact that there are no spoken words for the first several minutes of the movie. The world of the Parisian train station, Hugo's world, unfolds visually, just like it does my book²⁴ (LOGAN, 2012, p. VII – VIII)

O autor foi consultado quanto a mudança no perfil do Inspetor da Estação, pois Logan tinha o desejo de ampliar a participação do personagem e dotá-lo de mais características (SCORSESE, 2011, 8'56" – 9'02"). Dessa forma, o público observa um personagem com maior destaque na narrativa fílmica e que, apesar de ser irritado, é atrapalhado e, por consequência, cômico. Ele conversa mais tempo com os demais personagens do local em relação à obra literária, é apaixonado pela Florista Lisette que também trabalha na Estação. Gustave, o Inspetor, tenta se aproximar dela, mas sempre há um empecilho que o atrapalha. O mecanismo da perna, causado por um ferimento na primeira guerra mundial, por exemplo, trava e o som ressoa pela Estação, assustando Lisette e o deixando envergonhado.

John Logan foi o responsável pela ideia do Inspetor, de *Madame Emile* e *Monsieur Frick*, este no fim da narrativa, terem cachorros (SCORSESE, 11'28" – 11'57"). Maximilian é uma extensão da personalidade de Gustave. Ele persegue veloz e furiosamente Hugo e os demais. É quase uma sombra do personagem, estando, na maioria das vezes, presente ao lado dele. Quando Gustave está feliz, o cachorro também está; o mesmo ocorre nos momentos de fúria. Assim como o Inspetor não consegue se aproximar da florista, *Monsieur Frick* tenta,

²⁴ M. T: Eu tive o grande prazer de ler o roteiro de John Logan no primeiro tratamento. De imediato, ele criou um novo final que expandiu e completou uma das cenas centrais da minha narrativa, uma conversa entre os dois personagens, Hugo e Isabelle, sobre o que seria o propósito da vida deles. Foi quando eu percebi que o roteiro seria brilhante. John manteve o diálogo simples. Eu amo o fato de que não há falas nos primeiros minutos do filme. O mundo da Estação de Trem parisiense, o mundo de Hugo, desenvolve-se visualmente, assim como o meu livro.

sem sucesso, conversar com *Madame Emile*, porém é impedido pela cachorra dela. A relação desses dois personagens segue esse impasse até o fim da narrativa, quando ele compra um cachorro pelo qual a cachorra de *Madame Emile* se apaixona e os dois podem, enfim, conversar sossegadamente.

Apesar das inserções e expansões nas características de alguns personagens, Logan necessitou simplificar a narrativa devido ao tempo de cerca de duas horas e do ritmo na composição da obra cinematográfica:

I had to cut and change elements of Brian's book to make a more streamlined, shorter movie. The drawings were helpful because they reminded me of movie storyboards. They presented a road map for me to follow. For example, I opened the screenplay with a description very similar to Brian's first drawings in the book²⁵ (SELZNICK, 2011, p. 62)

Porém, nem sempre essas modificações na estrutura da narrativa são compreendidas pelo público. O roteiro também possui ritmo, sonoridade, uma sequência de cenas que constrói a narrativa para as filmagens. Brian Selznick admitiu que ele também nem sempre entendeu as modificações que John Logan fez no enredo até assistir às cenas sendo filmadas, como se pode notar a seguir:

[...] For instance, in my original book, Hugo keeps the fact that he lives in the walls of the train station as a closely guarded secret. After he meets Isabelle, who wants to know where he lives [...] I was really disappointed by this scene as written on the page. But I happened to be on the set in London when Scorsese filmed it with Asa Butterfield and Cloe Grace Moretz [...] I watched Asa and Cloe perform this moment together. Cloe

²⁵ Eu tive de cortar e mudar elementos do livro do Brian para fazer um filme mais curto e simplificado. Os desenhos foram bastante úteis porque eles me lembravam dos *storyboards* dos filmes. Eles apresentavam um roteiro para eu seguir. Por exemplo, eu iniciei o roteiro com uma descrição muito similar aos primeiros desenhos de Brian no livro.

gently asked the question, "Hugo... where do you live?" and Asa paused. You could see him making a thousand decisions in his mind, deciding whether or not to trust her. John had actually provided these directions in the scrip, which at first I'd overlooked: "He stops. Looks at her. Should he tell her? Should he trust her? Yes," Slowly Asa lifted his arm and pointed behind him. "There," he said very quietly. Tears came to my eyes as he pointed towards the train station. It was so simple and yet so moving. And it was perfect for the screen, just as John knew it would be²⁶ (LOGAN, 2012, p. VIII – IX)

Diversos diálogos e ações que constam em uma narrativa literária podem ser representados por simples gestos de personagens em uma narrativa fílmica. As modificações, como a que foi mencionada por Selznick, são realizadas com o intuito de, muitas vezes, por exemplo, economizar custos quando se trata de cenas complexas em uma produção com uma expressiva delimitação orçamentária; agilizar o ritmo, se a narrativa estiver lenta ou vice-versa; evitar que o público tenha informações demasiadas no início e meio do filme, o que poderia comprometer a surpresa no final da narrativa. Elas ocorrem com frequência, pois a cada revisão do roteiro há, por exemplo, a reescrita de diálogos e descrições das ações; a eliminação ou inserção de cenas e/ou a alteração da estrutura de algumas delas de modo parcial ou total. A simplicidade de um gesto, de um olhar, de um ação descrita no roteiro

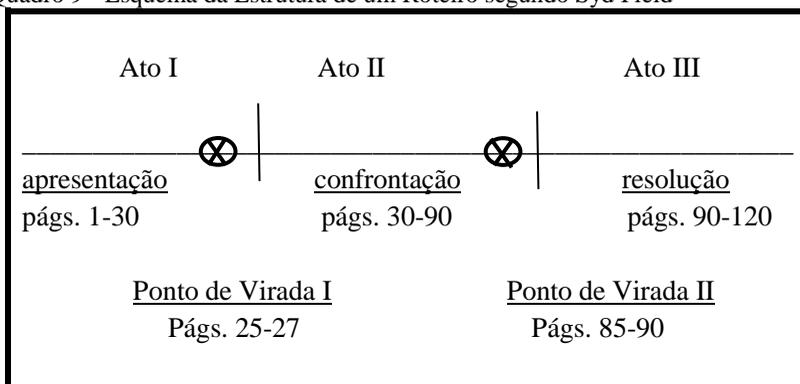
²⁶ M. T: [...] Às vezes, no entanto, admito que não conseguia entender as mudanças. Por exemplo, no meu livro, Hugo mantém o fato de que ele mora nas paredes da Estação de Trem como um segredo bem guardado. Depois que ele conhece Isabelle, que quer saber onde ele vive [...] Fiquei muito desapontado com essa cena, conforme estava escrito no roteiro. Mas eu estava no set em Londres quando Scorsese filmou com Asa Butterfield e Cloe Grace Moretz [...] Eu assisti Asa e Cloe atuando juntos nessa cena. Cloe perguntou gentilmente: "Hugo ... onde você mora?" E Asa fez uma pausa. Você poderia ver passar mil ideias na mente dele, decidindo se deveria ou não confiar nela. John, de fato, havia fornecido essas instruções no roteiro, que, no início, eu havia negligenciado: "Ele para. Olha para ela. Deveria contar a ela? Deveria confiar nela? Sim," Lentamente, Asa ergueu o braço e apontou para trás. "Lá", ele disse com muita calma. Lágrimas vieram aos meus olhos quando ele apontou para a Estação de Trem. Foi tão simples e ainda tão tocante. E foi perfeito para o cinema, assim como John sabia que seria.

condensa páginas de uma obra literária e pode expressá-las visualmente com um impacto ainda maior ao público do cinema.

A estrutura do roteiro da adaptação cinematográfica escrita por John Logan corresponde à estrutura teorizada por Syd Field (2001). Inúmeros roteiristas a utilizam consciente ou inconscientemente. Trata-se, em grande parte, de uma estratégia mercadológica para atrair a atenção do público com uma estrutura consolidada ao longo da história do cinema. Ela, conseqüentemente, interfere nas escolhas do que será transposto do texto de partida para o campo cinematográfico. Afinal, alguns acontecimentos podem ser mudados de ordem ou até mesmo não serem inseridos no roteiro para não comprometerem o ritmo do enredo.

Syd Field dividiu a estrutura da narrativa fílmica em três atos: Ato I, denominado de Apresentação; Ato II, Confrontação; e Ato III, Resolução, conforme o esquema abaixo:

Quadro 9 - Esquema da Estrutura de um Roteiro segundo Syd Field



Fonte: Esquema baseado no livro *Manual do Roteiro – os Fundamentos do texto cinematográfico* (FIELD, 2001, p. 133)

Syd Field (2001, p. 3) enfatiza que esse esquema se refere à estrutura do filme *hollywoodiano* que normalmente apresenta duas horas de duração. O autor ressalta ainda que ela é uma forma, ou seja, que apesar de ter a mesma configuração, pode apresentar variação de estilo. Já em uma fórmula, segundo o autor, os elementos são sempre iguais, dispostos da mesma maneira (2001, p. 7). Sendo assim, diversas narrativas se adéquam ao modelo citado, porém não possuem as características de atos de acordo com o que foi proposto por Syd Field. Afinal, os roteiristas não são como máquinas programadas, eles conduzem os sentimentos humanos no desenvolvimento dos

personagens para que a narrativa não seja superficial (BISCALCHIN, 2012, p. 56). Eles a elaboram dando enfoque às ações dos personagens, não as engessando em uma fórmula, mas a tendo como referência para conceber e criar o ritmo dramático. São os personagens a força motriz da narrativa, o pulsar, a adrenalina, o impulso e a correnteza em que desembocam os afluentes do enredo.

O perfil de cada personagem, geralmente, é criado antes mesmo do roteirista escrever as escaletas, sendo listadas as características físicas, psicológicas e demais informações que o compõem. A estrutura filmica é uma seleção de eventos da vida dos personagens, composta em uma sequência estratégica para estimular emoções específicas, e para expressar um determinado ponto de vista específico (MCKEE, 2006, p. 45). Não se pode pensar em uma linha de ações sem antes ter um personagem. As características dele impulsionam a narrativa e não o contrário. Não há roteiro, filme e nem drama sem personagem. Biscalchin (2012, p. 61) afirma que o humano é a maior fonte para se padronizar a estrutura do roteiro, a fim de causar o efeito desejado. Mesmo que o personagem não seja um ser humano, é notável a humanização nele, isto é, características humanas referentes à aparência, ao estado emocional e/ou psicológico que são desenvolvidas nele para que o público se sinta pertence ao enredo.

Um personagem deve ser único, assim como qualquer ser humano: ter um passado, infância, adolescência, sofrimentos, alegrias, sentimentos, mas, acima de tudo, uma história que seja apenas dele e de mais ninguém (COMPARATO, 1995, p. 128). O público tem de sentir que o personagem é, de fato, uma pessoa que faz parte do enredo e, tal como ele, pensa, respira, tem desejos, sonhos, qualidades e defeitos. Para o espectador estar conectado à trama e aos personagens, ele necessita sentir o que eles sentem e que as ações deles sejam próximas do que vivencia no cotidiano (BISCALCHIN, 2012, p. 61). O personagem precisa buscar algo, querer alguma coisa, ter algum conflito, problema, sentir que necessita de mudanças ou que algo está errado e tem de ser resolvido. A isso, dá-se o nome de Design Clássico.

DESIGN CLÁSSICO é uma estória construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir seu desejo, em tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e causalmente conectada, levando-o a

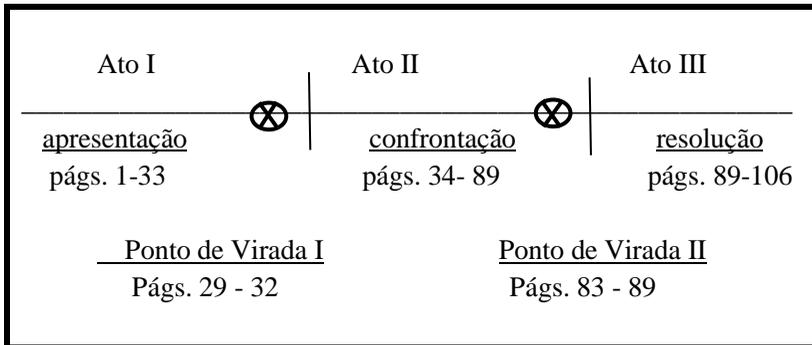
um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis (MCKEE, 2006, p. 55)

Essa recorrência de elementos na construção da narrativa estabelece conexão com o público, pois ele acompanha as ações do protagonista em busca da resolução. Atrelado às emoções humanas, o Design Clássico provoca sensações que culminam no desabrochar da identificação do público para com a trama. Para Mckee (2006, p.55), ele é uma coleção de princípios que existem desde a Antiguidade, que o autor denomina de Arquitrâma. Os roteiristas a utilizam com recorrência, pois sabem que ainda hoje está presente na contação das narrativas. A arquitrâma se inicia em certo ponto no tempo – um dia, um momento, uma época, movendo-se elipticamente e mesmo que possua algum flashback é contada de forma linear (Mckee, 2006, p. 60-61). Pode-se utilizá-la na estrutura dos três atos teorizada por Syd Field, como evidenciado na adaptação cinematográfica em questão.

No roteiro, o personagem Hugo busca consertar o Autômato, a fim de desvendar uma possível mensagem do pai tal como na obra literária. Hugo é o herói da narrativa, aquele que irá percorrer uma jornada para atingir o objetivo. Teorizada por Joseph Campbell (2007), a jornada do herói nos lembra a aventura de um personagem, neste caso Hugo, para atingir algum objetivo. Dependendo de cada narrativa, essa estrutura é diferente, não tendo de, necessariamente, seguir todas as etapas propostas pelo autor. Porém, o essencial encontra-se no roteiro de *Hugo*. O menino enfrenta algumas adversidades, como Méliès que lhe toma o caderno, a dificuldade de encontrar as peças que faltam no Autômato, a tentativa de manter-se escondido sem o Inspetor da Estação e os demais descobrirem que mora sozinho. Por fim, a mensagem do Autômato lhe leva ao um novo lar e a uma nova família.

No caso do roteiro de John Logan, a estrutura teorizada por Syd Field é encontrada da seguinte forma:

Quadro 10 - Esquema de Estrutura de Roteiro segundo Syd Field (2001) aplicado no roteiro do filme *Hugo* de John Logan



Fonte: – Elaborado pelo autor desta dissertação aplicando a estrutura de FIELD, 2011, p. 133

O Ato I, segundo Field (2001, p. 134), é o contexto dramático conhecido como apresentação em que o roteirista inicia a narrativa, introduz o personagem principal, estabelece a premissa básica de modo visual e dramática. É nesse ato que o público conhece os cenários em que a trama será contada, a atmosfera do enredo e até mesmo o conflito que será evidenciado. Nele, o roteirista tenta criar no espectador a identificação com os personagens, mostrando ou desvendando-os, sendo mais expressivo com o protagonista. (BISCALCHIN, 2012, p. 28). Os adaptadores fazem o mesmo trabalho. Eles precisam, muitas vezes, condensar informações para apresentá-las brevemente ao público de forma visual e ágil para que o ritmo da obra fílmica não seja lento e cansativo, como é o caso de uma produção *hollywoodiana*. No ato I do roteiro em questão, Hugo, o herói recebe o chamado à aventura. Ele é levado para a Estação de Trem pelo tio após a morte do pai. Ele vê no autômato a oportunidade para se conectar uma vez mais ao pai. Enquanto rouba peças na loja de brinquedos de Méliès para consertá-lo, Hugo é apanhado e, a partir de então, conhece Isabelle que o ajuda na busca.

O primeiro ponto de virada do Roteiro, isto é, um incidente, episódio ou evento que move a narrativa para um novo direcionamento (FIELD, 2001, p. 6), ocorre quando Georges Méliès entrega o suposto caderno de desenhos em cinzas enrolado em um pano nas mãos de Hugo. Naquele instante, Hugo chora. É como se qualquer esperança que tinha foi perdida ali. Isabelle, no entanto, confessa que Méliès ainda está com o caderno do rapaz. Hugo enfrenta Méliès e passa a trabalhar para ele para pagar o que roubou, culminando no início do Ato II. As ações dos três Atos e dos dois pontos de virada do roteiro escrito por John

Logan podem ser encontradas no Quadro comparativo entre a estrutura literária e a do roteiro cinematográfico, nos Anexos B desta Dissertação, na página 172.

O Ato II, também chamado de confrontação, é o ato mais longo de um roteiro, em que as ações dos personagens apresentam maior densidade dramática. Ele apresenta, na maior parte do tempo, os personagens enfrentando algum conflito. É nele que o herói é testado, enfrentando os perigos, contando com a ajuda dos amigos e enfrentando os inimigos. Isso se deve ao fato de que todo drama possui conflito, sem este não há personagem; sem personagem, não há ação; sem ação, não existe narrativa; e sem ela, não há roteiro (FIELD, 2001, p. 5). Mesmo que nesse ato se observe mais nitidamente as características dos personagens, o enfoque recai sobre os conflitos, especialmente quando eles estão frente aos obstáculos que têm de superar. Do mesmo modo, a Arquitrâma teorizada por Mckee, coloca ênfase no conflito que recai sobre a luta nos relacionamentos pessoais, instituições sociais e as forças do mundo (MCKEE, 2006, p. 59). Com o conflito, o roteirista almeja a expectativa do público, atrair a atenção dele e criar a empatia, fazendo com que o espectador sinta-se envolvido na narrativa. Antes de terminar o Ato II, há um segundo ponto de virada. No caso do roteiro de *Hugo*, o corpo de Tio Claude é encontrado no rio e Georges Méliès, após ver *Le Voyage dans la Lune* ser projetado, às escondidas, na casa dele, resolve contar a Hugo e Isabelle acerca do passado como cineasta.

O Ato III, conhecido por resolução, apresenta os momentos finais e decisivos da narrativa. Evidencia-se também as consequências das ações dos personagens no Ato II, culminando no desfecho da obra e solucionando os conflitos ocorridos ao longo da trama. Esse ato é marcado pelo desfecho da narrativa, em que o conflito principal, geralmente é resolvido e os personagens, sobretudo o herói, apresentam modificações em relação ao início. O herói recebe a recompensa, atingindo o objetivo. Tal como a arquitrâma, o final costuma ser fechado, isto é, as questões são respondidas e os problemas solucionados.

No entanto, apesar de o roteirista utilizar uma estrutura já consolidada como a de Syd Field (2001), o Design Clássico, denominado arquitrâma por Robert Mckee (2006), e a Jornada do Herói teorizada por Campbell (2007), é inevitável que ocorram mudanças no roteiro durante as filmagens. Além das diversas modificações no processo de escrita, ele é alterado ao longo do processo de produção porque o diretor e a equipe podem ver a narrativa de outra forma, com um novo olhar artístico (BISCALCHIN, 2012, p. 51). Assim como John

Logan teve impressões diferenciadas acerca dos personagens e do enredo escrito por Selznick, os demais profissionais que participaram do desenvolvimento da adaptação cinematográfica também visualizam a trama de modo distinto do autor. Arelado às experiências que tiveram ao longo da produção fílmica em que participaram com Scorsese, eles contribuíram com o olhar e o conhecimento técnico agregando novas perspectivas à narrativa.

3.2 CONTRIBUIÇÕES DA EQUIPE TÉCNICA NA COMPOSIÇÃO DA OBRA CINEMATOGRAFICA

O caráter coletivo é decisivo para o desenvolvimento de uma obra cinematográfica. Essa é uma das características mais marcantes do cinema. A equipe técnica deve ser igual a um relógio, em que todas as peças funcionam como uma só, cuja individualidade é necessária para o processo (RODRIGUES, 2007, p. 75). O relógio, tão evidenciado nas obras de Selznick e Scorsese, demonstra a importância de cada indivíduo em um trabalho coletivo, bem como para a sociedade, como ressalta o personagem Hugo enquanto conversa com Isabelle: “*Machines never have any extra parts. They have the exact number and type of parts they need. So I figure if the entire world is a big machine, I have to here some reason. And that means you have to be here for some reason, too*”²⁷ (SELZNICK, 2007, p. 378; SCORSESE, 2011, 1°20’05” – 1°20’45”). Cada profissional possui determinado repertório, o saber técnico da área em que atua, a sensibilidade que será atrelada ao conjunto para constituir o filme. É uma pequena peça a ser utilizada na composição do universo fílmico, como se perceberá adiante.

A transposição da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* para o cinema consistiu em muitas etapas de transformações até a finalização. Essa passagem exigiu a contribuição de diversos profissionais que conceberam a obra fílmica por meio da imaginação, do olhar técnico, artístico, cultural e comercial, bem como a experiência de vida de cada um deles. Apresento, a seguir, alguns dos profissionais que participaram do processo de produção da adaptação cinematográfica, bem como reflexões da composição da adaptação cinematográfica. O *making of* da versão fílmica (SCORSESE, 2011), disponível em *Blu-*

²⁷ M. T: “As máquinas nunca possuem partes extras. Elas possuem o número exato e os tipos de partes que precisam. Então, eu percebi que se o mundo inteiro é uma grande máquina, eu tenho de estar aqui por alguma razão. E isso significa que você está aqui por alguma razão também”.

ray, e o livro *The Hugo Movie Companion: a behind the scenes look at how a beloved book became a major motion picture*, e contribuíram para as reflexões que estão a seguir.

Graham King foi um dos produtores da versão fílmica. Um produtor é a pessoa que viabiliza o filme, acompanhando, normalmente, o processo do início ao fim (RODRIGUES, 2007, p. 69). É o profissional que analisa se a narrativa tem garantias para obter sucesso comercial, sendo, portanto, o principal responsável pela escolha de qual ideia, roteiro, obra literária ou de outra espécie será transformada em um longa-metragem. No entanto, não cabe a ele apenas zelar pelo orçamento, mas em alguns casos, por questões artísticas, já que elas estão atreladas à qualidade e ao êxito da obra fílmica. Além disso, o produtor é o encarregado pela supervisão e escolha da equipe.

My job is to find a great story and then find the best people to make it come to life on screen [...] My producing partner Tim Headington and I were enchanted by Brian Selznick's book. Immediately we thought it would be a beautiful story for Martin Scorsese to create into a piece to cinema [...] Marty was perfect for this project since we needed someone with specific visual style and a true passion for telling this story of Hugo's world²⁸. (SELZNICK, 2007, p. 60)

Graham King e os demais profissionais que trabalharam no processo de transposição da obra literária de Selznick costumam chamar Martin Scorsese, carinhosamente, de “Marty”. No caso de King, a adaptação cinematográfica foi a quarta produção em que trabalhou com o diretor. Ao ler *The Invention of Hugo Cabret* e ser impactado pelas ilustrações, percebeu que a narrativa literária havia sido escrita para crianças, que era um tributo ao cinema e apresentava potencial para ser adaptada ao cinema (SCORSESE, 2011, 07” – 17”). Para ele, a obra literária de Selznick precisava ser contada através de imagens. Seria a

²⁸ Meu trabalho é encontrar uma estória excepcional e depois providenciar as melhores pessoas para que ela ganhe vida na tela [...] Meu parceiro de produção, Tim Headington, e eu ficamos encantados com o livro de Brian Selznick. Imediatamente, nós a consideramos uma linda estória para Martin Scorsese criar uma obra cinematográfica [...] Marty foi perfeito para este projeto, pois precisávamos de alguém com um estilo visual específico e uma verdadeira paixão por contar a narrativa do mundo de Hugo.

oportunidade de Scorsese dirigir um filme que abrangesse o público infantil, mas também em prestar uma homenagem ao cinema, em recriar um mundo mágico.

Figura 12 – Graham King, um dos produtores da adaptação cinematográfica, de 2011



Fonte: *Making of* do filme *Hugo* (SCORSESE, 2011, 1'36'')

Graham King e os demais produtores da adaptação cinematográfica, Tim Headington, Jony Depp e Martin Scorsese, proveram recursos para que os departamentos de produção pudessem realizar o trabalho de acordo com o prazo e o orçamento estabelecido. A sensibilidade na escolha de todos os profissionais que exerceram alguma função na obra fílmica foi importante para se ter um ambiente heterogêneo, cujas diferenças de perspectivas se alinhasssem em uma única narrativa.

Marianne Bower foi a pesquisadora que trabalhou no processo da adaptação cinematográfica. A tarefa da profissional consistiu em coletar dados de um determinado período histórico para ambientar a narrativa. Ela coletou arquivos e fotografias que contribuíram para a escolha das locações, inclusive minuciosos detalhes dos cenários, dos objetos de cena, como cartazes de filmes; a fisionomia do Autômato; aparência, gestos e perfis dos personagens. Bower possibilitou que a equipe técnica contasse com informações referentes ao período em que se passa a narrativa, podendo assim utilizá-lo como inspiração, a fim de criar a adaptação cinematográfica por meio dos modernos recursos cinematográficos.

I started by making photos and illustrations of those locations as I could find within a very specific time frame: 1925 to 1931. I collected as many books and documentaries as I could find about Georges Méliès and his films. Marty looked

at all of this material and then gave instructions as to which actor or designer to get what. I also looked for automatons is action to show Marty. I came across Michael Start's amazing website (automatomania.co.uk), which has several videos of automatons from the nineteenth century. I made a compilation DVD, including the Franklin Institute automaton mentioned in Brian's book, for Marty and others to look at²⁹ (SELZNICK, 2011, p. 50 – 51)

O material coletado por Bower forneceu dados que culminaram em possibilidades de recriação da obra literária de Selznick. Através dos recursos cinematográficos, os profissionais da obra fílmica puderam conceber o universo imagético de Hugo inspirado nos dados da pesquisadora. Assim, por exemplo, Georges Méliès foi recriado tanto por John Logan, quanto Ben Kingsley que o interpretou, Martin Scorsese e todos que participaram da produção. A maquiagem e o figurino, por exemplo foram inspirados pela pesquisa para apresentar ao público características mais concisas acerca do cineasta e da época em questão, como o penteado, a roupa, o rosto marcado pelo cansaço. Além disso, os movimentos, a expressão do personagem, bem como a iluminação e a trilha sonora pontuaram, em muitos momentos, a tristeza e a fúria de Méliès, mas também a magia, a presença impactante diante de uma plateia ansiosa para rever aquele que se pensava ter morrido e que tanto contribuía para a arte cinematográfica.

Figura 13 – Georges Méliès diante da plateia durante a homenagem que recebeu da *Académie Du Cinéma Français*

²⁹ M. T: Eu comecei fazendo uma lista das locações no roteiro e procurando por muitas fotos e ilustrações delas como se eu pudesse encontrá-las em um curto período de tempo: 1925 – 1931. Eu colecionei tantos livros e documentários quanto eu pude encontrar sobre Georges Méliès e os filmes dele. Marty deu uma olhada em todo esse material e, então, deu instruções como se tivesse sido para um ator ou designer. Eu também procurei por autômatos que estavam ativos para mostrar a Marty. Acabei encontrando o adorável site de Michael Start (automatomania.co.uk), que tem diversos vídeos de autômatos do século XIX. Eu fiz uma compilação em DVD, incluindo o Autômato do *Franklin Institute* mencionado no livro de Brian Selznick, para Marty e os outros assistirem.



Fonte: Filme *Hugo* (SCORSESE, 2011, 1º 56'52'')

Assim como Brian Selznick realizou um trabalho de pesquisa indo até Paris, Marianne Bower se empenhou na coleta de dados para expandir a visão dos profissionais da adaptação cinematográfica acerca do passado parisiense. O resultado da pesquisa conferiu possibilidades para potencializar a obra cinematográfica desde o roteiro até a montagem, fornecendo base para recriar Paris da década de 1930, fazendo parecer crível o ambiente. Em momento algum do filme, menciona-se o ano em que ocorre a narrativa. O público pode perceber por todo o conjunto: figurino, cenário, textura da imagem, modo como os personagens falam, diálogos acerca da primeira guerra mundial, trilha sonora que, em alguns momentos, remete ao cinema silencioso.

Na adaptação cinematográfica, Chris Surgent exerceu a função de primeiro assistente de direção. No cinema, o profissional responsável por essa função assessora o diretor nas tarefas criativas e administrativas, passando as informações à equipe técnica referente ao modo como o diretor visualiza o filme e o que é necessário para que as ideias dele se efetivem (RODRIGUES, 2007, p. 79). Desse modo, Surgent foi o elo entre Scorsese, os atores e os demais profissionais, preparando-os para a gravação.

O primeiro assistente de direção, em síntese, faz a logística do set de filmagem, colaborando no desempenho dos profissionais. Um ambiente de trabalho organizado que recepciona adequadamente a equipe pode contribuir para um resultado satisfatório em termos de qualidade da obra cinematográfica. Em entrevista a Selznick (2011, p. 67), Surgent mencionou que lhe cabia o papel de ajudar Scorsese a controlar o caos, termo que utiliza para definir o set de produção assim que as filmagens são iniciadas. No entanto, o trabalho dele se iniciou antes desse processo. O primeiro passo foi ler o roteiro e determinar os

elementos que seriam necessários para a realização da obra, como maquiagem, objetos, efeitos especiais (SELZNICK, 2011, p. 66). Essa função consistiu, basicamente, em verificar quais componentes seriam necessários para constituir os cenários, figurinos, adereços dos personagens e outras exigências de cada cena.

Além disso, Surgent comentou a Selznick que enquanto a equipe técnica estava na pré-produção do filme, foram assistidas cerca de 180 filmes de Georges Méliès; filmes em 3D, como *House of Wax* (Museu de cera), de 1953, e outras obras fílmicas, como as de René Clair e as dos irmãos Lumière (SELZNICK, 2011, p. 67). Essa preparação, especialmente em uma produção em que a narrativa se passa em outra época e enfatiza o ilusionismo pela tecnologia 3D assim como os truques de mágica de Méliès, é de grande relevância para a equipe. Afinal, contribui no desenvolvimento da obra cinematográfica, possibilitando que detalhes que possam parecer insignificantes, como um simples objeto de cena, garanta verossimilhança. A pesquisa de Marianne Bower, portanto, auxiliou o trabalho de Surgent. Trabalho este que contribuiu na organização da equipe técnica da adaptação cinematográfica.

Ellen Lewis integrou a equipe técnica do filme *Hugo*. Ela foi a diretora de elenco, auxiliando Martin Scorsese de forma bastante significativa na escolha dos atores. Para essa função, a sensibilidade da profissional e a experiência obtida em outras produções foram importantes para que se escolhesse o ator adequado a cada papel. Porém, mais do que isso, foi necessário que os atores tivessem harmonia e sintonia entre eles enquanto atuassem juntos. Em um filme, não basta ter o elenco adequado, é preciso que ele possua desenvoltura quando dois personagens estão na mesma cena. É importante, por exemplo, que Hugo e Isabelle aparentem ser amigos; que os atores que interpretam Méliès e Jeanne convençam o público de ser um casal; que o Inspetor, mesmo sendo obcecado em prender os órfãos que passam pela Estação, expresse o afeto pela florista.

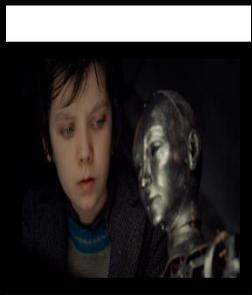
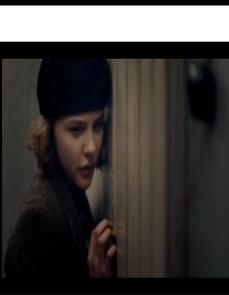
To start casting, I have an early conversation with Marty about the tone he is looking for [...] For Méliès, Marty knew very quickly that he wanted to go with Sir Ben Kingsley. Also, I know certain actors have come up over the years who Marty has been anxious to work with, like Sir Christopher Lee. When you are looking for kids,

*you cast as wide a net as possible...*³⁰
(SELZNICK, 2011, p. 70)

O diretor de elenco possui grande responsabilidade, pois os atores são a equipe visível da obra fílmica. Grande parte dos profissionais do campo cinematográfico ficam atrás das câmeras. Eles são citados nos créditos finais; apenas alguns, no início do filme. O conjunto que aqui chamo de visível atrai a atenção do público. É o cartão de visita. Os atores representam os demais profissionais que se empenharam no processo. Ellen Lewis, portanto, estava ciente nas indicações que fez a Martin Scorsese. Ela acreditava que eles seriam capazes de cativar o público e conceberem os personagens de modo a unir a dramaticidade do roteiro de John Logan à criação humana de um ser.

Entre os atores que trabalharam na adaptação cinematográfica da obra de Selznick, destacam-se os seguintes:

Quadro 11 – Atores do filme *Hugo*

| | | |
|---|---|---|
|  |  |  |
| Asa Butterfield (Hugo Cabret) | Chloë Grace Moretz (Isabelle) | Ben Kingsley (Georges Méliès) |

³⁰ Para iniciar a escolha do elenco, tive uma conversa prévia com Marty sobre o tom que ele estava procurando para o filme. Para Méliès, Marty sabia muito antes que queria Sir Ben Kingsley no papel. Eu sabia, também, que certos atores iniciaram a carreira ao longo dos anos e que Marty estava ansioso para trabalhar com eles, como Sir Christopher Lee. Quando você está procurando crianças, você lança uma rede tão ampla quanto possível...”

| | | |
|---|---|---|
|  |  |  |
| Helen McCrory (Mama Jeanne) | Sacha Baron Cohen (Gustave – Inspetor da Estação) | Jude Law (Pai de Hugo) |
|  |  |  |
| Frances de la Tour (<i>Madame Emile</i>) | Richardt Griffiths (<i>Monsieur Frick</i>) | Emily Mortimer (Florista Lisette) |
|  |  |  |
| RayWinstone (Tio Claude) | Christopher Lee (<i>Monsieur Labisse</i>) | Michael Stuhlbarg (Rene Tabard) |

Fonte: Elaborado pelo autor desta dissertação com base no filme *Hugo*, de Martin Scorsese

Em uma produção cinematográfica, o contato do diretor com os profissionais é vital para a composição da obra. No caso dos atores, por exemplo, ele os orienta na interpretação, explora sutilezas nos gestos e nas falas que concebem as características dos personagens. Para o papel de Hugo, Ellen Lewis escolheu Asa Butterfield após uma seleção em algumas escolas de Londres; quanto ao Inspetor da Estação, sugeriu a Martin Scorsese o ator Sacha Baron Cohen, por considerar o estilo dele diferenciado para o personagem em questão. Ela imaginava alguém que pudesse expressar algumas cenas de forma cômica, que tivesse um estilo que considerou próprio para apresentar o personagem ao público, que conseguisse representar o Inspetor com mais camadas, isto é, características, indo além de alguém obsessivo em prender os órfãos que passam pela Estação. Por outro lado, unir Asa Butterfield e Cloe Grace Moretz como protagonistas da narrativa foi um grande feito de Lewis. Scorsese (2011, 6'05" – 6'26") afirmou no *making of* do filme, que os dois contracenaram com sintonia, apesar de terem personalidades muito diferentes.

Dante Ferretti exerceu o cargo de Design de Produção. Ele foi encarregado pelos cenários do longa-metragem. Em 50 anos de carreira, nunca havia trabalhado em uma adaptação de uma obra literária com ilustrações. O profissional revelou que os desenhos de Selznick o auxiliaram na elaboração dos cenários, sendo inspirações que desencadearam reflexões e escolhas acerca do desenvolvimento desse processo. Planejar a ambientação da narrativa foi imaginar por onde Hugo se deslocava na Estação; as ruas da cidade em que o menino segue Méliès, a fim de obter o caderno que lhe fora tirado; foi romantizar o primeiro período do cinema, por exemplo, quando aparece o estúdio de vidro do referido cineasta em que as pessoas trabalham animadamente como se fosse um castelo mágico. Construir os cenários, valendo-se dos dados coletados pela pesquisadora, consistiu em uma possibilidade de mostrar ao público a ideia de grandeza que existia para o filme – orçamento, arte e técnica.

“Marianne Bower gave us a lot of research. And then we pulled all the stuff together to make a mosaic with everything, also with little bits of fantasy. That’s important. What I always try to do when I do this job is not copy, but try to be like an occupant of time period so I can put something of myself inside. We liked doing the train station

*very much, and all the tunnels! It was like being inside a brain. You go from inside the ear and you walk inside the brain, and then come out the other side. Hugo is behind the clock, like he is behind the eye, and he looks at what happens outside!*³¹”
(SELZNICK, 2011, p. 137)

Em parceria com o diretor e os demais profissionais, Dante Ferretti recriou a obra de Selznick, fazendo a Estação de Trem ser um convite ao público a adentrar na narrativa e a acompanhar os passos de Hugo pelos esconderijos. Assim como o Autômato, ela é um personagem. As paredes, os túneis, escadarias, relógios, o saguão e todo o ambiente possuem uma presença sólida e visível ao longo da obra fílmica. Porém, nada disso seria possível sem o olhar técnico e artístico de Ferretti e sem a equipe que o auxiliou a construir todos esses ambientes em três estúdios para que as filmagens pudessem ocorrer de modo a organizar todo o elenco, equipamentos e a dimensão desses cenários.

Figura 14 – Estação de Trem *Montparnasse*, na França, recriada na adaptação cinematográfica



Fonte: Filme *Hugo* (SELZNICK, 2011, 2'00”)

³¹ Marianne Bower nos deu muito material de pesquisa. E então nós observamos juntos todo o material para fazer um mosaico com tudo, com pequenos pedaços de fantasia. Isso é muito importante. O que eu sempre tento fazer quando eu faço este trabalho é não copiar, mas tentar ocupar este período para fazer algo que saia dentro de mim mesmo. Nós amamos fazer a Estação de Trem e todos os túneis! Era como estar dentro de um cérebro. Você entra pela orelha e caminha dentro do cérebro, e então sai pelo outra orelha. Hugo está atrás do relógio, como ele está atrás do olho, e olha para o que acontece lá fora!”

Dante Ferretti e a equipe de produção levaram inúmeras horas para imaginar como contar o enredo, além de diversas reuniões para que a equipe estivesse em harmonia, a fim de cumprirem o que havia sido planejado. Ele, o elenco e os demais profissionais passaram duas semanas em Paris filmando em dois teatros, uma biblioteca gigante e em algumas ruas, reconstruindo tudo, posteriormente, na Inglaterra (SELZNICK, 2011, p. 136). Essa recriação se deu devido à complexidade que o roteiro exigia. Mesmo John Logan tendo eliminado trechos da obra literária e, assim, como parte dos roteiristas, ter pensado nas possíveis limitações orçamentárias que o filme teria, dificuldades na execução e até mesmo em questões referentes ao ritmo do enredo, não se pode impedir as necessidades da narrativa, limitando o ato artístico, sobretudo em produções *hollywoodianas* que tendem para cenas de forte impacto.

Do mesmo modo como Ferretti, os profissionais são desafiados a recriarem a narrativa através dos recursos e da visão artística que possuem. Assim como ele, Francesca Lo Schiavo participou do processo de produção de *Hugo*. Ela foi a decoradora de set, responsável por um trabalho minucioso: criar a ambientação dos cenários – o que ela chamou de atmosfera - transmitindo ao público, visualmente, um pouco das características, por exemplo, dos móveis e objetos de época. Para realizar esse trabalho, foi preciso, definir o tamanho, proporção, formato, textura, material que seria utilizado na fabricação, cor e tonalidades de cada componente do cenário. Não basta escolher o que será utilizado de forma genérica, é preciso definir com precisão as características desses objetos, pois, muitas vezes, elas indicam o estilo e o poder aquisitivo dos personagens, revelam, por exemplo, se os objetos são modernos ou antigos, podendo, em alguns casos, possuírem grande apreço e estima por serem raros ou terem passado de geração em geração.

O trabalho de Lo Schiavo trouxe à tela o mundo de Hugo: o quarto escondido na Estação, os inúmeros relógios na oficina do pai do menino, os diversos cartazes de filmes dos primeiros trinta anos da história do cinema que aparecem ao longo da adaptação cinematográfica. A sensibilidade da artista ao criar a atmosfera situa o espectador, afetando-o emocionalmente diante do impacto das imagens. Uma cena não possui apenas personagens. Cada detalhe faz parte da composição do quadro fílmico e, conseqüentemente, de toda a obra.

When I began my work on Hugo, Martin said to me that I do should resonate with what Brian did.

For example, in the bookstore, I try to get all the details of the art in a large scale. We found a lot of books, forty thousand or fifty thousand [...] I tried not to lose the fact that it was a secret hiding place for the kids [...] I did a lot of drawings for this film [...] I went to a French prop house as well, and found some French china. The tables and the chairs came from Paris, even the cutlery, to create the right atmosphere. Not the only big things... because Martin asked me to go for magic [...] Martin wanted to do a lot with the posters in the station, too³². (SELZNICK, 2017, p. 148 – 149)

O trabalho de Francesca Lo Schiavo caracteriza-se por ser um exemplo de tarefa em que a organização e a sensibilidade precisam estar unidas para criar um universo, e neste caso, um universo que remete a algo mágico como Scorsese idealizou. Assim como existem atores que prendem a atenção do público pelo carisma e desenvoltura que possuem em cena, o mesmo acontece com o cenário. Ao incorporar os objetos e demais utensílios, tem-se a intenção de alcançar uma beleza cênica, a harmonia do espaço com os personagens. O olhar artístico não pode ser resumido às descrições do roteiro e, muito menos, às que contêm na obra literária. Lo Schiavo deixou-se guiar pelas palavras e ilustrações, mas traduziu a atmosfera do universo de Hugo com o olhar, a técnica, a sensibilidade e a intenção estética.

David Balfour participou também do processo de criação da adaptação cinematográfica, exercendo a função de mestre de adereços. As pequenas engrenagens que Hugo rouba para consertar o Autômato, o caderno do menino, o rato de brinquedo que o personagem conserta na

³² M. T: Quando eu comecei meu trabalho no filme *Hugo*, Martin me disse que eu deveria ressoar no filme o que Brian havia feito no livro. Por exemplo, na livraria, eu tentei pegar todos os detalhes da arte minuciosamente. Nós encontramos vários livros, quarenta ou cinquenta mil [...] Eu tentei não perder o fato de que era um esconderijo de crianças (...) Eu fiz muitos e muitos desenhos para este filme (...) Eu fui a uma casa de apoio na França e encontrei alguma porcelana francesa. As mesas e as cadeiras vieram de Paris, até mesmo os talheres, para criar a atmosfera adequada. Não só as grandes coisas... porque Martin me pediu um tom mágico em tudo (...) Martin queria fazer muitas coisas com os cartazes da Estação também.

loja de Méliès são alguns dos objetos providenciados pelo profissional para o longa-metragem. Um objeto do cenário se torna um adereço quando possui uma função na cena (BORDWELL & THOMPSON, 2013, p. 213). O caderno com os desenhos do Autômato, por exemplo, é uma das únicas lembranças físicas que o menino tem do pai que, ao ser tirado dele, desencadeia uma aproximação com Méliès, Isabelle e, posteriormente, na descoberta do passado do cineasta.

No entanto, a mais expressiva contribuição de Balfour para o longa-metragem foi a concepção do Autômato que, apesar de aqui ser considerado um adereço, enfatiza a presença dele como um personagem tanto na narrativa literária quanto fílmica.

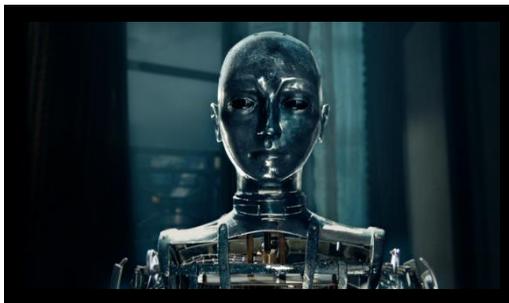
I referenced the original book constantly, in fact I made up my own book with just the illustrations and used that as inspiration [...] The development and design of the automaton was a long process and after studying original automatons, we had to create our version. I wanted to give it a personality but not too different from the image in the book. Scorsese was very precise in what he wanted and the size was crucial³³. (SELZNICK, 2007, p. 155)

Assim como os atores precisam estudar e ensaiar para a concepção dos personagens, o que leva um longo trabalho de persistência, foi necessário um período de extensa duração para desenvolver o Autômato por parte da equipe técnica. Durante esse processo, diversas versões do Autômato foram elaboradas. Por fim, David Balfour e a equipe que o auxiliava criaram 15 versões para diferentes funções no filme à medida que a narrativa progredia, tendo como grande inspiração a pintura *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, devido à expressão enigmática do olhar, pois nunca se sabe o que o Autômato está pensando (SELZNICK, 2011, p. 155). O olhar do Autômato precisava ser impactante, cativar o público, convidá-lo a participar do mistério, mas que expressasse a melancolia, a nostalgia. O

³³ M. T: Eu referenciei o livro de Selznick constantemente, de fato, criei meu próprio livro somente com ilustrações e usei aquilo como inspiração (...) O desenvolvimento e modelo do Autômato foi um longo processo e depois de estudar autômatos originais, nós criamos nossa versão. Eu queria dar a ele uma personalidade, mas não tão diferente da imagem do livro. Scorsese foi muito preciso no que ele queria e o tamanho era crucial.

desenvolvimento dele exemplifica a cautela no processo de elaboração e escolha dos adereços – a busca pela verossimilhança e a sintonia com o cenário, os personagens e toda a obra fílmica.

Figura 15 – Autômato na casa de Georges Méliès na última cena da adaptação cinematográfica



Fonte: Filme *Hugo* (SCORSESE, 2011, 1°59'56")

Assim como o Autômato, os demais adereços possuem ligação com os personagens e com o enredo. Eles não são meros adornos e nem estão isolados das outras áreas da dramaturgia. Eles são extensões da trama que demonstram a conectividade com todos os elementos e recursos da narrativa. Os adereços ressoam na obra literária de Selznick em imagens, mais especificamente em pequenos detalhes, muitas vezes, não tão percebidos pelo público. Assim como Francesca Lo Schiavo, David Balfour precisou pensar na forma desses objetos, cores, tonalidades e na sintonia com o universo de Hugo. Afinal, eles compõem o grande tecido narrativo em que as peças estão em sintonia para cumprir a função que lhes cabe.

Participaram também da adaptação cinematográfica Sandy Powell, figurinista, Jan Archibald, responsável pelo cabelo e Morag Ross que fez a maquiagem nos atores. A primeira revelou a Selznick que, para criar as roupas dos figurantes que passam pela Estação, considerou que tudo é visto pelos olhos de Hugo, sendo, então, que o figurino precisava ser imediatamente reconhecido pelo público como o personagem o veria (SELZNICK, 2011, p. 166). Jan Archibald mencionou que criou diferentes tipos de perucas, ao total 300, especialmente para a multidão na Estação de Trem (p. 170); e Morag Ross, trabalhava cerca de onze horas por dia com a equipe que a auxiliava na maquiagem dos personagens (p. 171).

Cada uma dessas profissionais buscou caracterizar os personagens através das funções que desempenharam no longa-

metragem. Sandy Powell, por exemplo, criou os figurinos dando atenção especial à silhueta dos atores; as formas e cores das roupas da década de 1930; no caso de Méliès, as fotografias contribuíram para pensar o estilo visual do referido personagem; para Hugo, mesmo tendo idealizado um figurino simples, criou diferentes versões até chegar a um consenso de qual utilizaria: camiseta com duas listras e um casaco deteriorado, pois é um menino que está sozinho na Estação há meses sem ter o zelo de um adulto (SELZNICK, 2011, p. 167).

O trabalho de Sandy Powell consistiu em criar uma pequena, mas importante, parte da caracterização dos personagens, pois o figurino pode desempenhar papel simbólico na ação (MARTIN, 2005, p. 77). No caso da obra fílmica em questão, exprime a situação financeira, como o caso de Hugo que tem o casaco deteriorado; um cargo - o Inspetor da Estação que tem um uniforme que o identifica; um evento de grande notoriedade - a homenagem a Méliès, no final da narrativa, em que as pessoas vestem ternos com gravatas, longos vestidos e demais roupas de luxo. O figurino completa, reveste o personagem e expõe, visivelmente, expressões dele, afinal está em sintonia com ele e com a situação dramática assim como o penteado e a maquiagem.

Jan Archibald mencionou a Selznick que observou durante diversas horas fotografias da década de 1930, especialmente de crianças, a fim de conceber os penteados dos personagens (SELZNICK, 2011, p. 170). Foi um trabalho meticuloso, afinal havia muitas pessoas que passavam pela Estação de Trem ao longo das cenas. Ela sabia que o penteado dos personagens, incluindo dos figurantes, precisava ressoar a década de 1930 e, em algumas cenas, anos anteriores, conforme a exigência narrativa. Jan notou que naquele período, em Paris, era recorrente que as mulheres tivessem cabelos curtos (SELZNICK, 2011, p. 170). Foi preciso adequar esse e demais detalhes ao trabalho que realizou para que todos os detalhes que compõem um personagem estivessem em sintonia entre si e com a narrativa.

O mesmo acontece com a maquiagem. Ela acentua características expressivas do rosto do ator, esculpindo-o (BORDWELL & THOMPSON, 2013, p. 223). Não se trata apenas de um recurso de embelezamento, mas de um artifício capaz de expressar traços da densidade psicológica e emocional de um personagem. Frágil, cansado, abatido e doente – assim está Méliès após o impacto de ver antigos desenhos que realizara espalhados no chão de um quarto da casa dele. A maquiagem do personagem mostra-o pálido, evidenciando o estado emocional dias depois do ocorrido. Ela está sobrecarregada de traços, delineando as marcas de sofrimento ao relembrar o passado. Morag

Ross enalteceu a equipe que trabalhou com ela, enfatizando que seria impossível realizar sozinha todo o trabalho em um filme (SELZNICK, 2011, p. 171). Para que se consiga os efeitos esperados, horas de preparação são necessárias para delinear o rosto, incorporar as expressões e fazer todos os retoques.

Mathilde de Cagny foi responsável por treinar os animais para a versão fílmica, uma função que requereu bastante paciência e aptidão, pois foi necessário ensaiar durante diversas horas no set de filmagem, a fim de que eles agissem em frente às câmeras conforme o que havia sido designado no roteiro. Entre os animais com que trabalhou, destacam-se três cachorros *dobberman pinschers* para representar Maximilian, cujo dono era o Inspetor da Estação, e três *dachshunds* dos quais um pertence a *Madame Emile* e o outro, que é mostrado apenas no final da narrativa, a *Monsieur Frick*. (SELZNICK, 2011, p. 206).

Quadro 12 – Cachorros na adaptação cinematográfica: à esquerda, Maximilian, pertencente ao Inspetor; e, à direita, os *dachshunds*, cujos donos são *Monsieur Frick* e *Madame Emile*



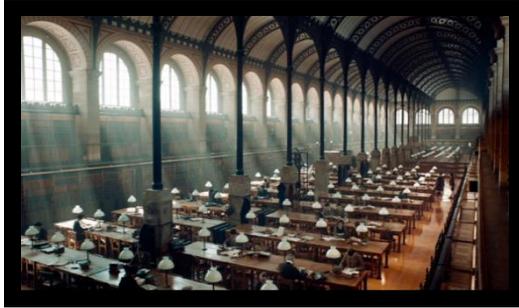
Fonte: Filme *Hugo* (SCORSESE, 2011)

Mathilde de Cagny esteve presente como figurante em algumas cenas em que os cachorros participavam para lhes dar direcionamento e fazer com que fosse obtido o melhor ângulo para a filmagem (SELZNICK, 2011, p. 206). Assim como há o cuidado quanto a atuação dos atores, os cachorros precisavam agir conforme a narrativa – Maximilian tinha de a ser feroz; ser como uma extensão da personalidade do Inspetor; sem ele o personagem não possui a densidade que apresenta no filme; a cachorra de *Madame Emile*, tinha de demonstrar aversão a *Monsieur Frick* e o cachorro deste ser dócil a ponto de cativá-la e permitir que os dois pudessem se aproximar. Cagny

tornou possível o primeiro filme em 3D a ser realizado com animais no set, fazendo a participação deles atrair a atenção do público pela presença e interação com os personagens e cenários.

Robert Richardson foi o diretor de fotografia do filme. Ele trabalhou com uma grande equipe de assistentes com câmeras capazes de gerar o 3D, evocando a década de 1930 (SELZNICK, 2011, p. 174). Faz parte da função desse profissional lapidar os enquadramentos solicitados pelo diretor e preparar a iluminação de acordo com a necessidade dramática. Com olhar artístico e técnico, Richardson possibilitou que o mundo mágico de Hugo fosse impresso na tela através da imagem em três dimensões.

Figura 16 – Hugo e Isabelle entrando na *Académie Du Cinéma Français*



Fonte: Filme *Hugo* (SCORSESE, 1°08'39'')

Em entrevista a Selznick (2011, p. 175), Richardson afirmou que foi adicionada fumaça branca à cena em que Hugo e Isabelle entram na *Académie Du Cinéma Français* para que o público pudesse ver os raios de luz, algo que, para ele, somente seria possível em 3D (SELZNICK, 2011, p. 175). Nessa cena, pode-se ter a percepção do volume e grandeza espacial desse ambiente. Afinal, o 3D implica na maior exploração do espaço (PIOVEZAN, 2012, p. 63). Trata-se da técnica imprimindo a percepção artística, adicionando camadas de profundidade e textura ao ambiente e à performance visual. A adaptação cinematográfica foi a primeira obra fílmica que o profissional realizou em 3D, sendo, portanto, um desafio e um aprendizado.

Joss Williams foi responsável pelos efeitos especiais gravados no set de filmagem. A construção dos relógios, o modo de filmar os trens, bem como o vapor, a fumaça, o fogo e a poeira no ar foram providenciados por ele (SELZNICK, 2011, p. 192). Robert Legato, no entanto, foi o supervisor dos efeitos visuais, criando a visão digital de

Paris de 1931, um trem em miniatura, que no filme, colide com a Estação, percorrendo-a e quebrando as vidraças, como, de fato, aconteceu na Estação *Montparnasse* em 1895, conforme pode ser observado em uma das figuras do quadro da página 28.

Em uma produção *hollywoodiana*, os efeitos tanto especiais quanto visuais são de grande importância, pois promovem a visualização da grandeza tecnológica e artística. O apelo com o público é notável. A presença do espetáculo, da ação e também da beleza cênica são evidentes na construção desses efeitos. Impressionar – tal como Georges Méliès fazia nas produções dele -, essa é, pois a grande função desse efeitos que conferem magia, apreensão, dinamismo, sendo relevantes na composição de uma obra cinematográfica.

Thelma Schoonmaker, editora do filme, em entrevista a Brian Selznick mencionou a importância do trabalho que realiza em uma obra cinematográfica:

An editor takes the raw footage shot each day and shapes it into dramatic scenes by carefully choosing (along with the director) the best performances of the actors, and the best camera work. How long an actor's face is on the screen, or whether the line he speaks is heard over someone else's face instead, how quickly or slowly a scene is cut, these are all the job of an editor working closely with the director, composer, and sound editors. I begin editing as soon as I am given the first day's shooting. You have to live with a film for some months before you really know what is right. We screen the film many times and often make changes right up to the last minute³⁴ (SELZNICK, 2011, p. 212)

³⁴ M. T: Um editor pega o material bruto filmado em cada dia e o transforma em cenas dramáticas através de cuidadosas escolhas (com o diretor) do melhor desempenho dos atores e o melhor trabalho de câmera. A duração de tempo que o rosto do ator aparece na tela, ou se a fala dele é ouvida em cima do rosto de outra pessoa, quão rápida ou lentamente a cena é cortada, tudo isso é trabalho do editor feita de forma conjunta com o diretor, compositor e editores de som. Eu começo a editar assim que me é dada a primeira tomada do dia. Você tem de viver com um filme por alguns meses antes de realmente saber o que quer direito. Nós projetamos o filme muitas vezes e com frequência fazemos mudanças até o último minuto.

O trabalho de Thelma Schoonmaker, em parceria com Martin Scorsese, é um trabalho de escolhas, de criação de ritmo que almeja dar unicidade a todo o conjunto. Por vezes, a cena que constava no roteiro e que chegou a ser filmada não é encaixada no material final. Isso acontece, pois ela soava como algo dissonante ao conjunto, como uma nota que não fazia parte do acorde e que criava tensão na música. A composição filmica ganha maior impacto no momento da montagem. Nela, orquestra-se todo o material, pensando em cada elemento das cenas, a fim de contar a narrativa ao público, como a trilha sonora que pontua as ações dos personagens, caracterizando e moldando a visão do espectador.

Na adaptação cinematográfica, a trilha sonora foi criada por Howard Shore que revelou a Selznick quais foram os temas que utilizou no início do filme:

*In the beginning of the movie, seven themes are introduced, including a mystery theme; Hugo's theme, which at first is a bit playful and optimistic, but also bold; and the Station Inspector's theme, which will be one of pursuit, with a bit of military clumsiness and humor. The themes are used for clarity of storytelling and they develop over the course of the film. They are the foundation from which the entire score can grow.*³⁵ (SELZNICK, 2011, p. 216)

A trilha sonora aponta características dos personagens, acompanha as ações deles ao longo da narrativa, dotando a narrativa da dimensão sonora, mas também de uma percepção quanto ao estado emocional deles. Howard confessou que desejava igualar a profundidade do som à profundidade da imagem (SELZNICK, 2011, p. 216). Afinal, juntos, som e imagem, podem apresentar ao público o contexto

³⁵ M. T: No começo do filme, sete temas são introduzidos, incluindo um tema de mistério; tema de Hugo, que no começo é um pouco divertido e otimista, mas também vibrante, e o tema do Inspetor da Estação, que será um de perseguição, com um pouco de humor e atrapalhadas de um militar. Os temas são usados para contar a narrativa com mais clareza e eles se desenvolvem ao longo do filme. Eles são os alicerces nos quais a trilha sonora pode crescer.

narrativo, evidenciando as ações com uma trilha sonora vibrante ou um momento mais introspectivo, valendo-se de um tema mais pausado, com menos instrumentos musicais, destacando-se instrumentos de sopro, como o saxofone utilizado em algumas cenas. É na montagem, pois, que esses temas são inseridos nas cenas, moldando a experiência sensorial do público.

Editar um filme gravado com a tecnologia 3D foi desafiador para Schoonmaker, pois era preciso ter o cuidado de não cortar rápido demais as cenas, isto é, passar de uma cena a outra de modo ágil (SELZNICK, 2011, p. 213). Em uma época, em que os filmes, especialmente os *hollywoodianos*, e mais especificamente os filmes de ação e aventura, possuem ritmo ágil e que as cenas tendem para a ação, conceber um filme com ritmo mais lento pode contribuir para uma sensação de estranhamento ou até mesmo o fracasso na recepção do público. No entanto, essa é uma das necessidades de uma produção em 3D, pois as imagens tridimensionais precisam de mais tempo para serem apreendidas pelo espectador (PIOVEZAN, 2012, p. 63). É importante que os cenários, bem como os detalhes que estão na tela, sejam exibidos durante um considerável tempo, do contrário os efeitos planejados em 3D não são possíveis de serem observados pelo espectador como se pretendia.

Thelma Schoonmaker, Howard Shore, os demais profissionais citados ao longo desta dissertação e os outros que participaram da composição da adaptação cinematográfica demonstram que as narrativas fílmicas são resultado de um conjunto de esforços realizados por muitas pessoas. Mesmo o diretor coordenando todo esse processo, o filme é um trabalho coletivo que tem o intuito de transformar uma narrativa em roteiro, e depois em uma obra cinematográfica, valendo-se, por exemplo, da imagem, do som, da montagem, dos figurinos, maquiagem, cenários e interpretação dos atores. Negligenciar todo esse percurso é negar o processo de adaptação cinematográfica, em que cada profissional imprime a identidade dele no conjunto fílmico; é negligenciar que cada recurso cinematográfico apresenta peculiaridades, sendo que eles são aperfeiçoados pelos profissionais da área através do trabalho, talento, imaginação e competência técnica.

3.3 OS RECURSOS CINEMATOGRAFICOS NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

O filme adaptado deve preservar em primeiro lugar a sua autonomia fílmica, ou seja, deve-se

sustentar como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação. Caso contrário, corresponderá ao que se costuma chamar significativamente de tradução “servil” ou meramente ilustrativa. (BALOGH, 2004, p. 53)

Analisar a adaptação de uma obra literária para o cinema ou de qualquer outro campo compreende ir além do que está visível no filme, como os diálogos e a estrutura narrativa. A composição de uma obra fílmica abrange um conjunto amplo de recursos. A imagem faz parte dele. No cinema, ela condensa aspectos técnicos, políticos, sociais, históricos, culturais e mercadológicos, mas, ao mesmo tempo, evoca inúmeras possibilidades reflexivas. Ela expande as interpretações, criando variedades de pensamentos e intervenções, moldados pelos enquadramentos.

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar. Ele desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. (FERRO, 1992, p. 86)

A imagem cinematográfica tem o poder de construir um universo, mas também de desestruturar, questionar, expandir e manipular. Os recursos cinematográficos pulsam no corpo do filme, garantindo-lhe a vida. Vida esta construída pelo saber da sociedade que o assiste. Cada espectador o constrói à maneira como o visualiza, mesmo que na obra cinematográfica existam camadas de tecidos tão densos que ele não consegue alcançar. Reduzir, pois, um filme apenas aos diálogos e/ou a estrutura narrativa é ignorar o conjunto fílmico e, por consequência, a própria arte cinematográfica. Se o roteiro, como evidenciado, apresenta uma escrita diferenciada em relação às obras literárias, como ignorar o pulsar do cinema? Como negligenciar que por meio dos recursos cinematográficos são concebidas variadas perspectivas à uma narrativa? O que acontece é que algemado por um modo de ver uma narrativa fílmica com base apenas no texto, o público não consegue visualizar

nem uma pequena parte de todo o potencial desse tecido tão denso que o cinema carrega e evoca por meio da imagem e dos demais recursos que dispõe.

Marc Ferro (1992, p. 87), por exemplo, chama a atenção para o fato de que a análise que faz no livro *Cinema e História* leva em consideração o filme não por ser uma obra de arte, mas um produto em que as significações não são meramente cinematográficas, mas por aquilo que testemunham e pela abordagem sócio-histórica. Dessa forma, o autor demonstra que o potencial do cinema está muito além do texto. A análise que realiza é uma entre tantas possíveis, tal como o diretor pode empregar essa ou outra visão sobre o texto adaptado. Inúmeras análises podem ser realizadas de um filme ou até mesmo de uma cena ou *frame*. Psicanálise, Economia, Direito, Psicologia e tantas outras áreas do conhecimento humano têm a capacidade de auxiliar na composição e na análise do filme por meio de temáticas, persuadindo o modo como as cenas são filmadas e o perfil dos personagens, bem como o foco dado à narrativa por meio dos enquadramentos, trilha sonora e como a sociedade é representada. O tecido cinematográfico está impregnado de possibilidades evocativas e reflexivas.

Tais atributos não são demasiados e nem sem justificativas, pois a imagem cinematográfica está repleta de significados, contendo camadas obscuras que não podemos adentrar sem reflexões profundas acerca da história da humanidade e aspectos inerentes a ela. Ela apresenta um ou mais objetivos por estar impressa na narrativa fílmica, indicando a intervenção - e manipulação - humana (XAVIER, 2008, p. 24). O poder de persuasão é estrondoso e muitos a utilizaram e ainda a utilizam para manipular, informar, impactar e modificar fatos e vidas. É importante ressaltar que cada pessoa lida de forma diferente com a representação e simbologia que a imagem cinematográfica oferece ao público. O modo com que o indivíduo irá transpor um acontecimento, fato ou narrativa por meio desse recurso cinematográfico requer sensibilidade, atrevimento, experimentações, conhecimento e domínio da técnica.

É na imagem que residem as maiores informações das narrativas cinematográfica, pois ela tem o poder de comunicar, através das luzes e sombras, objetos de cena, enquadramentos e demais detalhes que a compõe. Cada elemento evidenciado nela, a variação de cores e tons, objetos, pessoas, animais, equipamentos domésticos, ruas, veículos, casas, edifícios ou qualquer outra coisa, juntos, comunicam um ou mais fatos. No caso de *Hugo*, o uso da cor e da luz, contrastando entre o claro e o escuro, reforça uma atmosfera lúdica e fantástica da narrativa, essencial em filmes voltado ao público infantil, que fortalece o

deslumbramento dos espectadores diante de imagens vibrantes (SILVA, 2012, p. 301 – 302). Essa composição realizada por Scorsese e a equipe técnica é fundamental para o universo imagético da obra. Afinal, transmite não apenas acontecimentos, mas suscita emoções.

Figura 17 – Contraste de cores na cena em que Hugo se lembra do pai



Fonte: Filme *Hugo* (SCORSESE, 2011, 23'22'')

Hugo relembra momentos que passou com o pai. A tristeza que sente é expressa no quadro fílmico pela variação das tonalidades da cor azul que aponta para um profundo abismo sentido pelo personagem. Para ele, as esperanças são poucas. A dor é maior e representada por esse jogo de luzes e sombras. A escuridão contrasta com a iluminação vinda do canto direito na parte superior que ressalta os cabelos e os ombros do personagem, além da fumaça atrás dele, deixando a cena ainda mais densa psicológica e emocionalmente. É como se ainda, em meio ao caos, houvesse uma chance, uma esperança; como se o pai estivesse presente, iluminando, guiando o caminho dele. Ao lado direito, uma parte do Autômato está desfocada. Hugo, que, por vezes, olha para ele, é mantido no foco, assim como no restante do filme. Ali, perto dele, está a lembrança daquele que tanto ama, uma lembrança que Hugo observa com um imenso carinho.

As palavras do tio, ditas anteriormente a essa cena, na Estação de Trem e diante do túmulo do pai de Hugo, ressoam na mente dele: “*Time, time, time...*”. Os olhos com lágrimas e as expressões faciais denotam a dor. Não há como voltar atrás com o tempo absolutamente controlado, em que cada segundo avança sem poder interrompê-lo. O mundo recebe mais uma oportunidade de construir algo novo a cada segundo, mas ao mesmo tempo perde a cada avanço. O relógio prossegue, mas o pai não voltará fisicamente e a dor insistirá em permanecer a cada vez que o

ponteiro dos segundos se mexer, ecoando *tic tac*, transformando-se na voz que ressoa: “*Time, time, time...*”.

O cabelo pouco bagunçado, porém mais comprido que o habitual, demonstra o desamparo, o abandono, o estado de solidão em que o menino se encontra, bem como o velho casaco escuro, que, por vezes, me faz questionar qual seria o odor dele se o filme pudesse contar com o sentido do olfato na composição da narrativa. A música em acordes menores, de forma lenta, pontua a melancolia, a tristeza, a saudade do menino. Ela auxilia na construção cênica, evidenciando a dor diante da perda, exprimindo nesses breves instantes a confusão de sentimentos, talvez até de revolta pelo comportamento do tio, que agora também não está na Estação. A trilha sonora convida o espectador a imergir na cena, vendo Hugo fechar, em determinado momento e de forma breve, os olhos com um profundo pesar. Cada recurso, cada profissional contribuiu de alguma forma para a composição da cena nesses poucos segundos. A referida cena não exemplifica apenas a composição de Asa Butterfield como personagem ou de Martin Scorsese como diretor. Trata-se de todo o conjunto, a participação, colaboração e trabalho em equipe.

O primeiro plano foi escolhido para compor essa cena. Nesse enquadramento, o corpo do personagem aparece na tela por volta da altura do ombro até os cabelos. O primeiro plano aproxima o espectador de Hugo e, conseqüentemente, do estado emocional. Promove a identificação, a compaixão e o compartilhamento da experiência daquele instante. O público pode ver a pele do personagem, a expressão de dor, de solidão e, apesar das lágrimas, o brilho dos olhos do menino. Ele é colocado frente a frente com Hugo. O intuito é que ele seja de tal modo sensibilizado que acompanhe a narrativa à espera de que o personagem possa, definitivamente, consertar o Autômato, consertar Méliès, consertar aos demais e o próprio Hugo.

A escolha dos enquadramentos é registrada na decupagem - do francês *découper*, recortar - um documento em que se detalha de que forma será filmado cada plano do filme. A escrita da decupagem, além do trabalho com os atores, é a principal função do diretor (LAURIA, 2012, p. 59). Ao escolher quais enquadramentos serão utilizados em uma cena, o diretor atribui diferentes perspectivas à narrativa e estas evocam variadas sensações. No enquadramento, o diretor decide onde o ator ficará, visando como o público será impactado pela emoção que ele deseja transmitir através dos gestos do personagem. Ele ilumina a cena de tal forma a expressar o que o personagem está sentindo e as condições físicas e até mesmo psicológicas que estão em volta do

ambiente. Os objetos em cena também expressam algo sobre aquele instante, inclusive a época em que se passa a narrativa.

O enquadramento molda e delimita o olhar do espectador, afastando-o ou o aproximando daquele momento fílmico. Ele o sensibiliza; por vezes, aprisiona-o e sufoca-o. O enquadramento pode deixá-lo imóvel ou até fazê-lo saltar diante do impacto da imagem. É um recorte de uma proporção cenográfica que culmina na expressão emocional do conjunto fílmico. A imagem cinematográfica é mais do que algo funcional, é uma escolha que se trata de um olhar interpretativo do diretor para aquele instante narrativo. Martin Scorsese utiliza os enquadramentos para dar expressão e dramaticidade à narrativa. A câmera insere o espectador, na primeira sequência da adaptação cinematográfica, na Estação de Trem, por meio da movimentação que vai, rapidamente, percorrendo o ambiente, revelando a quantidade de pessoas, a agitação no local, os objetos e demais particularidades até chegar a Hugo, no alto, observando a tudo e a todos de um grande relógio. Mais adiante, na narrativa, Scorsese aproxima a câmera dos olhos cheios de lágrimas de Hugo e do rosto marcado pela sensação de perda ao ver em cinzas o caderno que o pai lhe deixara. Depois afasta a câmera, mostrando a imobilidade do rapaz frente ao que aconteceu. Para o menino, tudo se perdeu. Morreram-se as esperanças. O afastamento do personagem demonstra a inércia diante do ocorrido: nada se pode fazer para alterar o que aconteceu.

Figura 18 –Hugo chora ao ver em cinzas o caderno que o pai lhe deixara.



Fonte: Filme *Hugo* (SCORSESE, 2011, 27'04")

Na obra de Selznick (2007), por sua vez, a referida passagem é escrita desta forma, o que exemplifica a diferença na comunicabilidade com o público de cada um deles:

He (Georges Méliès) reached into his pocket and removed a tied-up handkerchief and held it out. Hugo's eyes widened hopefully. But as soon as he took the handkerchief, he understood what he had been given. His breath caught in his throat, and tears began to form in his eyes as he undid the knot [...] Hugo touched the ashes and then let them fall to the floor with the handkerchief. He staggered backward. All of his plans, all of his dreams, disappeared in that scattered pile of ash³⁶. (p. 135 – 138)

O fato de Hugo chorar nesse momento da narrativa dificilmente seria descrito com tal precisão e passando ao leitor as mesmas sensações do cinema. Essa experiência é essencialmente cinematográfica. O texto, então, fruto da narrativa visual, nesse caso, não conseguiria ser “fiel” ao filme, porém, nem por isso deixaria de ter contado o fato de o personagem estar chorando. Ele apenas iria conduzir a narrativa por meio de palavras, o recurso que dispõe para narrar a trama ao leitor, embora a sensação fosse diferente da que o cinema havia proporcionado. O mesmo acontece com um texto literário quando transposto para o cinema. A recriação dele se dá pelo modo como o filme pode levar aquele momento narrativo ao público. A sonoridade do texto literário ganha uma nova dimensão na obra fílmica por meio da sonoridade difundida pelas caixas de som na sala do cinema, das saídas de áudio nos aparelhos e mídias eletrônicas que chegam ao sentido auditivo do público.

A linguagem verbal trabalha a maior parte do tempo com um espaço virtual imaginativo, sugerido, em geral, semanticamente, mas também criado, apesar de menos costumeiramente, pela exploração de elementos de sonoridade e do radicalismo gráfico, como no caso da poesia concreta. É nesse espaço virtual que ganha vida

³⁶ M.T: “Ele (Georges Méliès) enfiou a mão no bolso e tirou um lenço amarrado e o segurou. Os olhos de Hugo se arregalaram cheios de esperança. Mas assim que ele pegou o lenço, entendeu o que lhe havia sido entregue. Sua respiração ficou presa na garganta, e lágrimas começaram a se formar em seus olhos enquanto ele desfazia o nó [...] Hugo tocou as cinzas e logo depois as deixou cair no chão com o lenço. Ele cambaleou para trás. Todos os seus planos, todos os seus sonhos, desapareceram naquelas cinzas espalhadas”.

veladamente a narrativa literária. Já a linguagem visual explicita sempre o espaço porque é o próprio espaço em perspectiva criado pela câmera cinematográfica que constitui a condição de existência da própria linguagem visual. Essa migração de um espaço imaginado para um espaço apresentado é problemática evidentemente. Exige do cineasta uma decisão vital para a adaptação da obra, as locações, a escolha dos figurinos, a escolha dos atores para cada personagem, mas conta também como aliado com o espaço extra-campo, que é um espaço completamente aberto para a criação sugerido a partir de elementos presentes no próprio campo. (BONETTI, 2007, p. 55)

Se no texto de partida existe um personagem chorando, no cinema esse fato pode ser representado com a câmera próxima aos olhos do ator, mostrando as lágrimas e o vermelhidão causado pelo pranto. O público visualiza, por vezes, de forma detalhada a cor dos olhos, os cílios, as pálpebras e as sobrancelhas. Dependendo de como estiver o enquadramento dessa cena, pode-se ver a tonalidade da pele do personagem e a lágrima escorrendo pela face, além do nariz e, possivelmente a boca do personagem. Parte das sensações sentidas pelo espectador ao ver uma cena se deve aos elementos do quadro - o que está dentro e fora - e a tendência de o espectador preencher o vazio do que está fora baseado nos elementos que estão dentro (LAURIA, 2012, p. 60). Ele percebe que há um espaço não mostrado, imagina-o e, muitas vezes, lembra-se dele, pois já apareceu em algum momento do filme. O público é instigado por esse recorte a supor o espaço não mostrado pelo que lhe foi apresentado. Afinal, os cenários, os objetos de cena, adereços e todo o conjunto são produzidos para que soem em harmonia, um completando o outro, como uma extensão, uma sintonia.

A ambientação sonora impõe dramaticidade à narrativa, sendo um importante recurso na recriação do enredo. Muitas vezes, o som pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais (HUTCHEON, 2013, p. 48). Ele transforma a trama, dando-lhe uma nova dimensão e criando impactos que culminam em perspectivas e emoções. Acompanhar a narrativa de *Hugo* sem a composição sonora seria deixar de perceber a energia que há na obra fílmica. De nada adiantaria representar pessoas caminhando pela Estação sem criar a atmosfera sonora, valendo-se de passos, barulho de trem, pessoas

falando e demais ruídos. Não pensar que a sonoridade presente na obra contribui de forma significativa para as reações no público seria silenciar-se diante de uma injustiça. O som não é um mero recurso, mas um componente capaz de envolver o espectador e fazê-lo imergir na narrativa.

O filme se passa praticamente inteiro dentro de uma Estação de Trem, o que poderia sugerir um desenho sonoro barulhento, com pessoas indo e vindo, trens apitando, conversas, gritos, apitos dos policiais, latidos de cães. Entretanto, isso não se concretiza, e os sons da Estação se passam de forma branda, sem muito destaque, justamente por acompanharmos o filme sob o ponto de vista de um garoto [...] e os sons da Estação se mostram tão rotineiros quanto seriam os barulhos de trânsito para moradores da cidade. Os exemplos acima ajudam a demonstrar como ao assistirmos um filme, se for do interesse do diretor (o detentor da técnica), a linguagem cinematográfica pode ser utilizada para que vivenciemos e percebamos o espaço ali representado a partir do referencial do personagem, seja presenciando a poluição sonora de um espaço ou justamente pontuar como estamos acostumados àqueles sons tão poucos naturais. (LAURIA, 2012, p. 68 - 69)

Até mesmo a ambientação sonora na adaptação cinematográfica da obra de Selznick foi construída com o intuito de dar ênfase ao personagem Hugo. O espectador vê, sente e ouve de acordo com o menino. Ele é o centro da narrativa e, conseqüentemente, da construção dos recursos cinematográficos. No cinema, eles ambientam o espaço onde a ação está inserida, dando-lhe significância e espírito. A acústica proporcionada pela construção sonora faz o público, em muitos casos, julgar o que ouve como algo verossímil, mesmo o espectador não conseguindo, no momento em que assiste ao filme, ter critérios para comparar com o som presente no dia a dia. Ele acredita no que ouve porque recorre às lembranças que possui e até mesmo é persuadido a crer no que vê por causa da imagem que desponta na tela (CHION, 2011, p. 88).

A trilha sonora faz parte da ambientação construída pelo som. Ela romantiza, ameniza a tensão e traz um tom cômico às cenas, como na versão cinematográfica da obra *The Invention of Hugo Cabret*. Scorsese

a utiliza para dar ritmo e dinamismo às sequências. Ela participa da articulação e organização da narrativa cinematográfica, combinando sons e imagens (CARVALHO, 2007, p. 2), para juntas construírem o universo mágico que Méliès tanto prezava nas produções que realizou ao longo da vida. O som não é apenas vital para gerar tensão e manipular emoções, mas para criar significados e percepções sendo parte essencial na construção da representação (LAURIA, 2012, p. 67). Desse modo, a equipe técnica explora mais um sentido humano, além da visão.

Scorsese utiliza os recursos sonoros para compor a cena do trem desgovernado que atinge a Estação. Ele envolve o público ao suspense causado pelo som que evidencia, através do barulho dos trilhos se mexendo, que algo está por vir. Muito mais que uma música que acompanha a imagem, aqui os ruídos graves e agudos dão ênfase ao choque do veículo com o ambiente, destacando a ruptura do espaço e tornando a ação ainda mais impactante. Ouve-se a colisão do trem com a Estação e o percurso desgovernado pelo ambiente, quebrando inúmeros objetos, assombrando as pessoas que passam pelo local, gritando desesperadas até o último instante em que colide com as vidraças e é suspenso atingindo o chão, onde estronda, por fim, o último impacto.

Figura 19 – Trem vindo em direção a Hugo



Fonte: Filme *Hugo* (SCORSESE, 2011, 1°24'01'")

A referida sequência agoniza, sufoca e imobiliza o espectador. As ondas sonoras criam expectativa, instigando o público a vivenciar a atmosfera de expectativa que existe nas cenas. Scorsese coloca Hugo no meio do enquadramento, explorando a profundidade do ambiente pelo 3D, sugerindo o espaço para além da visão do público. Sem a presença do som seria incapaz de se realizar tal impacto. Muito além do visual, da escrita ou de apenas um acompanhamento musical, toda a ambientação

criada pela atmosfera sonora culmina na projeção de sentimentos e, por consequência, de experiências. Martin Scorsese não apenas atribui aos efeitos sonoros um papel de reescrita da narrativa, mas de um recurso capaz de conceder uma nova aura ao enredo, contribuindo para a composição do universo fílmico.

O teórico Robert Stam (2008, p. 20) enfatiza que a passagem do meio verbal - um romance, por exemplo - para um meio multifacetado - como o filme - explica a pouca probabilidade de que o adaptador consiga ser fiel ao texto de partida. Isso ocorre porque a referida transposição envolve diversas escolhas. Essa palavra é fundamental quando se teoriza acerca da adaptação cinematográfica. Cada recurso que o cinema contém colabora nesse trabalho de escolhas. Ao ler o texto, o adaptador necessita analisar de que maneiras os recursos cinematográficos poderão contar a narrativa que deseja adaptar e, diante delas, eleger qual ou quais considera mais condizente com o que almeja recriar por meio de imagens. Cada adaptação é um conjunto de escolhas artísticas, comerciais e autorais que não devem ser apreciados separadamente (MONTEIRO, 2015, p. 490)

A partir de escolhas em relação aos recursos cinematográficos, Martin Scorsese trouxe ao espectador as emoções dos personagens ao dar destaque ao brilho dos olhos, à tonalidade da pele, às expressões faciais, bem como a textura da imagem que impõe mais do que algo estético, mas emocional. Para expressar o estado psicológico desses personagens, destaca-os da cena em relação aos cenários, empregando um jogo de luz e sombra, cores e variação de tons. Scorsese, sendo o regente da composição fílmica, realizou uma (re-)criação e uma (re-)interpretação do texto de Selznick, tal como Linda Hutcheon (2013, p. 29) defende que se faça no ato de transpor a obra literária para o cinema. Nessa (re-)criação, o espectador é levado à década de 1930 ao observar os figurinos, os detalhes presentes nos gestos dos personagens, no modo deles se comportarem e nos objetos que remontam àquele tempo.

A imagem e o som podem mostrar o enredo do livro de uma forma que não seria possível a não ser pela obra fílmica, iluminando os cantos escuros e panos de fundo existente no texto literário (STAM, 2008, p. 468). A união dos dois recursos traz novas perspectivas à narrativa, muitas vezes esclarecendo o que estava obscuro no texto de partida. A audição, como os demais sentidos, faz parte da percepção humana e possibilita que o indivíduo conecte-se ao mundo e esteja imerso nas profundezas de um universo mesclado de sensações, muitas vezes, exploradas pelos cineastas com o intuito de enriquecer a obra cinematográfica, como fez Scorsese. Selznick enfatiza pelos diálogos

que Méliès detesta sapatos. Na versão fílmica, o som sugere a profunda aversão por ter sido obrigado a vender os filmes dele para fábricas de sapatos que os derreteu para tornar saltos. Não surpreende o fato de que, quando revela a Hugo esse acontecimento, desponta, em plano detalhe, a imagem de um salto alto no chão da Estação. Na sequência, o ângulo de imagem é ampliado, revelando Méliès entediado no balcão da loja de brinquedos.

O silêncio possui importância tão forte e profunda na composição de uma obra cinematográfica que me atrevo considerar ser maior que a presença de qualquer música ou ruído sonoro. Muitas vezes, torna a cena mais aterrorizante e instigante que qualquer recurso sonoro. No caso da adaptação cinematográfica, quando Georges Méliès entra no quarto e vê os desenhos espalhados pelo chão, Hugo e Isabelle ficam surpresos por verem-no ali. Há um conflito entre eles. Existe um profundo abismo que os impedem de falar. Palavra alguma é capaz de expressar o que os três sentem naquele momento. Porém, mais do que isso, o silêncio evidencia a perturbação de Méliès ao ver no chão os desenhos realizados na época em que ainda era cineasta. A dor não pode ser expressa por ruído algum. Não há outra escolha a não ser silenciar e deixar os sentimentos aflorarem por meio do silêncio.

Figura 20 – Georges Méliès, Hugo e Isabelle em silêncio na casa do cineasta



Fonte: Filme *Hugo* (SCORSESE, 2011, 1°02'39'')

A presença organizada dos componentes relacionados ao som no cinema exige a composição musical de todos os elementos que integram a trilha sonora, assim como ocorre com a imagem (BURCH, 1992, p. 13). É necessário manter o ritmo, a harmonia e a transição da sonoridade entre as cenas. Dessa forma, Scorsese teve a intenção de construir a

ambientação com o cuidado de intercalar momentos em que há presença de música com aqueles em que o som é menos perceptível. Nas ações de um filme, é necessário haver cenas de repouso para balancear o ritmo da trama e fazer com que o público possa repousar em meio ao agito de tantos atos e informações. O mesmo ocorre com a ambientação sonora. É necessário silenciar, deixar que o silêncio acalme ou inquiete.

Essa presença organizada dos recursos fílmicos ganha unicidade com a montagem, o recurso mais específico da linguagem fílmica (MARTIN, 2005, p. 167). Ela transforma todo o material gravado em um único arquivo – o filme. Nela, o ritmo é criado e, por isso, muitas vezes, cenas ou alguns trechos, são eliminados. Altera-se cores, faz-se ajustes devido a problemas técnicos que ocorreram, modifica-se a iluminação de determinados momentos, cria-se alguns efeitos, insere-se a trilha e demais experimentos sonoros. Aqui o diretor, agora com o editor, uma vez mais recria a narrativa, regendo-a e compondo-a pela sensibilidade e olhar técnico.

Cada imagem em particular foi impressa na película, como consequência de um processo físico “objetivo”, mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada senão o ato de manipulação. Para os mais radicais na admissão de uma pretensa objetividade do registro cinematográfico, tendentes a minimizar o papel do sujeito no registro, a montagem será o lugar por excelência da perda da inocência (XAVIER, 2008, p. 24)

Na montagem, o filme ganha forma. Com ela, cria-se o ápice, o êxtase, a dimensão psicológica durante a junção de todos os recursos. O filme torna-se barro nas mãos do oleiro, que o molda e cria novos sentidos na narrativa. É por essa técnica que o cinema torna-se responsável pela transformação perceptiva, afetiva e intelectiva dos espectadores (OLIVEIRA & COLOMBO, 2014, p. 32). Na montagem, o ritmo fílmico dilacera, de uma vez por todas, o ritmo literário, criando o compasso da ação, esculpindo uma nova peça de arte. As ações, como a perseguição do Inspetor a Hugo; a visão de Paris de 1931; a intercalação entre Hugo e as lembranças do pai por meio de *flashbacks*, bem como o momento em que, na sala, Jeanne conversa com Méliès enquanto Hugo e Isabelle, no quarto, procuram pelo caderno do pai de Hugo foram cuidadosamente preparadas na montagem. O cinema é, em

primeiro lugar e antes de tudo, montagem (EISENSTEIN, 2002, p. 35). Sem ela, não há filme, não se leva à tela à máxima expressão do ator em representar um personagem em determinada cena, não se cria o apelo emotivo, não se tem a união, a harmonia e a sintonia do trabalho de todos os envolvidos e de todos os recursos fílmicos, mesmo que nem todas esses detalhes sejam percebidos pelo público e mesmo que ele tenha outras percepções diante da composição.

Martin Scorsese valeu-se de outro recurso cinematográfico na composição da adaptação fílmica. Trata-se da elipse, utilizada em outros signos, como a literatura, que omite alguns acontecimentos da narrativa. No filme *hollywoodiano* clássico, a elipse é responsável por fornecer ao público uma seleção altamente criteriosa dos eventos (STAM, 2006, p. 38). Essas são escolhas necessárias, pois nem tudo precisa ser mostrado. Tanto na adaptação quanto em qualquer filme é necessário selecionar os acontecimentos mais específicos para depois escolher as cenas, os personagens, as ações, os objetos, constituindo o que não deve ou não pode ser omitido (CAMPOS, 2007, p. 229 – 230). A elipse é um recurso recorrente na construção da diegese das obras fílmicas, que auxilia no desenvolvimento do ritmo da obra cinematográfica, evitando redundâncias ou expor o que o público facilmente consegue preencher sem ser evidenciado na tela.

No caso da adaptação cinematográfica, um exemplo de elipse é quando o pai do menino morre em um incêndio no museu. As chamas vêm ao encontro dele. Na cena seguinte, Hugo está em casa próximo ao Autômato, a porta é aberta e entra Tio Claude que o deixa assustado por entrar na casa àquela hora. O tio, então, comunica ao menino a morte do pai e ordena que ele o acompanhe até à Estação de Trem.

Quadro 13 – Exemplo de Elipse na Adaptação Cinematográfica: à esquerda, chamas atingindo pai de Hugo; ao centro; Hugo espera pelo pai em casa; à direita, Tio Claude informa do ocorrido e o leva para a Estação de Trem.



| | | |
|----------|----------|----------|
| (21'03") | (21'04") | (21'16") |
|----------|----------|----------|

Fonte: Filme *Hugo* (SCORSESE, 2011)

A utilização da elipse não é tanto suprimir os tempos fracos e vazios, mas antes sugerir o sólido e o pleno, deixando fora de campo o que o espectador consegue preencher sem dificuldade (MARTIN, 2005, p. 107). Sugerir - essa é, pois, uma das maiores provocações do cinema, residindo nesse ato uma forma de manter conexão com o público, fazendo-o participar por meio da construção no imaginário daquilo que não é visto. Assim como cada recurso cinematográfico, a elipse é uma escolha narrativa, técnica ou estética. Ela e os demais recursos empregados em uma produção cinematográfica contribuem nesse processo de composição de uma obra fílmica, seja uma adaptação ou escrita para o cinema.

4 A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA

Em 2011, quatro anos após a publicação da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, de Brian Selznick, estreou nas salas de cinema a adaptação cinematográfica intitulada *Hugo*³⁷. O filme estadunidense foi dirigido por Martin Scorsese³⁸ que também foi um dos produtores; possui 126 minutos de duração; é sonoro, colorido, com áudio em inglês americano. A referida obra cinematográfica foi produzida pelas companhias *GK Films* e *Infinitum Nihil* e distribuída pela *Paramount Pictures*, contando com o orçamento estimado em US\$ 170 milhões. No Brasil, estreou em 17 de fevereiro de 2012, com o

³⁷ *Hugo* recebeu diversos prêmios, entre eles cinco estatuetas do *Oscar* nas categorias: efeitos visuais, mixagem de som, edição de som, direção de arte e fotografia.

³⁸ Formado em Cinema pela *New York University*, no ano de 1964. Trabalha como diretor, produtor, roteirista e ator. Possui uma filmografia que abrange diversos gêneros: documentário, musical, comédia e filmes com temáticas relacionadas à máfia, responsável também pela direção de outras obras fílmicas, como *Taxi Driver* (*Taxi Driver – Motorista de Táxi*), de 1976, *Gangs of New York* (*Gangues de Nova Iorque*), de 2002, e *The Aviator* (*O Aviador*), de 2004. É fundador e presidente da organização sem fins lucrativos *The Film Foundation*, localizada nos Estados Unidos, que, se dedicada à preservação de filmes antigos.

mesmo título que a tradução do livro de Brian Selznick - *A Invenção de Hugo Cabret* -, sendo classificada como pertencente ao gênero aventura com indicação livre a todas as faixas etárias.

Figura 21– Capa do *Blu-ray* do filme *Hugo*



Fonte: https://http2.mlstatic.com/blu-ray-dvd-a-invencao-de-hugo-cabret-importado-com-luva-D_NQ_NP_13903-MLB4581084895_072013-F.webp

O longa-metragem foi filmado com a tecnologia 3D que não se refere apenas a dimensão da profundidade na narrativa ou a uma estratégia mercadológica para obter retorno financeiro. Ela pode ser considerada uma estética que se une ao enredo para contar uma narrativa ao público, acrescentando novas perspectivas na imagem fílmica, como o ilusionismo que Méliès explorava nas produções fílmicas. Em uma época em que essa tecnologia é recorrente, Martin Scorsese a empregou com os mesmos objetivos de Méliès: surpreender, atrair e alimentar a imaginação (PIOVEZAN, 2012, p. 108). A magia não poderia ficar somente nas palavras, na homenagem aos primeiros anos do cinema, na Paris de 1931, nos truques de mágica e nos efeitos especiais utilizados em *Hugo*. Era preciso unir todo o conjunto fílmico a uma *performance* em que o visual fosse dinâmico, que constituísse uma camada a mais no tecido da composição da obra em questão, fazendo o público mergulhar; sentir que estivesse próximo dos cenários e dos personagens, tendo a impressão de quase tocá-los; sentir que estivesse escorregando pelos túneis como Hugo faz e se apavorar com a possível queda dele quando está pendurado no relógio do alto da Estação.

[...] na vertente experimental da narrativa fantasiosa, em *A invenção de Hugo Cabret* (Hugo – Estados Unidos – 2011), Martin Scorsese homenageia Georges Méliès não apenas por tomá-lo como personagem da história. Como Méliès, Scorsese apresenta uma fábula [...] que permite uma grande complexidade na composição da imagem. Em Méliès, há uma grande heterogeneidade de materiais organizados em camadas (os planos justapõem atores, objetos cenográficos, objetos reais, molduras em primeiro plano, cenários pintados etc.), que Scorsese emula com o 3D. O filme de Scorsese pode ser tomado como a versão contemporânea do estilo de Méliès. (SAVERNINI, 2014, p. 484)

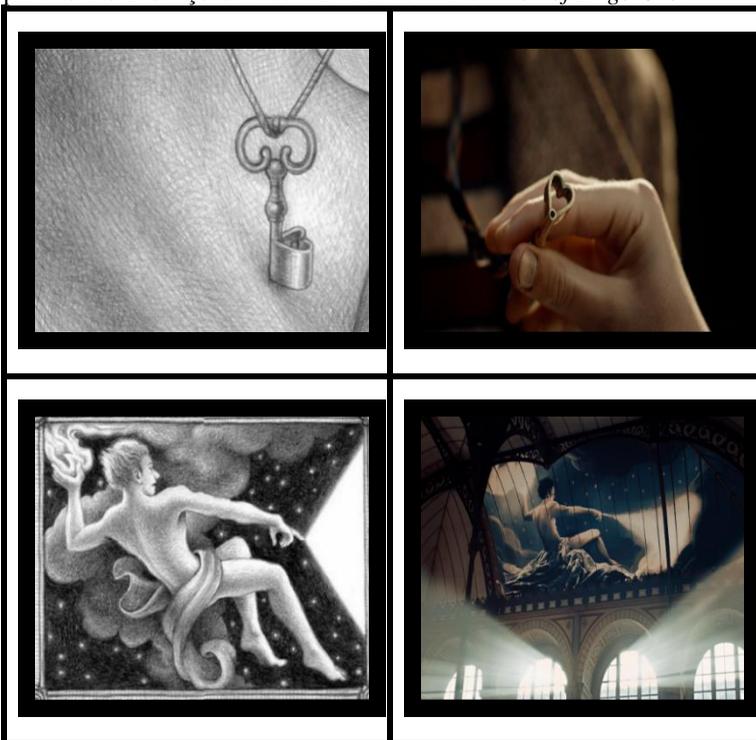
A tecnologia 3D compõe a homenagem a Georges Méliès e à história do cinema. Para que isso se concretizasse na versão fílmica, Martin Scorsese explorou a profundidade de campo de vários modos: com elementos se aproximando ou se afastando em relação à câmera, com planos fixos e móveis, favorecendo a sensação de imersão nas sequências fílmicas (SILVA, 2012, p. 308). As inúmeras colunas na Estação auxiliaram a causar o efeito de profundidade, de grandeza e de volume do ambiente, pois a forma enfileirada ao longo do saguão possibilita contemplar essas proporções do espaço. Mas, além da profundidade, o público vê (e/ou tem a percepção de quase sentir) a neve, logo nas primeiras cenas, indo em direção a ele, os diversos momentos em que há fumaça na Estação de Trem, fazendo, por vezes, o espectador ter a impressão de estar em meio a um nevoeiro ou em um cenário exótico, o deslocamento de Hugo pelos túneis. Exemplos como esses evidenciam que a tecnologia 3D possibilitou a união do espetáculo visual com o narrativo, do cinema de atrações de Méliès e a experimentação tão característica daquele período.

A tecnologia 3D possibilitou também que as imagens da obra literária de Brian Selznick ressoassem na versão cinematográfica recebendo novas perspectivas após o trabalho, a lapidação dos profissionais, bem como a utilização dos recursos fílmicos. Isso pode ser evidenciado na cena em que Hugo, depois de levantar Isabelle que havia caído no saguão da Estação de Trem, vê a chave em formato de coração no pescoço da menina. Ela é a peça que tanto buscava para o funcionamento do Autômato. Quando Hugo a pega na mão, o enquadramento ressalta esse contato, destacando tanto a chave quanto a

mão do personagem em relação aos demais elementos do quadro fílmico. Nesse instante, o 3D possibilitou uma maior aproximação do espectador, fazendo-o ter a ilusão de tocar o objeto tão importante na narrativa; como se ele fosse Hugo; como se estivesse buscando a chave e, agora, finalmente, tem em mãos o objeto que mudará a vida dele.

No entanto, além dessa ilusão; desse destaque, a tecnologia criou a percepção espacial com o fundo desfocado em que aparecem o casaco e a blusa de Isabelle, denotando estar pouco distante em relação a Hugo. A focalização da câmera proporcionou, então, uma experiência visual em que o contraste com o fundo é uma escolha que consiste em ser algo mais do que técnico. Ele corresponde à necessidade da narrativa em expressar o mais relevante, fazendo desse destaque um momento de uma beleza cênica capaz de prender a atenção com uma maior vivacidade, a fim de gerar emoção no público.

Quadro14 – Efeitos da tecnologia 3D em cenas do filme *Hugo* que foram inspiradas nas ilustrações da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*

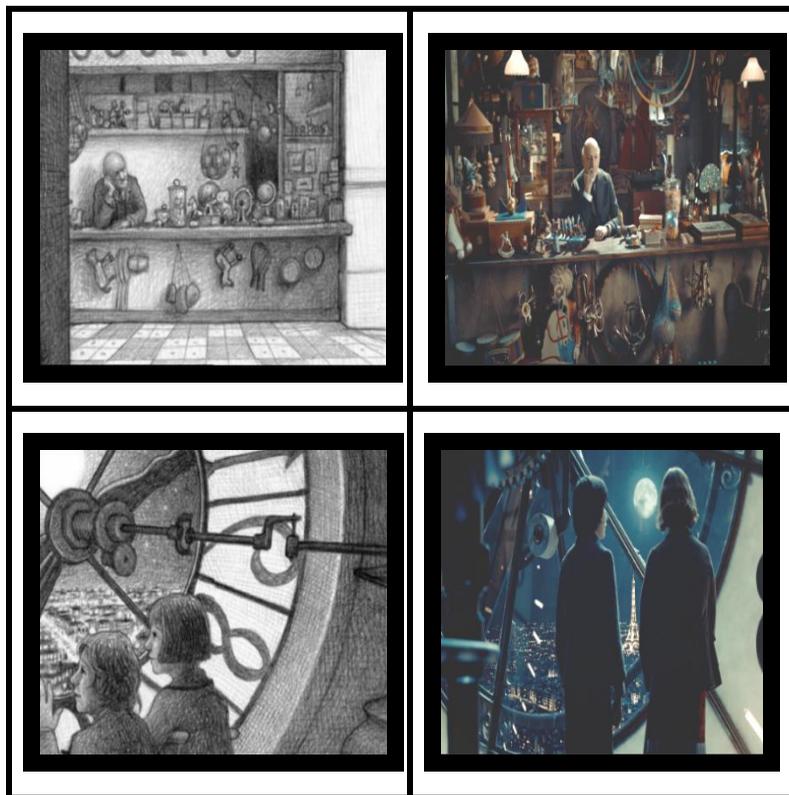


Fontes: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007) e Obra Cinematográfica *Hugo* (SCORSESE, 2011)

Na cena em que Hugo e Isabelle estão na *Académie Du Cinéma Français*, as luzes irradiando pelas janelas e a distância entre a pintura em que aparece Prometeu e os olhos de Hugo, dos quais o espectador está condicionado a ver os acontecimentos da narrativa, propiciam visualizar um espaço de maior dimensão que a ilustração da obra literária de Selznick, com profundidade, com noção espacial, como uma sensação de um despertar da imagem estática para imagens em movimentos. Assim como Prometeu rouba o fogo dos deuses para dar aos homens, a cena o evidencia como o criador do cinema. Nela, as chamas transformam-se naquelas que se consideram as primeiras narrativas fílmicas que agora despontam na tela, de forma romantizada, enquanto Hugo, considerado um ladrão por Méliès, e Isabelle leem o fictício livro *The Invention of Dreams*, do personagem Professor René Tabard. É como se a partir dessa imagem o cinema surgisse, irradiando a vida e a magia. O homem precisa do cinema, das narrativas que o têm acompanhado ao longo da história da civilização. As cores evidenciam a fantasia desse momento dramático: o contraste do azul escuro com o claro; o céu estrelado, com as nuvens e o brilho das chamas e das luzes que irradiam pelas janelas. Há um profundo enaltecer dessa magia, brilho e encanto, e cuja composição encontra-se também na trilha sonora que culmina na promoção dessa romantização.

As ilustrações, como exposto no capítulo anterior, permitiram que os profissionais recriassem a narrativa literária com profundidade nos detalhes que compõe o quadro fílmico. Elas moldaram o olhar, a inspiração, trazendo pra narrativa fílmica uma grande abrangência de detalhes na composição das cenas, como os cenários, objetos, formas e tamanhos deles, bem como auxiliaram na escolhas dos enquadramentos, o que pode ser observado a seguir:

Quadro 15 - Ilustrações da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* que inspiraram cenas do filme *Hugo*



Fontes: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007) e Obra Cinematográfica *Hugo* (SCORSESE, 2011)

As ilustrações de Selznick ressoaram na adaptação cinematográfica com outras formas e detalhes. Elas receberam cores, enquadramentos distintos da obra literária que permitiram novas aberturas a reflexões acerca da narrativa. Se o texto é suscetível a receber outras perspectivas, com as ilustrações ocorre o mesmo. A composição fílmica, então, nivela todo o conjunto, formatando-as para que o conjunto esteja em sintonia. Para que isso ocorra, é preciso modificar não somente a ressonâncias das palavras, mas das imagens também. É necessário que elas se adequem a esse conjunto, afinal não estarão estáticas como na obra literária, elas farão parte do que se denomina de imagens em movimento, necessitando, portanto, causar outro impacto, outro apelo no público.

4.1 SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS NA NARRATIVA ENTRE A OBRA LITERÁRIA E A CINEMATOGRAFICA

Literatura e Cinema - dois meios artísticos e de comunicação diferentes, dois universos com estrelas e galáxias distintas que fazem o público navegar no espaço da imaginação. Cinema e Literatura - duas formas de expressão humana que através das ferramentas que possuem são capazes de contar narrativas e encantar gerações. Cinema e Literatura, Literatura e Cinema – cada um a seu modo, cada um com particularidades que impactam os seres humanos e transformam a vida deles.

No universo da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, as palavras intercalam a construção narrativa com imagens. Elas descrevem detalhes dos lugares e de objetos, pensamentos, informações quanto ao presente e ao passado de Hugo, os adjetivos e os advérbios qualificam e especificam as ações. A escrita apresenta características físicas e psicológicas dos personagens. Selznick escreveu a narrativa de Hugo, valendo-se de diversas descrições para que o leitor pudesse imaginar o ambiente em que o personagem está inserido e apresentar o enredo de forma verossímil, como é possível perceber nestas passagens:

Trecho 1:

*“It had been a very long time since Hugo had left the train station, and he wasn't dressed for winter, but within moments he burst through the doors”*³⁹. (SELZNICK, 2007, p. 83)

Trecho 2:

Hugo was good with clocks, too. The talent ran in the family. Hugo's father had always brought home broken clocks for his son to play with, and by the time he was six. Hugo was able to fix just about anything. Later, when he visited his father at his clock shop, Hugo watched him carefully, and then when he grew restless he made the little mechanical animals out of the extra bits and

³⁹ M. T: Já havia muito tempo que Hugo não saía da Estação, e, pra piorar, ele não estava vestido com roupas de inverno. Porém, em instantes, ele sairia correndo tão apressado como num piscar de olhos.

*pieces lying around. Hugo's father displayed the creatures proudly on his workbench*⁴⁰. (SELZNICK, 2007, p. 116)

Trecho 3:

*"The blank white screen remind Hugo of a brandnew piece of paper, and he loved the wonderful whirring sound from the projector the filled the theater"*⁴¹. (SELZNICK, 2007, p. 202)

É perceptível ao ler essas trechos que Brian Selznick concebeu o universo narrativo de tal forma que as palavras expressam as sensações de Hugo, bem como lembranças e fatos que marcaram a vida do personagem. O autor instiga a imaginação do leitor, ao informar algumas situações de modo não tão descritivo, mas as poucas informações que fornecesse faz com que o leitor pressuponha, por exemplo, há quanto tempo Hugo não sai da Estação; como teria se sentido ao estar na sala de cinema, vendo a tela em branco; o modo como o menino construía os pequenos objetos mecânicos e interagia com o pai. Selznick não descreve por completo essas experiências, mas desenha, com palavras, uma porta entreaberta para que o leitor, através do imaginário, possa, de fato, abri-la e imergir nesse universo como fizera ao desenhar as imagens. A relação de Hugo com o pai, por exemplo, é de suma importância para a narrativa, mas o autor não a revela por completo. Há poucos detalhes. As passagens acerca desse alguém tão especial para o protagonista é breve. Porém, Selznick a elaborou de modo tão expressivo que se percebe na busca de Hugo em consertar o Autômato o quão intensa é essa relação.

Apesar disso, não se pode esquecer que a escrita, de forma geral, obedece às normas da Língua, às leis gramaticais e sintáticas, limitando-se a alguns sinais gráficos, como o exclamação e o reticências, para

⁴⁰ M. T: Hugo era bom com relógios assim como o pai. Ele herdara o talento da família. O pai de Hugo sempre trazia para casa relógios quebrados para Hugo brincar. Na época que Hugo tinha seis anos, o menino já era capaz de consertar quase todas as coisas. Mais tarde, quando passou a ir à relojoaria do pai, Hugo observava-o atentamente, e, então, quando ficava impaciente, inventava pequenos animais mecânicos com as partes e peças que estavam jogadas ao redor. O pai de Hugo, todo orgulhoso, exibia as criaturas em sua mesa de trabalho.

⁴¹ A tela em branco lembrou Hugo de um pedaço de papel novinho em folha. Ele ficou fascinado com o som vindo do projetor que ressoava pelo teatro.

expressar a mensagem, podendo convencer, persuadir e encantar o leitor mesmo que a obra tenha chegada às nossas mãos séculos depois de ter sido escrita (KADOTA, 2009, p. 47). Imagino *The Invention of Hugo Cabret* sendo lida séculos depois da publicação. Acredito que a interação com o leitor será diferente. Algumas palavras que estão na obra serão consideradas arcaicas, o ritmo talvez estranho. No entanto, se não houver mudanças significativas na estrutura da disposição das frases - compostas de sujeito e predicado -, parágrafos, escrita, em linhas, da esquerda para a direita, do alto da página para baixo, será grande a probabilidade do leitor daquela época compreender a narrativa de Brian Selznick. A literatura pode permanecer, assim como chegou até a atualidade, influente ao longo dos tempos e sendo de grande relevância para a sociedade.

Na literatura, as palavras conduzem o enredo. Elas descrevem os sentimentos dos personagens por meio de adjetivos enquanto que o cinema os imprime na tela mediante os recursos visuais, movimentos de câmera, objetos de cena, luz e enquadramentos. Na literatura, a palavra impõe, aflige, alivia e conforta; no cinema, a imagem tem poder avassalador de levar ao riso e ao pranto em questão de segundos. A literatura descreve; o cinema mostra. A literatura, de modo geral, conta a trama de modo detalhado; o cinema, em muitas ocasiões, simplifica-a. A literatura insiste na metáfora e, em alguns casos, na obscuridade; o cinema utiliza símbolos para transmitir tais ideias. As palavras possuem ritmo e sonoridade, detalham as ações; o cinema constrói o ritmo através da técnica e sensibilidade dos profissionais que nele atuam.

É difícil imaginar a sociedade como se conhece hoje sem linguagem verbal, mesmo sabendo que esta não é a única forma de comunicação (ECO, 1997, p. 154). Essa linguagem está presente de forma expressiva nas relações humanas e muito do conhecimento e do patrimônio histórico, cultural e social se deve a ela. As palavras trouxeram aos seres humanos não apenas uma maneira de se comunicar, mas de manter no tempo corrente narrativas que existem há séculos e até mesmo milênios. O cinema, por outro lado, tão recente se compararmos à história da literatura, é um instrumento sensível, receptivo e também influente na sociedade, expressando, antecipando e produzindo, questões que tangenciam as diversas culturas (SANTOS, 2013, p. 15). A arte cinematográfica trouxe novas formas de se contar narrativas por meio dos recursos cinematográficos, atingindo um público maior que a literatura e impactando a sociedade de diferentes formas.

O cinema interfere diretamente nos modos de vida em sociedade, pois a produção cinematográfica tem uma grande capacidade de mobilização comprovada pela repercussão popular de determinados filmes. O cinema é capaz de estimular discussões em torno de determinados temas, contribuir para a apreensão das maneiras diferenciadas como os indivíduos e grupos se apropriam de informações e esclarecer os sentidos que elaboram a partir delas. Cada pessoa vai enxergar um determinado filme de acordo com suas vivências, seus pensamentos, enfim, sua cultura (CARNEIRO; STEC, 2011, p. 62)

O cinema, especialmente o *hollywoodiano*, atinge grandes proporções em se tratando de público, pois não podemos delimitá-lo apenas à sala de cinema, mas para os demais suportes em que são exibidas as produções cinematográficas, como a televisão, o celular, a internet, o DVD, o *Blu-ray* e outras plataformas midiáticas. A arte cinematográfica chega diariamente a inúmeras pessoas com culturas e conhecimentos tão variados que uma mesma narrativa poderá ter inúmeras interpretações. No caso da sala de cinema, a clareza no ato de contar o enredo é um fator de grande relevância, pois não existe a possibilidade de voltar o filme como a página de um livro para conferir alguma informação (SEGER, 2007, p. 24). Ela é, geralmente, o primeiro local em que uma obra fílmica será assistida e impactará o êxito nas demais plataformas. Sendo assim, a narrativa necessita evidenciar as características dos personagens constantemente para que o espectador possa assimilá-las e identificar os personagens para compreender a trama. Além disso, em geral, os livros conseguem trabalhar com narrativas e temas mais complexos, pois há um espaço que permite esse desenvolvimento, ao passo que no cinema é necessário simplificar a narrativa (SEGER, 2007, p. 135). Há uma delimitação de tempo – não tão rígida que se estabelece uma duração – mas é compreensível que um filme longo demais poderá não ser aceito pelos exibidores ou, mais evidentemente, ao invés de ser exibido três ou quatro vezes por dia, será em menor quantidade, o que implicará na arrecadação da bilheteria.

Literatura e cinema podem ser considerados, além de meios de comunicação, culturais e artísticos, duas mídias que se inter-relacionam de modos diversos em um universo midiático bastante amplo que inclui a tradição oral, músicas, rádio, imprensa, escrita, televisão, artes visuais, a internet e o videogame, por exemplo (MÜLLER, 2008, p. 48). Assim

como o cinema engloba características da literatura, esta, a exemplo da obra de Selznick, também incorpora a arte cinematográfica nas narrativas seja por meio de imagens ou descrições que denotam um estilo visual, semelhantes aos roteiros audiovisuais. Por outro lado, os cineastas encontraram, na literatura, modelos de construção do enredo, desenvolvimento dos personagens, meios de lidar com o tempo e o espaço (DINIZ, 2003, p. 62). A literatura lhes ofereceu, no início, uma base para que, então, o cinema pudesse desenvolver a própria linguagem, o modo de levar a narrativa ao público, mesmo que tal conexão permaneça existindo.

As relações entre cinema e literatura, assim como com outras artes, são complexas e, por conta disso, de possibilidades ampliadas, quer se privilegie este ou outro aspecto na relação a se estabelecer. A isso acresce o não menos importante fato de o cinema ter nascido recentemente, tendo que se constituir primeiramente como linguagem/arte e, num segundo momento, buscar o reconhecimento de sua condição artística. Outro fator relevante é que o cinema surge como máquina e negócio. É fruto de uma tecnologia que se desenvolveu sob os auspícios de uma sociedade regida pelas relações capitalistas de produção, tornando-se também produto industrializado, com alto custo de investimento e necessidade de retorno financeiro. Além dessas condições adversas para sua constituição como arte, o cinema não é fruto da criação de uma pessoa, de um artista, mas é produzido por um coletivo de profissionais (não necessariamente artistas), que envolve aspectos que vão desde figurino a elementos de produção, locação etc. (ZAMBERLAN; OLIVEIRA, 2013, p. 2)

O alto custo para a realização de um filme, como a de *Hugo*, é um dos fatores que mais se distancia da literatura. Na escrita, as palavras avançam, trazendo centenas de detalhes e ações sem se preocupar com questões orçamentárias. A linguagem verbal, de certo modo, cria sem mostrar, ao passo que no cinema o mostrar torna-se necessário, sendo feito com luzes e cores a partir de um espaço que localiza onde se passam as cenas, inclusive a época (BONETTI, 2007, p. 52). No

cinema, o roteirista precisa ter ciência de que praticamente tudo o que escrever será transformado em uma cena e esta será filmada. Para que isso ocorra, exige-se um preparo de diversas pessoas na construção do cenário, no arranjo do figurino, som, maquiagem, luz, atores, efeitos especiais, edição e demais detalhes que são indispensáveis. Quando se conta uma narrativa em um romance, toma-se diversas liberdades, sendo que, em muitos casos, o narrador pode se aventurar conhecendo as mentes dos personagens, ao passo que mostrar uma narrativa, como um filme faz, envolve uma *performance* auditiva e visual (HUTCHEON, 2013, p. 35). É nessa *performance* que os custos se expressam. Os direitos autorais, custos com alimentação, seguros tanto de pessoas quanto de equipamentos, transporte, locação e divulgação são alguns deles.

A história de Hugo Cabret se passa exatamente no período entre guerras (1930), fase muito fértil da cultura europeia, de efervescência das vanguardas artísticas. O cinema começava a ocupar seu espaço como primeira manifestação da indústria cultural que aliava entretenimento e arte. A condição de ser viabilizado por um complicado e caro aparato tecnológico e se dirigir a um público amplo incomodava a intelectualidade que ainda legitimava apenas a literatura, as artes plásticas e o teatro como arte. A dicotomia arte *versus* indústria, cultura *versus* entretenimento acompanha o cinema desde o seu surgimento (MOGADOURO, 2014, p. 61)

Muitas vezes, é essa visão negativa que contribui para um olhar distorcido acerca das adaptações cinematográficas. Apesar de ser expressivo o apelo comercial, sabe-se que o cinema não está atrelado apenas a questões mercadológicas. Ele também é um campo artístico onde frutificam a imaginação dos profissionais envolvidos. Há um intenso trabalho de pesquisa e de discussões para construir a narrativa fílmica em que ideias são amadurecidas pela equipe técnica. Devido a isso que, apesar do fato de *Hugo* ter sido baseado na obra literária de Selznick, é notável que a mesma mensagem, a mesma passagem narrativa contada no livro e no filme, provocará reações distintas no receptor por ser veiculada em meios diferentes (KADOTA, 2009, p. 70). O modo de apresentar o mesmo fato com signos diferentes criam atmosferas e percepções distintas. Tanto o ler quanto o assistir são experiências distintas. Há um complexo sistema de construção dessas

experiências que culminam em sensações, na maioria das vezes, peculiar em cada meio.

Essa transposição de um sistema para outro irá transformar a narrativa. Até mesmo as referências encontradas em uma obra literária poderão ser exploradas de outro modo em um filme, não sendo apenas citadas, mas, provavelmente, mostradas. Isso ocorre porque a adaptação pode se tornar uma outra forma de ver, ouvir e pensar uma narrativa, mostrando o que é representado somente através do cinema (STAM, 2008, p. 468). A arte cinematográfica consegue, assim, dar outros dimensionamentos ao enredo, contribuindo para um processo de construção crítica e artística.

Uma das mudanças mais significativas que ocorreu na adaptação da obra de Selznick foi a alteração do título. A versão cinematográfica foi nomeada apenas de *Hugo*. Essa modificação é bastante expressiva, pois apesar de demonstrar que o foco da narrativa permanece no protagonista Hugo ao enfatizar a vida dele e as relações com os outros personagens, fica evidente que o menino não inventa o Autômato ou qualquer coisa material. Não existe também no filme a criação de um livro feita pelo personagem Professor Alcofrisbas que é mencionada no final da obra de Brian Selznick, como se perceber a seguir:

Once upon a time, I was a boy named Hugo Cabret, and I desperately believed that a broken automaton would save my life. Now that my cocoon has fallen away and I have emerged as a magician named Professor Alcofrisbas, I can look back and see that I was right.

The automaton my father discovered did save me. But now I have built a new automaton.

I spent countless hours designing it. I made every gear myself, carefully cut every brass disk, and fashioned every last bit of machinery with my own hands.

When you wind it up, it can do something I'm sure no other automaton in the world can do. It can tell you the incredible story of Georges Méliès, his wife, their goddaughter, and a beloved clock maker whose son grew up to be a magician.

The complicated machinery inside my automaton can produce one hundred and fifty-eight different pictures, and it can write, letter by letter, an entire book, twenty-six thousand one hundred and fifty-nine words.

*These words*⁴². (SELZNICK, 2007, p. 509 – 511)

No filme, porém, o desfecho da narrativa ocorre com a fala de Isabelle e não a de Hugo, como exemplificado a seguir:

*Once upon a time, I met a boy named Hugo Cabret. He lived in a train station. “Why did he lived in a train station?”, you might well ask. That’s really what this book is going to be about... And about how this singular young man searched so hard to find a secret message from his father... And how that message lit his way... all the way home*⁴³. (SCORSESE, 2011, 1° 59’ 04” - 1° 59’ 56”)

Essa mudança não se refere apenas ao fato de o desfecho da narrativa ocorrer com a fala de Isabelle, evitando a narrativa em primeira pessoa e mantendo o foco em Hugo. Ela consiste em um olhar mais profundo em relação ao modo como a narrativa foi conduzida ao espectador. É importante ressaltar que, apesar dessa modificação, a

⁴² M. T: Há muito tempo, eu era um menino chamado Hugo Cabret, e desesperadamente acreditava que um autômato poderia salvar minha vida. Agora que meu casulo foi rompido e eu me tornei um mágico chamado Professor Alcofrisbas, posso olhar pra trás e ver que estava certo. O Autômato que meu pai encontrou no museu salvou minha vida. Mas agora eu construí um novo Autômato. Eu gastei incontáveis horas no projeto. Eu fiz cada peça, cuidadosamente cortei cada disco de metal, e moldei até o último detalhe com minhas próprias mãos. Quando você der corda nele, estou certo de que verá que ele pode fazer alguma coisa que nenhum outro autômato no mundo fará. Ele pode te contar a incrível história de Georges Méliès, da esposa dele, da afilhada e de um adorado relojoeiro, cujo filho cresceu e se tornou um mágico. O Autômato, tão difícil de entender do que é constituído, pode produzir 158 ilustrações, todas diferentes umas das outras, e pode escrever letra por letra, um livro inteiro, 26.059 palavras. Essas palavras.

⁴³ M. T: “Há um tempo, conheci um menino chamado Hugo Cabret. Ele morava em uma Estação de Trem. “Por que em uma Estação de Trem?”, você deve estar se perguntando. É justamente sobre isso que será este livro... e sobre como esse jovem extraordinário buscou com tanto empenho descobrir a mensagem secreta do pai... e como aquela mensagem guiou o caminho dele... todo o caminho de volta pra casa.

focalização do filme, seja referente ao aspecto narrativo, imagético ou qualquer outro, tem o personagem Hugo ainda no centro das ações. É o menino que une os personagens e as situações que o enredo apresenta. Muitos dos fatos que acontecem são acompanhados pelos olhos dele e o afetam profundamente.

Sobre essas mudanças pode-se afirmar:

No livro, *Alcofrisbas* é o próprio Hugo, adulto, que vê na obra criada um novo Autômato— daí o título *A Invenção de Hugo Cabret*. No filme, há um meganarrador que não se incomoda em utilizar fortes marcas de enunciação para concretizar a história e, apesar de no fim do longa Isabelle dar início a um livro sobre a vida de Hugo (o filme veio do livro, o livro viria do filme), não é ela a narradora. Após sobrevoarmos, imateriais, Paris e a Estação, o primeiro ponto de vista que adotaremos será o do próprio Hugo, mas ele não é unânime, havendo momentos em que somos apresentados à cena “pelos olhos” de Isabelle (câmera subjetiva) ou até mesmo de um cachorro, entre outros. Há ainda os flashbacks e os pesadelos. (PIOVEZAN, 2012, p. 77 – 78)

Além dessas modificações, outras foram necessárias para causar empatia e atrair a atenção do público do cinema. Afinal, nem tudo se traduz da obra literária para a cinematográfica, apenas o que interessa em um projeto criativo, aquilo que suscita empatia, algo como uma afetividade eletiva (PLAZA, 2001, p. 34). Tanto Scorsese quanto os demais profissionais foram sensibilizados de formas diversas ao ler a obra literária de Selznick e o roteiro de John Logan. A identificação deles com determinados elementos resultou na versão final da narrativa fílmica. Scorsese, por exemplo, humanizou Hugo, não dando tanta ênfase ao fato de ele ser um ladrão, como aponta Mark Macleod, no artigo *Brian Selznick's The Invention of Hugo Cabret, Martin Scorsese's Hugo, and the theft of subjectivity* (2012, p. 35). O diretor apresentou o personagem sendo obrigado a roubar para sobreviver devido ao fato de morar sem um adulto para ampará-lo. Scorsese atribuiu ao menino uma carga sentimental com o intuito de comover o público. Não se trata de um personagem que rouba pequenas peças da loja de brinquedos para consertar o Autômato, mas uma criança que busca nessas peças fazer com que a última lembrança que lhe restou do

falecido pai permaneça viva para que não se sinta só no mundo. Scorsese atribui a Hugo a figura do menino pobre, órfão, abandonado, sem rumo. No entanto, não deixa de representá-lo com alegria e vivacidade. Ele o caracteriza como um ser humano cuja esperança o move, tornando-o persistente a ponto de romper as dificuldades e modificar a vida das pessoas com quem tem contato.

Além dessas modificações realizadas por Martin Scorsese, outras foram necessárias para causar empatia e atrair a atenção do público do cinema. No filme, nota-se que existe uma proximidade maior entre Hugo e Isabelle; os demais personagens também interagem por mais tempo entre eles. Os dois jovens de doze anos conversam, passam muitas horas juntos tentando desvendar o segredo por trás do Autômato. É nítido que existe entre ambos um afeto que os une. No *making of*, o ator Asa Butterfield mencionou que a relação entre os dois personagens é tão próxima que parecem irmãos (SCORSESE, 2011, 5'59" - 6'04"). A amizade que se inicia entre eles os leva a descoberta do passado de Méliès enquanto que, na obra literária, demora para que, de fato, os dois confiem um no outro.

Figura 22 – Hugo e Isabelle pesquisam sobre os primeiros filmes na *Académie Du Cinéma Français*



Fonte: Filme *Hugo* (SCORSESE, 2011, 1°10'26")

Martin Scorsese optou por estabelecer entre Hugo e Isabelle uma relação mais próxima de amizade do que havia na obra literária. Percebe-se uma espontaneidade por parte desses personagens que não existe no livro de Selznick. A mudança estabelecida pelo diretor do filme se deve ao fato de tentar criar empatia com o público, afinal eles são protagonistas do longa-metragem e as ações que realizam conduzem a trama. A afinidade de Hugo e Isabelle chama a atenção do espectador. A amizade dos dois desperta o interesse, o envolvimento do público que

anseia para que eles, juntos, descubram o segredo que está contido no Autômato.

No filme, os personagens Hugo, Georges Méliès, Isabelle, Inspetor Gustave, a Florista Lisette, *Monsieur Labisse*, *Madame Emile* e *Monsieur Frick* são apresentados logo nos primeiros minutos, ao passo que na obra literária os dois últimos aparecem apenas pouco antes do término da narrativa. Hugo foge de *Madame Emile* e *Monsieur Frick* após o verem roubando comida. Eles o veem entrar nos túneis da Estação. Hugo entra no quarto, com a mão machucada, para levar o Autômato a Méliès. Durante um período de tempo, descansa e, quando pretende sair, surgem os dois com o Inspetor. A estratégia de Scorsese, por outro lado, tenta estabelecer uma identificação do público para com a narrativa, logo no início, sem causar estranhamento, o que poderia acontecer se deixasse para apresentá-los somente no final, pois não demonstraria o envolvimento com os demais personagens. Se eles trabalham na Estação e Hugo costuma espiar as pessoas pelos relógios, é coerente que esse ato seja apresentado ao público logo no início da narrativa.

A escolha de Scorsese por iniciar a obra cinematográfica mostrando os personagens de maior destaque da narrativa foi vital para evidenciar ao público a importância que eles possuem no enredo, pois o convida a adentrar na rotina deles e fazer parte do cotidiano que a narrativa apresenta. Desse modo, o desenvolvimento das características dos personagens se inicia logo na primeira sequência, fazendo com que o espectador perceba características deles que serão repetidas posteriormente. Uma informação que, na televisão ou no teatro, é feita pelo diálogo; e na literatura, através de descrições, no cinema costuma ser pela imagem, por meio da ação dos personagens (CAMPOS, 2007, p. 188 - 189). O cinema necessita mostrar e mostrar repetidamente. Personagens, lugares, objetos e demais componentes da diegese são evidenciados com frequência durante o filme com a finalidade de o espectador identificá-los e acompanhar o enredo, podendo, assim, compreender como as relações deles culminam no desfecho da obra.

Em *Hugo*, observa-se que esse artifício é utilizado, por exemplo, em duas situações bastante parecidas: o Inspetor tenta se aproximar sem sucesso da Florista Lisette, assim como *Monsieur Frick* de *Madame Emile* sem a cachorra deixar. Esse impasse entre os personagens é cômica. O humor foi utilizado como uma estratégia de conquistar a atenção do público, além de atribuir uma nova atmosfera à narrativa de Hugo que não existia na versão literária. Nela, o menino é ainda mais temente ao Inspetor, alguém que desconfia dos outros, que não sorri

tanto como o Hugo da obra cinematográfica. O humor foi utilizado na obra fílmica, pois envolve o público, alivia as cenas de ação e apreensão. É como uma pausa, um momento de relaxamento em meio à ação.

Na versão cinematográfica, os personagens conhecem com maior precisão detalhes da vida dos demais, estão presentes com mais intensidade e atuantes com o que ocorre ao redor deles. O Inspetor, por exemplo, também é humanizado e possui um cachorro que o acompanha. Entre os dois percebe-se que existe afeto. O animal ajuda-o a monitorar a Estação e, por diversas vezes, corre atrás de Hugo e dos demais órfãos que vão ao lugar para roubar alimentos. O Inspetor possui uma perna com um aparato mecânico devido a um ferimento que teve durante a primeira guerra mundial. Assim como Hugo, ele também é órfão, sendo representado como uma pessoa rude por causa do sofrimento que carrega consigo. A inserção da Florista Lisette demonstra a vontade de Scorsese em atribuir uma nova perspectiva ao Inspetor, dotando-o de bons sentimentos. Percebe-se a sensibilidade do personagem ao se aproximar de Lisette. O Inspetor Gustave não é uma pessoa má, apenas alguém cujas experiências lhe transformaram em um ser fechado e profundamente irritado.

A Florista não existe na obra de Selznick. Ela foi criada exclusivamente para o filme, sendo o par romântico do Inspetor. Ela é o símbolo da docilidade na narrativa. Amável com as pessoas, olha para com os outros de forma carinhosa e fraterna. Quando Hugo é agarrado por Gustave, no final da narrativa, há um olhar de piedade e compaixão ao ver o menino implorando para que o solte. Com ela, o espaço da Estação ganha maior destaque quando caminha pelo local e estabelece contato com os personagens. Ela é um novo dimensionamento narrativo que interliga, em alguns momentos, os personagens.

Figura 23 – Personagens na primeira sequência do filme: em cima, da esquerda para a direita: Florista Lisette, *Monsieur Frick*, *Monsieur Labisse* e Inspetor Gustave; abaixo, da esquerda para a direita: Hugo, Georges Méliès e Isabelle



Fonte: Elaborada pelo autor desta dissertação com base no filme *Hugo* de Scorsese.

Apesar de algumas inserções na obra cinematográfica, Martin Scorsese optou por adaptar a narrativa sem o personagem Etienne. Na obra literária de Selznick, ele é amigo de Isabelle que Hugo conhece na livraria da Estação de Trem quando está conversando com a menina. Etienne tem como característica marcante o fato de utilizar, desde menino, um tapa-olho devido a um acidente causado enquanto brincava com fogos de artifício. Quando conhece Hugo, Etienne convida-o com Isabelle a assistirem, às escondidas, a um filme no cinema em que trabalha. Porém, antes de realizar tal fato, Etienne é despedido e, posteriormente, consegue trabalho na *Académie Du Cinéma Français*. É naquele local que Hugo o encontra novamente depois de muito tempo. Lá o menino lhe pede ajuda na pesquisa sobre a época dos primeiros filmes para descobrir o passado de Georges Méliès. Na versão fílmica, Hugo leva Isabelle ao cinema e entram pelas portas do fundo. Na biblioteca, no entanto, ele vai com a menina em busca de informações sobre Méliès e é auxiliado por René Tabard, personagem que na obra literária é professor de Etienne.

Figura 24 – Etienne na biblioteca conversando com Hugo e Isabelle



Fonte: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 170 – 171)

A ausência do personagem Etienne pode ser explicada de algumas formas. A primeira, em termos financeiros: cada ator recebe um cachê, por vezes conta com alguns seguros – seguro de vida, saúde -, gera custos com alimentação, além de detalhes necessários para compor características físicas do personagem, como o figurino, a maquiagem, algum aparato como o tapa-olho e o boné. Segundo: na narrativa clássica, o público necessita entender a importância da presença desse personagem para a obra – por que ele está naquele local, naquela época, qual a história dele e como ele interage com os demais personagens – do contrário, poderá desfocar a atenção de outros personagens. Terceiro: diminuir o número de personagens possibilita que as características dos personagens sejam mais desenvolvidas na narrativa, como é o caso de Hugo e Isabelle que passam mais tempo juntos, sendo que o público acompanha os dois entrando no cinema com Hugo abrindo as portas com as ferramentas de trabalho, eles indo à *Académie Du Cinéma Français* e conversando com professor René Tabard.

Tais escolhas fizeram parte do processo de adaptar a obra literária para o campo cinematográfica, pois a transposição sempre implica em mudança, exigindo que a narrativa seja repensada e reconceituada (SEGER, 2007, p. 18). Elas são importantes para desenvolver temáticas e personagens de forma mais profunda, a fim de que o espectador possa adentrar no universo que está sendo recriado.

4.2 O GÊNERO CINEMATOGRAFICO AVENTURA EM HUGO

A classificação de um filme como pertencente a um gênero cinematográfico não se dá simples e unicamente por questões mercadológicas, mas porque as narrativas, com frequência, recorrem a situações e elementos específicos que as identificam a um determinado gênero. Este é uma categoria classificativa que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre diversas obras (NOGUEIRA, 2010, p. 3). O beijo na última cena em filmes de romances, um crime que desencadeia um processo de investigação nos filmes policiais, os duelos em campo abertos ou na rua central de uma vila de uma pequena cidade nos filmes *westerns* são exemplos de situações recorrentes em alguns gêneros cinematográficos.

A abordagem acerca desse assunto é relevante porque, os gêneros permeiam a produção, a recepção, a crítica, a análise e a divulgação de um filme (SOUZA, 2013, p. 12). Para compreender com maior precisão a gênese de uma obra fílmica, é elementar que se considere a qual gênero cinematográfico ela pertence. De modo geral, cada gênero apresenta convenções na estrutura da narrativa – ambientes, papéis, eventos (MCKEE, 2006, p. 93). Embora esses elementos sejam vastos e diversos, pode-se mencionar que o tempo, a ação e o espaço são importantes a serem considerados na análise do assunto em questão, pois contribuem efetivamente na construção narrativa, situando o espectador e evidenciando características dos personagens.

Existe uma expectativa por parte do público em ver algumas situações características nas narrativas de cada gênero, o que se denomina de antecipação. Determinadas ações são utilizadas com frequência, fazendo parte do enredo, atraindo a atenção do público e, em certos casos, causando apreensão pela expectativa que criam no desenrolar das ações dos personagens. É em torno do gênero que se constrói a visibilidade e a notoriedade de um filme (NOGUEIRA, 2010, p. 8). Em algumas vezes, certos aspectos tornam-se fórmulas artísticas como as citadas no primeiro parágrafo referente ao gênero cinematográfico.

No entanto, a classificação a qual gênero pertença uma narrativa contém contradições (COMPARATO, 1995, p. 32). As fronteiras que separam um gênero de outro não são rígidas e nem, tampouco, sólidas. Não existe uma precisão de onde iniciam e terminam as delimitações. É difícil também, por exemplo, pensar em um gênero cinematográfico puro, isto é, que somente algumas características e elementos são recorrentes na composição das narrativas desse gênero. As narrativas são maleáveis, escritas e inspiradas além de fórmulas e convenções.

Estando a delimitação e a caracterização dos gêneros sujeitas à constante mutação e hibridação dos mesmos, torna-se difícil atingir um consenso definitivo sobre os critérios e as fronteiras que permitem identificar e balizar cada gênero. No entanto, podemos afirmar, resumidamente, que um gênero cinematográfico é uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas (NOGUEIRA, 2010, p. 3)

De tal forma, essa hibridação ocorre com o gênero aventura, ao qual a adaptação cinematográfica *Hugo* foi classificada. O termo aventura significa o que advém, o que vai acontecer; designa um gênero, de início literário e desenvolvido no século XIX por autores como Jules Verne, Fenimore Cooper e Jack London, e depois cinematográfico (AUMONT & MARIE, 2003, p. 27 – 28). As narrativas desse gênero apresentam fluidez e hibridação de elementos. Elas incorporam aspectos de outros gêneros cinematográficos como guerra, (MCKEE, 2006, p. 89), comédia, drama ou ficção científica (BAHIANA, 2012, p. 159). Em geral, apresentam uma narrativa linear, com início, meio e fim bem definidos, encerrando com o triunfo do bem sobre o mal. É frequentemente associado ao gênero ação, sendo que, por vezes, muitas obras fílmicas são classificadas como ação/aventura.

Em narrativas do gênero aventura, em geral, os diálogos possuem maior profundidade, revelando, de forma mais expressiva, características do personagem se comparado ao gênero ação; busca no emocional do público a sintonia, ao passo que no gênero ação, é marcante o apelo por momentos de forte apreensão que intentam prender a atenção do espectador. No filme de aventura, é possível um balanceamento das ações com humor em maior dosagem, sem desfocar do cerne do enredo, sem causar estranhamento ou inverossimilhança. O humor pode ser parte do tecido da narrativa, importante na caracterização dos personagens. Porém, o principal diferencial é que o filme de aventura celebra a trajetória de um herói em busca de algo, cujo ambiente em que se passa essa busca contribui ou lhe cria empecilhos. É esse ambiente um portal para criar expectativas, o que advir, tal como muitas vezes ocorre nas narrativas literárias do gênero infantil, o que, portanto, torna-se compreensível *The Invention of Hugo Cabret* ter sido adaptada para uma obra do gênero cinematográfico aventura.

Embora não haja um cenário específico para as narrativas desse gênero, sabe-se que ele é um elemento de grande importância (NOGUEIRA, 2010, p. 51). É no cenário e, em grande parte devido a ele, que ocorrem as peripécias do enredo. O ambiente constitui o agente pelo qual o menino tem contato com os demais personagens. É um local em que, por trás das paredes, segredos estão escondidos e um universo está sufocado, aguardando por respostas, ansiando pelo conserto do Autômato para obter a última mensagem do pai, tendo de permanecer por entre as sombras, nos túneis, para sobreviver. É nesse local que Hugo observa o mundo do qual se esconde com medo de ser descoberto.

Quadro 16 – Imagens da Estação de Trem

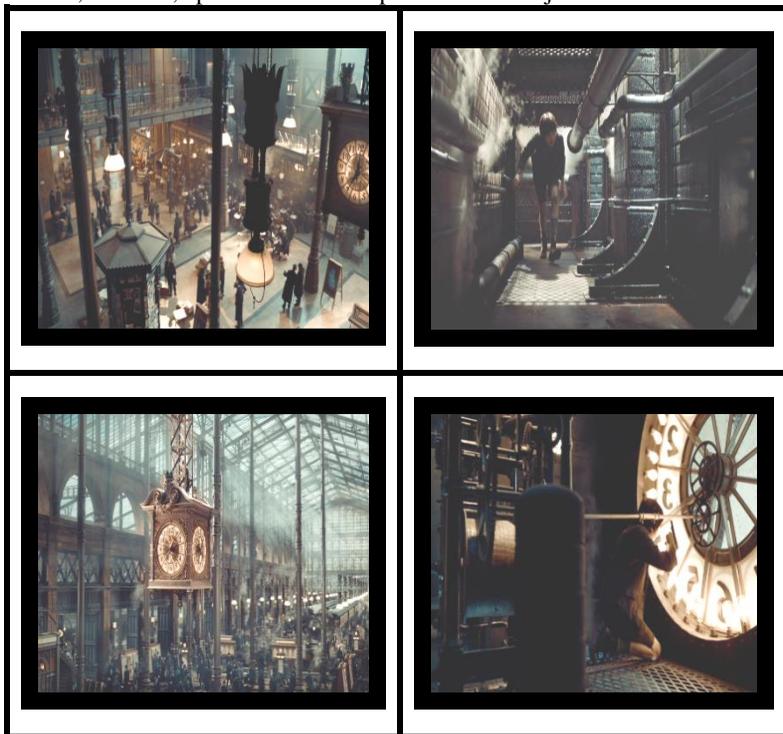


Fonte: Filme *Hugo* (SCORSESE, 2011)

A Estação de Trem possui esconderijos e túneis por onde Hugo caminha. É um local com dois polos: o visível - em que as pessoas transitam, encontram-se para tomar café e conversar, comprar jornal, alimentos e brinquedos - e o invisível - onde o menino vive, trafega para fazer a manutenção dos relógios e observa os demais personagens. É

nessa dualidade que Hugo vive. Quando passa a trabalhar com Méliès, na loja de brinquedos, mesmo estando visível às pessoas que frequentam a Estação, permanece na invisibilidade fazendo a manutenção dos relógios. O espaço da Estação, a exemplo da obra literária de Selznick, molda a vida do personagem, assim como o olhar do espectador.

Quadro 17 – Polo Visível, à esquerda, evidenciando o saguão da Estação; e Polo Invisível, à direita, apresentando exemplo de esconderijo e túnel do local.



Fonte: Filme *Hugo* (SCORSESE, 2011)

Isabelle, por exemplo, fica surpresa com a grandiosidade e todo o complexo da Estação ao andar pelos túneis e o local em que Hugo dorme quando o menino a leva para conhecer o Autômato. Acredito que seja justamente pelo fato de o cenário ter grande importância no enredo que a tecnologia 3D possa contribuir de modo mais efetivo e promissor na construção imagética das narrativas do gênero aventura. O impacto visual dos grandes espaços e a exploração das sutilezas do ambiente aliadas a essa tecnologia cria uma atmosfera propícia, de fato, a exaltar

as peripécias que movem a trama. O 3D esteve, nos anos 1950, quando grande parte dos filmes eram produzidos com essa tecnologia, muito associado a um cinema de ação e de aventura, principalmente pela recorrência em projetar objetos e criaturas para fora de tela, em direção ao espectador (SAVERNINI, 2014, p. 483). Nos filmes de aventura, os efeitos especiais tem grande apelo na construção narrativa, como demonstra a abertura da adaptação cinematográfica.

Logo no início, o barulho de um trem e sons de engrenagens indicam a aventura que será iniciada enquanto os créditos referentes às companhias produtoras despontam na tela. Pouco a pouco, o som se intensifica evidenciando a partida da locomotiva com o apito cada vez mais intenso e o suspense gerado com os tradicionais ruídos graves utilizados nos filmes para criar um sentimento de apreensão de que algo irá acontecer. É justamente essa abertura um convite para que o espectador embarque na aventura de Hugo Cabret, fazendo parte desse percurso rumo à descoberta da mensagem que, supostamente, o pai dele lhe deixou através do Autômato. O público pode, então, sentar, acomodar-se que, em poucos segundos, o trem irá partir e o percurso ganhará forma, cores, tonalidades, profundidade espacial, aventuras, risos, lágrimas, heroísmos e uma homenagem ao cinema. Ele percorrerá uma imensa Estação de Trem com esconderijos e segredos do universo de Hugo Cabret.

O som da locomotiva é superado por ruídos de engrenagens. Cessam os créditos iniciais. Engrenagens despontam na tela e se transformam na imponente Paris noturna de 1931, com o Arco do Triunfo ao centro, apresentada em plano geral. Este retém o olhar do público para a grandeza da cidade, com luzes de inúmeras casas e carros que contrastam com a escuridão da noite. O plano geral confere ao público a possibilidade de visualizar os veículos correndo velozmente pelas ruas, evidenciando um complexo sistema de uma máquina: toda a cidade está interligada, em sintonia, criando um movimento, sendo um único conjunto. O som das engrenagens se mescla a uma trilha sonora suave e, pouco a pouco, diminui até cessar, deixando a trilha sonora embalar o público, fazê-lo imergir na narrativa.

A visão da cidade vai sendo deslocada para o lado direito através da panorâmica, chegando à Torre Eiffel. Está nevando e, aos poucos, a noite vai se transformando em dia, como se fosse um tradicional *fade in* no início de um filme, assim como havia sido sugerido pelo personagem professor Alcofrisbas na introdução da obra literária de Selznick. Ainda com a movimentação da panorâmica, desloca-se até à Estação de Trem *Montparnasse* para onde se aproxima lentamente. Os sons de

engrenagens dão lugar, então, aos carros que se misturam com a trilha sonora.

O público vê, a partir de então, a Torre Eiffel, ao longe. Já é dia e a neve começa a cair de forma mais intensa, indo em direção ao espectador que tem a ilusão de senti-la devido à tecnologia 3D. Se antes ele acompanhou as imagens da cidade pelo deslocamento lateral da câmera, agora visualiza-a pela vertical por meio do *tilt*. Este revela a parte traseira da Estação para a qual o espectador é conduzido, pelo *travelling*, como se estivesse em uma locomotiva indo até o local, apreciando a vista da cidade. A trilha sonora e os sons do trem o fazem imergir cada vez mais para baixo até chegar à Estação. A chegada do trem é uma das cenas recorrentes nos primeiros anos do cinema (GUBERN, 1971, p. 85), assim como os planos gerais. Scorsese faz dessa abertura uma homenagem ao cinema com algumas das possibilidades que este apresenta na composição das narrativas.

O público tem a ilusão de entrar na Estação e passar por meio dos trens, próximo às pessoas. Como um mergulho, imerge na fumaça que parece um nevoeiro. Ele contempla a grandeza da Estação, o saguão com os lustres e as colunas enquanto a trilha sonora cresce a cada instante. Algumas pessoas caminham, outras correm. Lá no alto, no fundo, um relógio é evidenciado do qual pouco a pouco se aproxima. Há alguém atrás do número 4. É Hugo Cabret, o herói da aventura, aquele que inspirará os espectadores.

Os filmes de aventura, assim como *Hugo*, dão ênfase à trajetória de um herói que possui algum objetivo a ser alcançado. Ele ou ela, no caso da obra em questão um menino, que venceu as limitações históricas pessoais e locais (CAMPBELL, 2007, p. 28). Em *Hugo*, o protagonista, nesse caso o herói da narrativa, buscou descobrir o segredo por trás do Autômato. Para isso, necessitou consertá-lo e recuperar o caderno que lhe foi tirado por Georges Méliès. Retirado da casa em que vivia com o pai, Hugo se vê obrigado a viver escondido na Estação. A jornada que faz nesse ambiente é um retorno a um lar, porém a um diferente lar que o segredo por trás do Autômato lhe levou. Ele aceita o chamado para consertar o Autômato, enfrenta os desafios, tendo Isabelle como aliada que o ajuda nessa aventura para que, por fim, consiga ter domínio final do problema, descobrindo o passado de Méliès, consertando o Autômato e tendo um novo lar e uma nova família.

Durante essa trajetória, a jornada do herói, como é característico dos filmes desse gênero cinematográfico, o menino desperta a empatia com o público. Seus nobres e leais valores de amizade, gratidão, coragem, resistência e bravura despontam no decorrer das ações que são

apresentadas ao público. Além disso, o sofrimento diante da perda do pai, o desafio de sobreviver sem o zelo de um adulto, o trabalho que desempenha e o medo de ser apanhado pelo atrapalhado, mas também cruel, Inspetor fazem o público ter expectativa de que o objetivo do menino seja alcançado.

Desde a *Odisseia*, passando pelas *Mil e uma noites*, *Os lusíadas* e *Dom Quixote*, as grandes narrativas da humanidade falam de fabulosos deslocamentos no espaço físico e cultural, nos quais os heróis enfrentam perigos e obstáculos, em busca de algum objetivo. Os filmes de aventura herdaram essa missão (RAMOS, 2009, p. 13)

O gênero cinematográfico está conectado a desejos recorrentes da humanidade: o anseio pela aventura, pela concretização de um objetivo que, em síntese, é projetado no herói como a figura do ser que representa parte dessa humanidade. Enquanto é exibido, na escuridão do cinema ou em qualquer plataforma midiática, o filme de aventura celebra uma espécie de igualdade entre os homens (RAMOS, 2009, p. 14). Hugo não a representa apenas com palavras, mas com ações. Nisso reside a identificação, o elo com o espectador. É através dos obstáculos que o público conhece as virtudes do menino, percebe o esforço para consertar o Autômato e recuperar o caderno, identificando-se com ele. A persistência e bravura dele é ressaltada no final da narrativa por Georges Méliès: “*Ladies and gentlemen, I... I am standing before you tonight because of one very brave young man... He saw a broken machine. And against all odds, he fixed it... It was the kindest magic trick I have ever seen*”⁴⁴ (SCORSESE, 1° 55’ 24” -1° 56’ 10”). É esse ato de se compadecer diante das dificuldades do herói que se busca na construção das narrativas do gênero cinematográfico aventura.

Assim como o gênero cinematográfico ação, a aventura possui a perseguição e o confronto como dois importantes momentos da narrativa. As cenas de perseguição já eram frequentes nos filmes do início do cinema, especialmente entre 1903 e 1906 (COSTA, 2005, p. 49). Em *Hugo*, Martin Scorsese utiliza-as como um recurso de humor,

⁴⁴ Senhoras e Senhores, eu... Eu estou diante de vocês esta noite por causa de um jovem rapaz muito corajoso... Ele viu um autômato quebrado. E superando todas as adversidades, ele o consertou... Foi o truque de magia mais corajoso que eu já vi.

em que o atrapalhado Inspetor colide com as pessoas, instrumentos musicais e um bolo. As perseguições esboçam uma tentativa de construção de um espaço fictício que acaba sendo mais sugerida do que propriamente mostrada (COSTA, 2005, p. 51). Nelas, o cenário desponta, semelhante ao que acontece na adaptação cinematográfica em questão. Hugo corre pelo saguão, por vezes no café, nos túneis e chega a ir no alto da torre da Estação, ficando pendurado no relógio.

As perseguições consistem em um artifício de prender a atenção do espectador devido à expectativa que gera, o ritmo frenético, as situações de humor. Porém, chega um momento, em que, de fato, ela é interrompida e o herói confronta o inimigo, seja ele uma pessoa, algo físico ou emocional, como o medo. Hugo enfrenta Gustave, o Inspetor, chamando a atenção deste para o fato de também ser órfão e que deveria entender a situação do menino. É chegado o instante de vencer o medo e, de finalmente, encerrar o mistério acerca do Autômato, entregando-lhe a Georges Méliès. O menino passa a morar com ele, como um retorno do herói a um lar e presencia a ilustre homenagem ao cineasta, encerrando a narrativa com truques de mágicas e a fala de Isabelle acerca de um livro que escreverá sobre como o Autômato guiou o caminho dele para a casa.

4.3 NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO

A adaptação da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* para o cinema não foi uma simples transferência da narrativa literária para o campo cinematográfico, mas um processo denominado de tradução. Se o fato de duas línguas serem tão diferentes, devido às origens - como o espanhol e a língua egípcia já extinta - e ao período de tempo que as separam - como o português falado atualmente no Brasil e o latim clássico falado nos séculos I a.C e I d.C - não correspondem de forma exata uma à outra (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 47), quando observamos uma tradução entre dois signos – verbal e imagético – a evidência é ainda maior. Na passagem da escrita para o campo cinematográfico, os profissionais envolvidos na adaptação necessitam adequar a narrativa ao público-alvo, assim como geralmente acontece com essa e as demais espécies de tradução.

Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme

vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros, e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas. (HUTCHEON, 2013, p. 9)

Essa passagem da literatura para o cinema consiste em um processo que compreende diversas análises para tornar a narrativa um produto/uma arte audiovisual. Os adaptadores, além de adequarem as narrativas ao tempo de exibição do cinema, analisam se a trama terá apelo artístico, cultural e comercial, verificando se está em conformidade com o contexto da época e alinhada às expectativas e aos valores do público que almejam atingir. De tal modo ocorreu a tradução da obra literária de Selznick para o cinema como evidenciado ao longo desta dissertação.

A tradução envolve aspectos que circundam o texto, inclusive o contexto da produção; o sentido é criado pela leitura e, desse modo, abandona-se a noção de que somente ele é transposto para outro texto (DINIZ, 2003, p. 28). O ato de traduzir engloba questões políticas, históricas, sociais e tantas outras. Os profissionais do cinema que adaptam a obra literária não são escravos das palavras, mas as utilizam, manipulam, transformam-na de tal maneira que elas ecoam por meio de imagens, sons e novos significados que lhe foram concedidos. Como evidencia Julio Plaza (2001, p. 72), a tradução de um signo para outro não é uma mera transferência entre sistemas; e Umberto Eco (2007, p. 32), traduzir não é transferir ou verter de um conjunto de símbolos para outro. A tradução consiste em explorar possibilidades que vão além de um mero sentido do texto assim como ocorre com os outros modos de tradução teorizados por Jakobson (1969, p. 64 – 65). Segundo o autor, existem três espécies de tradução que fazem parte do estudo dessa área:

- Intralingual – interpretação dos signos verbais que variam na mesma língua, como os dialetos, regionalismos, linguagem culta e demais variações que, por vezes, é preciso buscar outro termo para que o leitor compreenda;
- Interlingual – tradução de uma língua para outra, que é a mais conhecida entre as três espécies de tradução;

- Intersemiótica, em que se interpreta um texto verbal, como a literatura, por um sistema não verbal, o cinema, estando nesse modo de tradução as adaptações cinematográficas.

Em ambas as espécies de tradução, a figura do tradutor está presente como o responsável pela passagem de um texto escrito em um idioma a outro ou de um idioma (signo) a outro signo, o que estabelece contato, na maioria dos casos, com um novo público.

Linda Seger (2007, p. 26) aponta para o fato de a adaptação ser uma nova obra, cujos adaptadores buscam o equilíbrio entre o espírito do texto de partida e o ato de criar uma nova forma. Isso acontece porque, mesmo com esforços, não é possível transpor todas as características do texto literário para o cinematográfico. Existem diversas mudanças que ocorrem para adequar a narrativa à uma nova mídia e inúmeros signos dos quais os adaptadores terão de escolher qual é mais condizente com a estética, política e demais questões da obra que almeja criar. Em uma tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos, sentidos e estruturas que, pela própria característica diferencial em relação às palavras, tendem a se desvincular do texto que lhes deu base (PLAZA, 2001, p. 30). Sendo assim, a maneira como os adaptadores aprenderam a lidar com os problemas; a visão política, econômica e social que tem do mundo; a forma de se relacionarem com as pessoas; o período histórico em que vivem ou viveram; os possíveis traumas que sofreram e a convivência com outros indivíduos fazem com que a interpretação do texto seja distinta dos demais. Portanto, a adaptação terá esse impacto dos profissionais responsáveis pela composição da obra. Eles lhe darão um dimensionamento diferente de outros adaptadores, concebendo-a através dos pensamentos e do mundo particular que possuem. Isso será evidente através das escolhas feitas nesse processo: características que atribuirão aos personagens, enfoque da trama, construção do ritmo, composição imagética e sonora, além de temáticas abordadas na narrativa.

Na passagem de um signo para outro – neste caso literário para o cinematográfico -, assim como propõe Umberto Eco (1997, p. 131), é necessário emitir uma imagem para comunicar a narrativa, porém essa comunicação exige um trabalho que requer escolhas. Tratam-se de escolhas que estão atreladas ao orçamento, possibilidades técnicas, censura, interesses políticos e ideológicos. Elas estão intimamente ligadas à expressão da individualidade do cineasta (DINIZ, 2003, p. 77). Cada equipe técnica compõe a obra fílmica utilizando os próprios valores, opiniões, lembranças e o modo como veem o mundo. O diretor

é considerado o responsável direto pela forma e impacto da obra, pois as preocupações características desse profissional, gostos e a marca estilística destacam-se e possuem maior visibilidade em relação aos demais que trabalham em uma produção cinematográfica (HUTCHEON, 2013, p. 122). O papel desse profissional é de suma importância para a criação de uma nova obra cinematográfica. Ele não é alguém que ilustra o texto em imagens, mas que o adequa à cultura e ao meio para o qual está adaptando a narrativa, orquestrando o trabalho da equipe técnica. Durante essa tarefa, necessita refletir como levá-la ao público da arte cinematográfica naquele momento e naquele contexto social, pois as narrativas e as tecnologias mudam com o tempo, modificando assim também o modo como o filme é concebido para se adequar aos anseios dos espectadores.

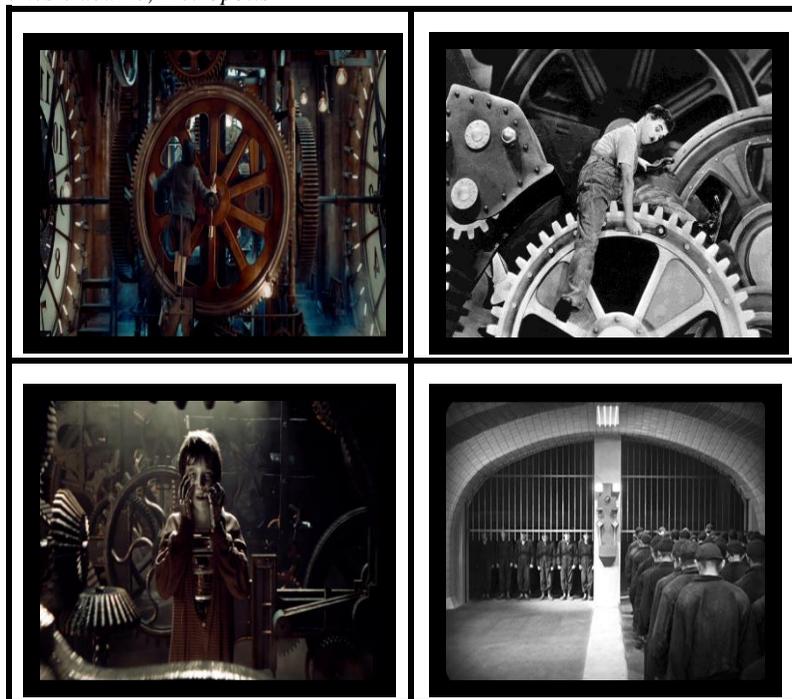
A leitura que Scorsese e os demais profissionais da equipe técnica realizaram da obra de Selznick, por exemplo, remete ao mundo como uma máquina – o tempo é regido de forma controlada, obrigando as pessoas a andarem apressadas pela Estação de Trem para cumprirem horários. A pressa é tão expressiva que, em meio a esse ambiente tumultuado, na maioria das vezes, as pessoas não se olham. A imagem e o som em uma obra cinematográfica não se combinam com o objetivo de mostrar algo, mas sim significar alguma coisa (XAVIER, 2008, p. 67). Eles demonstram esse universo, esse mundo máquina, chamando a atenção do público para a indiferença na sociedade. O som evidencia a movimentação desses indivíduos através das vozes e barulhos de passos na Estação, indicando essa constante preocupação com a pontualidade. A trilha sonora ressalta, por vezes, o agito, com um crescente no volume e em números de instrumentos utilizados para a composição dramática.

O tema do mundo como uma máquina pode ser encontrado no filme *Modern Times* (Tempos Modernos), de 1936, em que Carlitos (Charlie Chaplin) é um empregado de uma linha de montagem. Carlitos, assim como Hugo, vive à margem da sociedade, ficando perturbado com o ritmo da linha de produção devido à velocidade e repetição da função que exerce, ao passo que *Hugo* tem um pesadelo em que se transforma em Autômato enquanto escuta o *tic tac* insistente de inúmeros relógios que, posteriormente, surgem ao redor dele (OGIBOSKI, 2015, p. 120). Nesse mundo máquina, o homem é tão pequeno se comparado às engrenagens. Há um desprezo dos donos dos meios de produção para com o ser humano, existe a submissão do proletariado.

Do mesmo modo, essa transformação do humano em máquina está representada, de uma forma distinta, em *Metropolis* (Metrópolis), de Fritz Lang, lançado em 1927. Nele, no início da narrativa, durante a

troca de turno de trabalho, os operários caminham em fila, com figurinos semelhantes, realizam os mesmos movimentos de forma uniforme como se fossem robôs. Não há individualidade, parecem continuar, de outro modo, o trabalho que realizavam: repetir mecanicamente e, na maioria dos casos, sem ter consciência do que fazem e sem notarem que prosseguem as tarefas, mesmo o tempo de execução tendo se encerrado. Em alguns momentos, ocorre algo semelhante na Estação de Trem em *Hugo*. O espectador não consegue identificar os rostos das pessoas que passam pelo local, os figurinos são tão parecidos que se observa a uniformidade dos indivíduos.

Quadro 18 - Mundo máquina em *Hugo* à esquerda; à direita, acima em *Modern Times* e abaixo, *Metropolis*



Fontes: Filme *Hugo* (SCORSESE, 2011);
<https://douglashenrique.files.wordpress.com/2010/02/temposmodernos.jpg>;
<http://experimentenoir.blogspot.com.br/2011/04/metropolis-fritz-lang-1927.html>

Em determinada cena, por exemplo, Hugo e Isabelle são dois transeuntes na multidão. Eles são como números para os demais – para

alguns, dois indivíduos andando; para outros, nem existem, pois não percebem a presença deles ali. Enquanto caminham pela Estação, Hugo e Isabelle discutem. Ele começa a correr e ela tenta acompanhá-lo. Sem sucesso, cai no chão, sendo quase pisoteada pela multidão, que nem percebeu a queda da menina.

Figura 25 – Isabelle caída no chão enquanto a multidão passa, apressadamente, por ela sem notá-la.

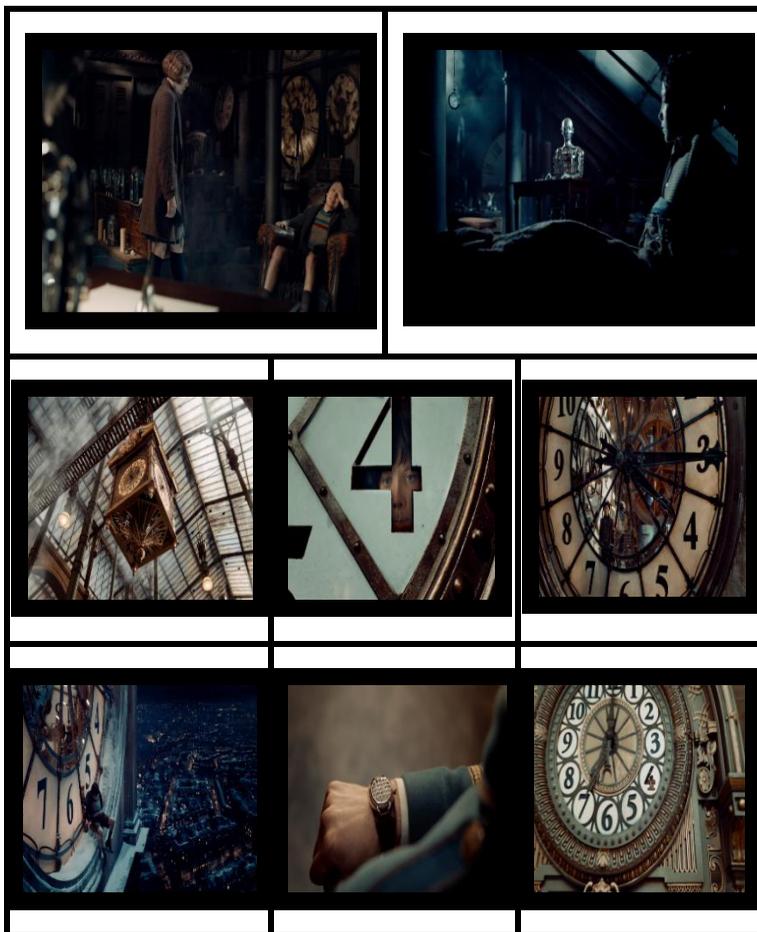


Fonte: Filme *Hugo* (SCORSESE, 2011, 46'44")

O relógio, objeto destacado em diversos locais da Estação ao longo da narrativa, é a evidência desse controle e do imediatismo da sociedade que, em muitos casos, pode causar indiferença, como a ocorrida na referida cena. Através da natureza calculista do dinheiro houve a difusão universal dos relógios de bolso (SIMMEL, 1976, p.14). Ele contribuiu para que os indivíduos desenvolvessem uma noção de exatidão, em que a necessidade da pontualidade se tornou fundamental no cotidiano. A busca pelos bens materiais aliado à essa noção transformou a vida das pessoas. “*Time... My time is... 60 seconds in a minute, 60 minutes in an hour. Time is everythig. Everything⁴⁵!*”, diz Claude ao sobrinho, Hugo, na Estação, enquanto olha para o relógio de bolso que roubou na casa do pai do menino.

Quadro 19- Evidência de relógios no filme *Hugo*

⁴⁵ M. T: *Tempo... Meu tempo é... 60 segundos em um minuto, 60 minutos em uma hora. O tempo é tudo. Tudo!*



Fonte: Filme *Hugo* (SCORSESE, 2011)

O relógio é fruto da revolução industrial, no século XVIII, que, a partir de então, trabalha a ideia do homem como um número (SIMMEL, 1976, p. 13). Especialmente, nas grandes cidades, os seres humanos, quando se observa de um modo geral, estão fadados a não serem reconhecidos por nomes, mas por valores quantitativos. Ao trazer essa perspectiva à adaptação cinematográfica, Scorsese chama a atenção do público para o fato de as pessoas viverem em uma época em que o desejo de possuir tudo tão rapidamente faz com que elas estejam frequentemente com pressa. Mesmo que a narrativa se passe na década de 1930 e, que, de fato, essa noção de pontualidade e o mundo como

uma máquina já existia naquele tempo, a mensagem do filme é atual. Ao resgatar o passado, o diretor pode trazer algo daquele momento para sensibilizar o público do presente acerca de algum problema da sociedade.

Constantemente, as obras cinematográficas têm apresentado temáticas, debates, problemas e características da sociedade da época em que são produzidas. Elas também exemplificam o modo como as pessoas relacionam-se umas com as outras, quais os costumes, tradições, aquele que se considera o padrão de beleza e a moda do período. Um filme é uma representação que remete direta ou indiretamente a sociedade que o produziu (VALIM, 2012, p. 285). Tanto questões técnicas e estéticas como a imagem, o ritmo da narrativa, quanto ideológicas que despontam em determinado tempo são exemplos de como determinada época pode impulsionar as escolhas dos profissionais do campo cinematográfico nas produções fílmicas.

Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional, ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. (HUTCHEON, 2013, p. 54)

Em alguns momentos, a Estação de Trem é apresentada de forma sufocante e desesperadora, trazendo para a narrativa o fato de as pessoas correrem para chegar ao horário das atividades que realizam. É possível que outra equipe técnica ambientaria a Estação com um número menor de indivíduos ou com menos tumulto ou até mesmo com acontecimentos diferentes do que constam no filme e na obra literária. É provável que as imagens e a construção sonora seriam elaboradas de outra forma, pontuando outros momentos, outros enquadramentos e perspectivas. A tradução, neste caso a adaptação cinematográfica, ao recortar o passado – a década de 1930 - para extrair uma nova obra, é inspirada por esse passado, que ecoará por exemplo, nos figurinos que remetem àquela época, ao mesmo tempo em que ela também como presente inspira esse passado (PLAZA, 2001, p. 6). As limitações, sejam elas técnicas ou de outra natureza, o modelo de produção vigente e os avanços e aperfeiçoamento dos equipamentos utilizados pelo cinema também

contribuem para as modificações nas obras fílmicas de períodos diferentes.

No início do cinema, quando Georges Méliès possuía grande destaque como cineasta, como evidenciado no filme *Hugo*, os filmes eram de curta duração, estruturados em um ou mais planos autônomos, com uma forte tendência ao espetáculo e pouca aptidão para a narração (COSTA, 2005, p. 112). Em *flashback*, Méliès, ao lado da esposa, Jeanne, conta a Hugo e Isabelle como iniciou a carreira, salientando os primeiros passos do cinema na construção de uma identidade. As imagens, então, demonstram características desse cinema de atrações, marcado por inúmeras experimentações com trucagens; além de os diálogos serem exibidos como legendas; em preto e branco (quando não se pintava os *frames* de modo manual); a maioria dos filmes com ausência de movimentação de câmera e, na maioria dos casos, cenas enquadradas com o plano geral, além da atuação com gestos exagerados.

[...] as fontes remontam ao passado, mas não montam o passado (em sua totalidade), as peças não possuem as formas, as cores e o gostos de outrora, são apenas bagaços que foram moídos pelas engrenagens do tempo e da história, resíduos (enriquecidos pelos elementos da tradição) que servem apenas de adubo para a plantação de novos sonhos. Não existem mapas ou guias para resgatar o passado, o que há é um processo de criação/invenção/produção das histórias, através do presente. O que aconteceu n' "A Invenção de Hugo Cabret" não foi um resgate da Paris ou do Méliès, foi a criação/invenção de uma nova Paris e de um novo Méliès, em três dimensões (3D), através das mais modernas tecnologias da produção audiovisual. O diretor, Martin Scorsese (...) não resgatou o passado, se apropriou do poder das artes e das tecnologias para produzir essa ilusão, esse "truque de mágica", essa "impressão de realidade". O Méliès do filme, que existia antes da Primeira Guerra Mundial, não voltou e não voltará, ele foi des(re)figurado (física e psicologicamente) pelas chamas do tempo. A única maneira de "trazer o Méliès de volta" é através das artes, das ficções, das técnicas e das tecnologias de produção de sentidos, por meio das

imagens, da imaginação e do imaginário (MACHADO, 2015, p. 6 - 7)

Hugo busca atrair a atenção do público e homenagear o cinema e Méliès por meio dos efeitos especiais, utiliza a tecnologia 3D, contém personagens cômicos, simpáticos e que apresentam valores que agradam, de modo geral, o espectador do período em que foi produzido. É evidente que existem intenções mercadológicas ao se aplicar essas atribuições, esse ato de “trazer Méliès de volta”, “de remontar o passado”, haja vista o alto investimento e todo o complexo sistema da indústria cinematográfica de *Hollywood*. Porém, não se deve esquecer que a criação da equipe técnica vai além de simples escolhas mercadológicas. A conexão com o público se dá por meio da visão artística, especialmente pela sensibilidade no tratamento da composição fílmica.

No caso de Scorsese, ele optou por conferir novas dimensões à narrativa de Selznick, valendo-se do trabalho da equipe técnica e conduzindo-a ao cinema por meio das interpretações que ele e os demais tiveram acerca da leitura que fizeram. Afinal, a literatura não destrói a liberdade do leitor, do escritor e daquele que reescreve o texto (LEFEVERE, 2007, p. 31). Ela é um ponto de partida para a composição de um enredo que floresce com as concepções que lhe serão dadas. A adaptação cinematográfica é um exemplo de reescrita. É uma nova obra que desponta com base em outra, apresentando novos significados, características e conteúdos. Susan Bassnett e André Lefere (1990) chamam a atenção no prefácio do livro *Translation, History and Culture* para o fato de o tradutor reescrever o texto. Eles mencionam que a tradução pode refletir determinada ideologia, reprimir inovações e distorcer dados. Assim como os tradutores, os adaptadores que traduzem uma narrativa literária para o cinema também conferem mudanças à adaptação, reescrevendo-a para adequar ao público e aos propósitos que desejam atingir.

As adaptações cinematográficas, bem como as demais produções audiovisuais, exercem um papel importante na vida das pessoas, contribuindo na formação de opiniões, esclarecendo e contestando fatos. Trazem à narrativa características da época, mas também constroem identidades, padrões, impulsionam o consumo ao evidenciar marcas de produtos, criam e enfatizam estereótipos, agregam cultura por meio de temas educativos. Captar os anseios do espectador e o espírito da época é um passo para obter êxito no cinema (SEGER, 2007, p. 23). Muitas produções cinematográficas demoram anos para serem concluídas.

Quando não observam as mudanças que ocorrem no período histórico em que estão sendo produzidas, é possível que os esforços acabem não atingindo o esperado. O público, muitas vezes, precisa de algo novo; necessita ser impressionado; por vezes, não deseja ver algo que não condiz com as características da época, como evidencia Georges Méliès a Hugo, Isabelle e a Jeanne sobre o declínio da carreira dele: “*But then the war came, and youth and hope were at an end... the world had no time for magic tricks and movie shows. The returning soldiers having seen so much reality were bored by my movies. Tastes have changed, but I had not change with them. No one want my movies anymore*”⁴⁶.

Desde os primeiros anos da história do cinema, diversas obras da literatura, do teatro e de outras áreas de comunicação foram adaptadas para o campo cinematográfico. Essas transposições o auxiliaram a se tornar um grande disseminador da arte, cultura e indústria audiovisual ao redor do mundo. Atualmente, as adaptações estão em todos os lugares (HUTCHEON, 2013, p. 22). Em geral, o público não sabe, mas pode encontrá-las até mesmo em parques temáticos, nas narrativas que contam diariamente e em muitos dos filmes que nem imaginam ser adaptados de outros meios de comunicação. Elas são a força vital da televisão e do cinema (SEGER, 2007, p. 11). Inúmeras produções audiovisuais se baseiam em obras literárias que despertam o interesse do público. *Hugo* é um exemplo entre tantos filmes. Muitas obras fílmicas vencedoras do *Oscar*, prêmio cinematográfico estadunidense de maior destaque da área, são adaptações (SEGER, 2007, p. 11). Elas são um expressivo investimento, pois, em muitos casos, o público anseia em ver a narrativa contada no cinema. Diversos leitores assistem ao filme pelo interesse em ver na tela o enredo que apreciaram na forma literária.

As adaptações cinematográficas ajudam a democratizar a literatura e torná-la popular (STAM, 2008, p. 332). Elas possibilitam que as narrativas sejam conhecidas por um público que, provavelmente, não teria contato com elas sem a existência da versão fílmica, despertando o interesse pela obra literária da qual foram adaptadas. Se a tradução intersemiótica faz ou tenta fazer um elo entre a literatura e o público estimulando-o a voltar ao texto de partida, tentando encontrar as mesmas personagens, o mesmo tratamento, o que ocorre é que a imagem

⁴⁶ Mas, então, veio a guerra, e a juventude e a esperança terminaram... o mundo não tinha mais tempo para truques de mágica e exibições de filmes. Os soldados que retornaram depois de terem visto tanta realidade ficavam entediados com meus filmes. Os gostos mudaram, mas eu não havia mudado. Ninguém mais queria ver meus filmes.

condiciona a apreensão do texto literário (FARIA; FERNANDES, 2008, p. 2). Ela o recria, transforma-o com as peculiaridades do signo, moldando o olhar do espectador para novas perspectivas, novos entendimentos e sentidos.

No entanto, essa transformação de uma narrativa literária para o signo cinematográfico nem sempre é compreendida pelo público, pois, de modo geral, as pessoas ficam arraigadas ao primeiro estado da narrativa. Se isso acontece com os textos lidos diariamente para os quais, na maioria dos casos, atribui-se um sentido estável e único (BARTHES, 2004, p. 261), infelizmente, o mesmo pensamento ainda permanece acerca da transposição de uma mídia para outra. Não se percebe que a narrativa recebe novos dimensionamentos quando adaptada para o campo cinematográfico, pois se esquece que a tradução é uma forma da qual se volta ao texto de partida, no caso de *Hugo* a obra de Selznick, para buscar nela possibilidades para traduzi-la (BENJAMIN, 2010, p. 205). Encontra-se no texto reflexões, ideias, provocações para que uma nova obra possa emergir. Busca-se nele a inspiração para torná-lo acessível a um novo público. O texto a ser adaptado posiciona-se como um material estético destinado a um outro campo da estética (FARIA; FERNANDES, 2008, p. 5). No caso do cinema, o texto de partida é uma base para que a equipe técnica desenvolva a narrativa cinematográfica, valendo-se, entre outras coisas, das emoções que a leitura lhes suscitou.

Não se pode, portanto, esquecer de conceder liberdade à composição da obra cinematográfica, não a aprisionando de tal modo que a sensibilidade e a imaginação que os tradutores cinematográficos tiveram ao lê-la fique reduzida a uma mera ilustração no cinema. Faz-se necessário considerar a obra literária como um texto aberto, suscetível a várias leituras e à construção de novos significados (AMORIM, 2010, p. 1736). É necessário que, em uma adaptação cinematográfica, o texto ressoe por meio de imagens que instiguem a imaginação, que façam brotar no espectador os mais singelos sentimentos e emoções assim como os profissionais que trabalharam na adaptação cinematográfica em questão fizeram com o texto e as ilustrações de Brian Selznick.

Parte do público e da crítica, entretanto, consideram a adaptação cinematográfica inferior ao texto de partida, muitas vezes, como uma forma vulgar de contar a narrativa (HUTCHEON, 2013, p. 23). De forma pessimista, julgam as adaptações como se a intenção dos diretores e demais profissionais do campo cinematográfico fosse adaptar a narrativa única e exclusivamente por motivos comerciais. Esquecem que ele também é arte, possuindo o potencial de atingir inúmeras pessoas ao

redor do mundo, fazendo as narrativas serem conhecidas por indivíduos de outras culturas. Não consideram que o mesmo pode acontecer na literatura em que autores fazem a transposição da obra cinematográfica para o campo literário que também apresenta intuito mercadológico com a publicação dos livros.

Em muitos casos, como salienta Robert Stam (2008, p. 19-20), a crítica dissemina a ideia de que os filmes adaptados prestam um desserviço à literatura. Tem-se a ideia errônea de que essas adaptações apenas exploram o material que lhe deu origem. Não se considera o fato de que houve uma tradução intersemiótica, e que esta consistiu de um processo meticuloso, pensado e analisado para transformar a obra literária em imagens e sons. Um dos motivos da existência de uma visão negativa acerca das adaptações é que elas não são “fieis” ao texto literário, não possuindo as mesmas características, estrutura narrativa, ordem de acontecimentos, personagens e que eles, em muitos casos, apresentam características físicas e psicológicas diferentes do que foi apresentado nos livros. Costuma-se comparar a versão cinematográfica com a literária para discutir as diferenças no enredo, julgando a primeira como uma traição à segunda. É elementar que algumas adaptações não conseguem captar o que mais chama a atenção dos leitores e outras perdem características que existiam nas narrativas das quais foram adaptadas (STAM, 2008, p. 20). No entanto, essa generalização é prejudicial à própria literatura, pois o cinema aumenta o interesse de algumas pessoas em ter contato com o texto do qual foram baseadas as adaptações cinematográficas.

A transposição de uma obra é sempre uma adaptação para outro meio/sistema semiótico. O processo envolvido na passagem do signo verbal para os signos imagético e sonoro é sempre transgressor: inevitavelmente modifica a forma e, muitas vezes, também o enfoque, pois a filmagem e a montagem são sempre recriações. É evidente que o filme será sempre diferente do livro, porque se utiliza de vários elementos não pertencentes ao universo da literatura, como, a fotografia em movimento, o som, a interpretação etc. A questão da fidelidade do texto ao texto-fonte se torna um discurso obsoleto [...] o importante é como ele se adéqua ao meio semiótico que o veicula. (CARNEIRO; STEC, 2011, p. 62 - 63)

Se a “originalidade” não é tão valorizada na literatura, em razão das narrativas terem sido transformadas ao longo da trajetória humana, a “traição” que ocorre com a adaptação não é tão relevante (STAM, 2008, p. 21). Muitas pessoas podem dizer que a obra literária de Brian Selznick é original. Porém, ao longo da trajetória humana, diversos meninos órfãos que roubavam para sobreviver foram personagens de narrativas; estações de trem, cenários; inúmeras crianças perderam os pais prematuramente; muitos homens, como Georges Méliès, fracassaram e esconderam o passado; algumas crianças, como Hugo e Isabelle, que não se conheciam, tornaram-se amigos enquanto procuraram desvendar segredos. Então, por que exigir fidelidade da obra fílmica para com o texto de partida, se nem mesmo ele é original?

A permanência dessas obras na contemporaneidade tem sido possível em razão de alguns fatores. Pode-se afirmar que entre eles está o modo de contar a narrativa, muitas vezes com ilustrações, explorações de temas considerados universais, a criação de personagens marcantes, a tradução para outras línguas e a adaptação para o cinema e outras mídias. Esse fato deve ser recordado constantemente para que seja evitado o pensamento equivocado de que uma obra literária é original e a adaptação cinematográfica, somente uma mera réplica. Hutcheon (2013, p. 24) alerta para o fato de que as narrativas não são inteiramente inventadas, mas tomadas de diversos lugares. Elas têm ganhado novas contribuições à medida que entram em contato com povos que apresentam outros costumes em relação aos que haviam contado a narrativa.

Sabe-se que muitas dessas narrativas foram traduzidas diversas vezes, o que é mais um fator para elas ainda serem difundidas na atualidade, pois a linguagem é um potencial com o qual as pessoas nascem e que as possibilita manifestar os sentidos através de um sistema de signos que compreende as manifestações verbais e não-verbais (KADOTA, 2009, p. 41). Por meio dessas manifestações, podemos conhecer um pouco mais sobre o passado, especialmente costumes e lendas que marcaram a vida de diversas gerações.

A tradução é uma leitura que está intimamente conectada à obra que lhe deu origem, garantindo-lhe a expansão da vida e renovando-a (BENJAMIN, 2010, p. 207). A prova é que as narrativas têm sido contadas pelos seres humanos há milhares de anos nos mais diversos ambientes e situações como uma forma de entretenimento, arte, sociabilidade e registro histórico. Os dados mais antigos da civilização estão cheios de narrativas e de contadores, o que pode ser demonstrado por meio dos desenhos rupestres, da roda ao redor da fogueira, da

música, do teatro, da dança (MEDEIROS, 2015, p. 214). Através dessas interações, muitas vezes, em ocasiões festivas, nas canções de ninar, nos momentos de entretenimento com a família e os amigos, no contato de indivíduos com povos desconhecidos, em grande parte de regiões longínquas e de culturas diferentes, foi possível a difusão das narrativas. Outras puderam ser transmitidas por meio de registros, documentos, livros, filmes e demais mídias. Elas conservaram e difundiram o conhecimento acumulado pelos antepassados (MAINARDES, 2007, p. 3). Algumas se tornaram parte do imaginário popular e permanecem na contemporaneidade, sendo consideradas patrimônio artístico, histórico e cultural da humanidade.

Durante muito tempo o ato de contar narrativas se deu oralmente, sendo muitas delas inventadas ou que haviam acontecido em algum lugar do mundo (SOUSA & BERNARDINO, 2011, p. 237). Contudo, sabe-se que elas, de forma geral, passaram por diversas modificações, sendo adaptadas aos costumes de determinadas épocas, o que possibilitou o fato de serem recontadas e recriadas ao longo do tempo. Mesmo antes do advento da globalização, as narrativas foram recontadas por pessoas de inúmeras culturas (HUTCHEON, 2013, p. 10). Isso assegurou que muitas delas fossem ainda hoje conhecidas pela sociedade, além de possuírem relevância na arte, história e cultura. Em sua grande maioria, transformações ocorrem a cada vez que são narradas. Elas são alteradas porque os seres humanos contam a mesma narrativa de diferentes formas. Algumas delas involuntariamente; outras, com o intuito de adequar ao público a que se está contando, sendo adaptadas aos costumes, às lendas e ao modo particular de cada povo transmitir as tradições para os descendentes.

Com essas e outras modificações, as narrativas ganharam novos dimensionamentos ao longo do tempo. Elas foram sendo transmitidas ao redor do mundo e, cada vez mais, incorporando elementos de diversas culturas até o presente momento (STAM, 2008, p. 26 – 27). Pode-se imaginar que alguns personagens recebiam outros nomes e até mesmo eram dotados de características físicas e psicológicas distintas das que outros povos lhes haviam atribuídos anteriormente. Essa modificação pode ter acontecido em virtude de que as pessoas que ouviam as narrativas se identificavam com elas ou sentiam que aquele contexto era verossímil. Outra mudança que pode ter acontecido se refere aos cenários das narrativas e aos acontecimentos da trama. Essas modificações tinham a intenção que o ouvinte pudesse imaginar aqueles fatos como sendo algo próximo à realidade que vivia. Desse modo, o ser

humano poderia projetar-se nessas narrativas na forma de personagem ou de alguma experiência com a qual havia vivenciado ou tido ligação.

As adaptações estiveram presentes na humanidade através da oralidade, do teatro, da pintura e da literatura. No entanto, no fim do século XIX, o cinema surgiu como um meio artístico que seria responsável pela popularização ainda mais evidente da adaptação. É importante lembrar que mesmo com o advento dele, as narrativas orais permaneceram. Elas foram suplementadas, e até certo ponto reconstituídas, pela difusão dos produtos da mídia causada pelos meios de comunicação (THOMPSON, 2007, p. 38). A adaptação da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* assim como as demais narrativas produzidas pelo cinema, pode ser assistida pelas pessoas através de diversas plataformas, como a internet, televisão, celular, DVD, *Blu-ray* e, possivelmente, por outras que ainda serão inventadas. Essas plataformas permitem que a narrativa seja difundida na sociedade, superando as barreiras do tempo e a fragilidade do material em que está impressa/gravada.

A arte de narrar, portanto se manifesta tanto no contador tradicional, quanto no contador contemporâneo através dos novos recursos (BEDRAN, 2012, p. 151). As novas mídias são a confirmação de que as narrativas se expandem e alcançam o público. Mesmo com as mudanças na forma de contar, o “Era uma vez” permanece vivo por aqueles que o repetem, fazendo-o ecoar pelo mundo ainda que os sotaques e as traduções o modifiquem (SANTOS, 2010, p. 122 -123). O ato de contar e adaptar permanecerá vivo, pois o ser humano possui a necessidade de ouvir e narrar, de se conectar ao passado, de confraternizar o presente e imaginar o futuro. As adaptações, como uma arte tradutória, traduzem o que há de mais antigo, mais atual e mais previsível na história humana: contar e adaptar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar os dois anos de pesquisa de Mestrado, percebo que o fruto desse trabalho, esta Dissertação, contribuiu para que eu tivesse outros olhares acerca do processo de adaptação cinematográfica teorizado nos Estudos da Tradução como uma Tradução Intersemiótica. Abranger o percurso da Tradução Intersemiótica da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* para o cinema foi evidenciar algumas transformações que a narrativa pode passar para se tornar uma outra obra contada por meio de outro signo. Essa escolha possibilitou que eu evidenciasse um percurso, um processo, uma jornada para outro signo e

não apenas um modo comparativo entre o que existe na obra de partida com a obra final. Dessa forma, compreendi algumas escolhas de Martin Scorsese e dos demais profissionais envolvidos na adaptação cinematográfica na composição da versão fílmica.

Para esse percurso de tradução, optei por considerar a estrutura da obra literária - palavras, ilustrações e escrita visual -, o processo de adaptação realizado pela equipe técnica, valendo-se dos recursos cinematográficos e da visão técnica, artística, mercadológica até o produto final, isto é, a obra fílmica. Analisar este processo foi um aprendizado que culminou em diversas reflexões que estão nesta Dissertação; foi evidenciar o “Entre Literatura e Cinema” que, na maioria dos casos, é esquecido. Esse olhar acerca desse entre e dessa passagem ressalta a recriação que existe com a narrativa quando ela é traduzida para outro signo; evidencia a forma humana e técnica de se contar um narrativa e a importância das escolhas na composição da versão cinematográfica que podem suscitar outras reflexões, debates e olhares acerca da adaptação de uma obra literária para o cinema.

De início, o mergulho na obra de Brian Selznick possibilitou que eu aprofundasse o olhar artístico, técnico, poético, imagético e literário acerca da composição de uma narrativa proveniente da literatura. A análise da obra em questão foi um despertar para esses olhares e um desabrochar para que eu percebesse a sensibilidade dos autores na composição das obras literárias. Grande parte das análises acerca da adaptação de uma narrativa literária para o meio cinematográfico considera a primeira como sendo uma obra exclusiva ou quase inteiramente constituída por palavras. Neste caso, em *The Invention of Hugo Cabret*, deparei-me com algo que não me era familiar. Brian Selznick compôs a narrativa, majoritariamente, de imagens, principalmente de ilustrações que criaram parte do enredo, e por palavras que lembram, em alguns momentos, a escrita de um roteiro cinematográfico que mais tarde foram adaptadas para o cinema. Esse modo de compor a obra me fez ter outro olhar em relação ao ritmo, poesia e sonoridade da narrativa.

Brian Selznick fez da obra literária em questão uma canção inspirada pelo cinema, os primórdios dessa arte, sobretudo ao cineasta Georges Méliès tão importante na história da cinematografia. A magia desse cineasta foi trazida para o enredo, incorporando esse passado romantizado nas páginas da obra literária. O diálogo com o cinema constitui a canção antifônica regida por Selznick em que palavras e imagens compõe a narrativa. Desse modo, podemos imaginar essa canção possibilitando o ato de ler palavras e imagens, buscando que o

leitor reflita acerca dessa interatividade, bem como da materialidade da obra tão relevante nas obras da literatura infantil. Aprofundar minha visão sobre essa literatura ajudou-me a compreender a importância dos cenários na construção das narrativas, da figura do herói, da promoção de valores, mas, acima de tudo, do instigar, do provocar a imaginação por meio dessa literatura.

O passo seguinte foi evidenciar o impacto técnico, artístico e outros que mencionei nesta Dissertação no processo de adaptação, desde o anseio por se adaptar a narrativa para o cinema, seja pelo produtor, diretor ou outro profissional, até a finalização da obra cinematográfica – a edição, som e efeitos visuais. O roteirista, John Logan, por exemplo, foi responsável por algumas das modificações da narrativa para o campo cinematográfico, a fim de adequar a estrutura narrativa, bem como desenvolver os personagens, tendo a intenção de que o público tivesse empatia para com eles e, assim, imergisse na narrativa. Abordar o roteiro nesta Dissertação foi evidenciar que a própria escrita desse documento é diferente da escrita literária. O roteiro é um exemplo para se evidenciar as mudanças que ocorrem na adaptação mesmo ele sendo um documento escrito como uma obra literária.

Apresentei o fato de que muitos dos profissionais responsáveis pela versão fílmica não hesitaram em admitir que as imagens e o texto da obra literária foram de grande contribuição para o trabalho. Eles fizeram ecoar a narrativa no filme sem se apegar excessivamente a ela, mas utilizando-a como ponto de partida para conceber o enredo fílmico, adaptando-a ao cinema, valendo-se dos recursos cinematográficos. Estes evidenciam o potencial que o cinema tem para contar as narrativas, podendo transformá-las, atribuindo novos sentidos, instigando sensações distintas do universo literário. Assim como o personagem Hugo Cabret salienta a Isabelle que cada ser é um componente essencial para o funcionamento de uma máquina, o mesmo ocorre com a equipe técnica, que enfrenta inúmeros desafios para adaptar a narrativa literária. Cada profissional que trabalhou na produção do longa-metragem *Hugo* constituiu uma peça nessa grande máquina denominada de equipe, tendo um papel importante e fundamental na composição da adaptação fílmica através dos recursos cinematográficos.

Por meio da visão de mundo - a sociedade como uma máquina-, bem como a sensibilidade na organização do trabalho em equipe e nas escolhas técnicas e estéticas, o diretor Martin Scorsese e os demais profissionais traduziram a narrativa escrita por Selznick para o cinema, compondo uma nova obra - *Hugo*. Nessa Tradução Intersemiótica, a ilusão da profundidade e os efeitos causados pela tecnologia 3D na

imagem transformaram o cenário da Estação de Trem em um convite ao espectador a adentrar no universo de fantasia e da busca insistente de Hugo Cabret por consertar o Autômato, bem como a amizade entre o menino e a personagem Isabelle que almejou a empatia com o público. Ressaltar as diferenças entre a narrativa literária e a cinematográfica foi refletir acerca da estrutura e do poder de comunicabilidade desses signos; foi um aprofundamento da importância deles na nossa sociedade e um ato de constatar algumas possibilidades criativas que eles apresentam para compor as narrativas.

A narrativa do gênero literário infantil tornou-se uma narrativa do gênero cinematográfico aventura em que foi ressaltada a trajetória de Hugo ao novo lar. Na composição de *Hugo*, percebi a importância desse herói para o enredo, sendo o elo com o público; a relevância da Estação como cenário: transformando a percepção do espectador diante das imagens e moldando essa jornada do herói com as limitações e possibilidades para ele alcançar os objetivos. Refletir acerca da adaptação cinematográfica no campo dos Estudos da Tradução possibilitou que esta Dissertação apresentasse como a cultura e a época em que a tradução é realizada, por exemplo, contribuem para novas perspectivas na obra final. Os Estudos da Tradução me possibilitaram adentrar nessas e outras reflexões, olhares, perspectivas, contribuindo para meu futuro profissional, seja como docente ou profissional do campo cinematográfico. Assim como o personagem Hugo realizou uma jornada para alcançar os objetivos, Martin Scorsese, John Logan e os demais profissionais envolvidos na adaptação cinematográfica fizeram uma jornada pelo universo tradutório, marcado por escolhas, ideologias, técnicas, aprendizados para que fosse possível a concretização de uma narrativa contada e recriada em imagem, som e demais recursos cinematográficos.

Por fim, destaco que os dois anos de Mestrado contribuíram para expandir a visão acerca dos campos literário e cinematográfico; conhecer o campo dos Estudos da Tradução; compreender a cultura, a época como agentes modificadores em uma tradução e tantas reflexões que estão nesta Dissertação. Assim como Hugo se aventurou em uma busca, pus-me a me aventurar nos Estudos da Tradução apresentando uma jornada que partiu da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* para a obra cinematográfica *Hugo*. Sendo assim, resta-me o próximo passo – o Doutorado – em que apresentarei como a dinâmica da Antifonia foi construída na versão fílmica, ressaltando que mesmo que não exista uma intercalação entre a imagem e outro signo, ocorre a intercalação, por exemplo, entre ritmos, cenas com forte apreensão e

outras mais suaves, modo distinto da presença dos diálogos e graus variados do uso da tecnologia 3D.

Bibliografia

Artigos, dissertações, livros, teses e demais monografias

AMORIM, Marcel Álvaro de. Ver um livro, ler um filme: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura. In: XIV Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 2010, Rio de Janeiro. **Cadernos do CNFL (CiFEFil)**, v. 14, n. 2, 2010, p. 1725-1739, 2010

AUMONT, Jacques; MARIE Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003. 335 p.

BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 256 p.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004. 247 p.

BARTHES, Roland. **Inéditos, v. 1: teoria**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, 342 p.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana; CUNHA, Maria Zilda da. Cinema e Literatura: interfaces semióticas. In: CARELLI, Fabiana; BUENO, Fátima; CUNHA; Maria Zilda da (org). **Texto e tela: ensaios sobre cinema e literatura**. São Paulo: FFLCH/USP, 2014, p. 49 – 63
 _____ .Tecnologias e Literatura para crianças. **Literartes**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-14, 2012

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. Introduction: Proust's grandmother and the thousand and one nights: The 'cultural turn' in translation studies. **Translation, history and culture**. London and New York: Pinter, 1990.

BEDRAN, Bia. **A arte de cantar e contar histórias**: narrativas orais e processos criativos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 208 p.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**, 2. ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, p. 201-231.

BISCALCHIN, Fernando. **O Homem Roteirizado**: um olhar pelo roteirista cinematográfico. São Paulo: Biscalchin Editor, 2012. 120 p.

BONETTI, Marco Antônio. Reconstrução do espaço na adaptação para o cinema. **Graphos**. João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 45 – 55, jan./jul. 2007.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução Roberta Gregoli. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora da USP, 2013. 768 p.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. Tradução Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva. 1992. 217 p.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007. 414 p.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão**: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. 407 p.

CARNEIRO, Cesar Felipe Pereira; STEC, Solange Straube. Adaptações Literárias para o Cinema da Retomada: o caso de Cidade de Deus. **O Mosaico**, Curitiba, n. 5, p. 62-76, jan./jun. 2011.

CARVALHO, Marcia. A trilha sonora do Cinema: Proposta Para um “ouvir” Analítico. **Caligrama (São Paulo. Online)**, v. 3, n. 1, 2007.

CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011. 175 p.

COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro**: o mais completo guia da arte e técnica de escrever para televisão e cinema. 3.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. 452 p.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. **Instrução Geral do Missal Romano e Introdução ao Lecionário**. 6ª. e.d. Brasília: Edições CNBB, 2008. 263p.

CONGREGAÇÃO PARA O CULTO DIVINO E DISCIPLINA DOS SACRAMENTOS. **Missal Romano**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 1994.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. 256 p.

CUNHA, Maria Zilda da. **Na Tessitura dos signos contemporâneos**: novos olhares para a Literatura Infantil e Juvenil. São Paulo: Editoras Humanitas; Paulinas, 2009. 232p.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Tradução de José Marcos Macedo. **Folha de São Paulo (Mais!)**. São Paulo, 27 de junho de 1999. p. 5.4-5.5.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema**: da semiótica à tradução cultural. 2. ed. Belo Horizonte: O Lutador, 2003. 180 p.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro, Record, 2007. 458 p.

_____. **Tratado Geral de Semiótica**. Tradução Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997, 282 p.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. 236 p.

FARIA, Maria Cristina Brandão de; FERNANDES, Danubia de Andrade. Do texto ao audiovisual – um processo de “tradução e transcrição”. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2008, São Paulo. **XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**. São Paulo: 2008, p. 1 – 17

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 143p.

- FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico.** Tradução Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 223 p.
- GROVE, George. **Dicionário Grove de música:** edição concisa. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. 1048 p.
- GUBERN, Roman. **Historia del Cine.** 2. ed. Barcelona: Edições Danae. v.1. 1971. 479 p.
- HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil.** Tradução Cid Knipel. Ed. Revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 328 p.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Adaptação.** Tradução André Chechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013. 280 p.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1969. 162 p.
- KADOTA, Neiva Pitta. **A Construção da Linguagem:** introdução à linguística, semiótica e comunicação. São Paulo: LCTE Editora, 2009. 143p.
- LAURIA, Pedro Artur Baptista. A Importância da Linguagem Cinematográfica na Construção das Representações Espaciais. **GeoPUC.** Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 47-77, jul./dez. 2012.
- LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária.** Tradução Claudia Matos Seligman. Coleção Signum. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007. 264 p.
- LOGAN, John. **The Shoting Script Hugo.** Newmarket Shoting Script Series. New York: Newmarket Press, 2012. 146 p.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura.** Tradução João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987. 160 p.

LUND, Hans. A ‘história da cegonha’, de Karen Blixen, e a noção de ilustração. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Glória Maria Guiné de Mello. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea** – 2. ed. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 171-188.

MACHADO ARLINDO. Apresentação. In: COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 7-14.

MACHADO, José Wellington de Oliveira. Tradição e “Exposição de Imagens”: Um paralelo entre “A Invenção de Hugo Cabret” e a invenção de Limoeiro Norte – CE. In: XXVIII Simpósio Nacional de História – Lugares dos Historiadores: velhos e novos desafios, 2015, Florianópolis. **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História**, 2015, p. 1 – 16

MACLEOD, Mark. Brian Selznick’s The invention of Hugo Cabret, Martin Scorsese’s Hugo, and the theft of subjectivity. **Soletras**. Rio de Janeiro, n. 24, p. 26-37, jul./dez. 2012

MAINARDES, Rita de Cássia Milléo. **A Arte de contar Histórias**: uma estratégia para a formação de leitores. In: PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. Superintendência de Educação. O professor PDE e os desafios da escola pública paranaense, 2007. Curitiba: SEED/PR., 2007. v.1. (Cadernos PDE).

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005. 332 p.

MARTIN, Ralph P. **Adoração na Igreja Primitiva**. Tradução Gordon Chown. 2. ed. São Paulo: Vida Nova, 2012. 176 p.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Tradução Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006. 432 p.

MEDEIROS, Roberta Carneiro de. O caráter formador da literatura infantil: a perspectiva do medo nos contos de fadas. **Revista Semioses**, Rio de Janeiro, v.1, n.8, p. 67-74, fev./jul. 2011

MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes. Contador de histórias: um animador de palavras e coisas. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (org.). **Contaçon de Histórias**: Tradição, poéticas e interfaces. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. p. 213-225.

MILTON, John. Adaptation. In: Handbook of Translation Studies. Amsterdam/Philadelphis: Yves Gambier and Luc van Doorslaer, 2010. v. 1, p. 3-6

MOGADOURO, Claudia. O cinema reinventando a escola – Um diálogo da Educomunicação com o filme A invenção de Hugo Cabret. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 59-66, 2014.

MONTEIRO, Luiza Pereira. A Invenção de Hugo Cabret: Governo da Infância e procedimentos estéticos. **Educativa**, Goiânia, v. 17, n. 2, p. 317-339, jul./dez. 2014

MONTEIRO, Paulo Henrique Calixto Moreira. Shore, Gary. Drácula: A História Nunca Contada. EUA, 2014, 92 min. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 35, n. 32, p. 485-492, jul./dez. 2015

MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 7, p. 47-53, 2008.

NECYK, Barbara Jane. **Texto e imagem**: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo. 2007. 167 f. Dissertação (Mestrado em Artes e Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II**: Géneros cinematográficos. Covilhã: Labcom, 2010. 157 p.

OGIBOSKI, Loana. **O cinema de atrações de Georges Méliès e o espetáculo digital de Martin Scorsese**. 2015. 142 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná, 2015.

OLIVIEIRA, Robespierre de; COLOMBO, Angélica Antonechen. Cinema e Linguagem: as transformações perceptivas e cognitivas. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.10, n.16, p.13-34, jan./jun. 2014.

- PIOVEZAN, Stefhanie. **Aspectos históricos e implicações da utilização do efeito 3D no cinema: o caso de A invenção de Hugo Cabret**. 2012. 121 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2012.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. 337 p.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001, 217 p.
- RAMOS, Luciano. **Os melhores filmes novos: 290 filmes comentados e analisados**. São Paulo: Contexto, 2009. 336 p.
- RODRIGUES, Chris. **O Cinema e a Produção: pra quem gosta, faz ou quer fazer cinema**. 3.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007. 260 p.
- RODRIGUES, Maria Lúcia Costa. A ilustração e a narrativa visual nos livros para a infância. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (org.). **Contaçõ de Histórias: Tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. p. 238-253.
- SANTOS, Erika Piedade da Silva. **Corpos em tela, corpos imagens**. 2013. 137 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2013.
- SANTOS, Robson A. Ao pé do fogo... Conversas sobre oralidade. In: TIERNO, Giuliano. **A Arte de Contar Histórias: Abordagens poética, literária e performática**. São Paulo: Ícone, 2010. p. 107-125.
- SANTOS, LEONOR Werneck dos. Sobre leitura e leitores na escola: uma proposta de análise de textos literários. In: II Congr. Intern. de Leitura e literatura infantil e juvenil, 2010, Porto alegre. **Anais do II Congr. Internacional de Leitura e literatura infantil e juvenil**. Porto Alegre: PUC/RS, 2010. v. 1. p. 1-7.
- SAVERNINI, Erika. A experiência imersiva do 3D no cinema contemporâneo. In: XVIII SOCINE – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 2014, Fortaleza. **Anais**

de Textos Completos do XVIII Encontro SOCINE. Fortaleza: UNIFOR/CE, 2014, v. 1. p. 480-487.

SILVA, Alessandra Collaço. A Invenção de Hugo Cabret e a Reinvenção de Scorsese. **EntreVer – Revista das Licenciaturas.** Florianópolis, v. 2, n. 3, p. 297-309, jul./dez. 2012

SOUSA, Linete Oliveira de; BERNARDINO, Andreza Dalla. A contação de história como estratégia pedagógica na Educação Infantil e Ensino Fundamental. **Revista de Educação,** Cascavel, v. 6, n. 12, p. 235-249, jul./dez 2011.

SOUZA, Juliana de. Gêneros Cinematográficos: um estudo de um objeto comunicacional. **Revista Temática,** São Paulo, n. 9, v. 2, p. 1-15, 2013.

SEGER, Linda. **A Arte da Adaptação:** Como transformar fatos e ficção em filme. Tradução Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007. 281 p.

SELZNICK, Brian. **The Invention of Hugo Cabret.** New York: Scholastic Press, 2007. 536 p.

_____. **A Invenção de Hugo Cabret.** Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Edições SM, 2007. 536 p.

_____. **The Hugo Movie Companion:** a behind the scenes look at how a beloved book became a major motion picture. New York: Scholastic Press, 2011. 256 p.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução Celso R. Braidia. In: HEIDERMANN, Werner (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução.** 2 ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, p. 38 – 101.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. Tradução Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O Fenômeno Urbano.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976, p. 11 – 25.

STAM, Robert. **A Literatura através do Cinema:** realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução Marie-Anne Kramer e Gláucia Renate Golçalvez. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 511 p.

_____. **Introdução à Teoria do Cinema**. Tradução Fernando Mascarello. 4.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2010. 398 p.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, n. 51, p. 19-53, jul./dez 2006.

SUETU, Cláudio Yutaka; RAMOS, Thais Saraiva; MATSUZAWA, Ricardo Tsumotu. 'A invenção de Hugo Cabret' e a contribuição cinematográfica de Martin Scorsese para a linguagem audiovisual por meio da estereoscopia. In: 6th Avanca Cinema Internacional Conference: Art, Technology, Communication, 2015, Avanca - Portugal. **Avanca | Cinema 2015**. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2015. v. 1. p. 399-405.

THOMPSON, John. **A Mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Tradução Wagner de Oliveira Brandão. 8. ed. Petropolis: Vozes, 2007. 261p

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro F; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 283-300.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 212 p.

WOOD, Gaby. **Edison's Eve**: a magical history of quest for mechanical life. New York: Alfred A. Kinopf. 2002. 304 p.

ZAMBERLAN, Cesar Adolfo; OLIVEIRA, Louis José Pacheco de. Da Narrativa Cinematográfica à Adaptação de Obras Literárias: do livro "Coração das Trevas" ao filme "Apocalypse Now". **Revista Diálogos Interdisciplinares**, Mogi das Cruzes, vol. 2, n. 3, p. 1- 24, 2013.

ZIMMERMANN, Anelise. **As ilustrações de livros infantis**: o ilustrador, a criança e a cultura. 2008. 148f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes. 2008

_____. **As imagens da infância e o livro e seus leitores.** In: FREITAS, Neli Klix; OLIVEIRA, Sandra Ramalho de. (Org.). *Variantes na Visualidade*. 1 ed. Florianópolis: Ed da UDESC, 2009, v. 1, p. 55-67.

Filmes

LE VOYAGE dans la lune (Viagem à Lua). Produção, Direção e Roteiro: Georges Méliès. Intérpretes: Bleuette Bernon, François Lallement, Georges Méliès, Henri Delannoy e outros. França, Georges Méliès, 1902, 13 min, mudo, preto e branco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rttJC8B1aMM>>

HUGO (A Invenção de Hugo Cabret). Produção: Martin Scorsese, Jony Depp, Tim Headington e Graham King. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: John Logan. Intérpretes: Ben Kingsley, Sacha Baron Cohen, Asa Butterfield, Chloë Grace Moretz, Jude Law e outros. Estados Unidos, Paramount Pictures, 2011. Blu-ray/DVD, 126 min, Son., color. Legendado. Produzido por GK Films e Infinitum Nihil.

METROPOLIS (Metrópolis). Direção: Fritz Lang. Roteiro: Thea von Harbou. Intérpretes: Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Brigitte Helm Rudolf Klein-Rogge e outros. Alemanha, Paramount-Ufa-Metro-Verleihbetriebe GmbH (Parufamet), 1927. 152 min, mudo, preto e branco. Produzido por Universum Film (UFA)

MODERN Times (Tempos Modernos). Produção: Patrícia Santans. Direção e Roteiro: Charlie Chaplin. Intérpretes: Charlie Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Stanley Sandford e outros. Estados Unidos, Charlie Chaplin Film Corporation, 1936. 87 min, mudo, preto e branco. Produzido por Charlie Chaplin Film Corporation.

Sites

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. Folheto Povo de Deus.

Disponível em:

<http://www.arquisp.org.br/sites/default/files/folheto_povo_deus/af_63_33o_domingo_do_tempo_comum.pdf>. Acesso em 3 de jan. 2018.

BRIAN Selznick - The Invention of Hugo Cabret book trailer.

4'34". Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=SfBEUhP9aCY>>. Acesso em 7 out. 2017.

IBBY. **IBBY Honor List 2010**. Disponível em: <<http://www.ibby.org/subnavigation/archives/ibby-honour-list/2010/?L=0>>. Acesso em 05 abr. 2017.

IECLB. **Portal Luteranos**. Disponível em: <http://www.luteranos.com.br/conteudo_organizacao/celebracao-liturgia/livro-de-culto-2>. Acesso em 26 dez. 2017.

PETTI, Denise. **Wild River Review**. Disponível em: <http://www.wildriverreview.com/columns/pen-world-voices/brian-selznick-the-award-winning-author-on-art-storytelling-and-recovering-what-is-lost/>>. Acesso em 09 nov. 2017.

Today. **Brian Selznick answers reader's questions**. Disponível em: <<http://www.today.com/popculture/brian-selznick-answers-readers-questions-wbna18725446>>. Acesso em 07 nov. 2017.

The Guardian. **Brian Selznick: 'I wanted my story to exist between pictures and words'**. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2016/nov/08/brian-selznick-on-visual-novel-the-marvels-guardian-childrens-fiction-prize>>. Acesso em 02 dez. 2017

VERNE, Jules. **De la Terre à la lune**. [E-book]. Tradutor desconhecido. [Consult. 29/01/2017]. Disponível na internet <<https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Verne-lune1.pdf>>

WELLS, Herbert Georges. **The first men in the moon**. [E-book]. Tradutor desconhecido. [Consult. 27/01/2017]. Disponível na internet <<http://www.sandroid.org/GutenMark/wasftp.GutenMark/MarkedTexts/fmitm10.pdf>>

ANEXOS

Anexo A - Exemplos de Antifonia

A canção antifônica pode ser encontrada em alguns momentos das celebrações da Igreja Católica Apostólica Romana e da Igreja

Evangélica de Confissão Luterana no Brasil. Na primeira, ela é indicada para o canto do salmo, como demonstra o livro Instrução Geral do Missal Romano e Introdução ao Lecionário:

61. À primeira leitura segue-se o salmo responsorial, que é parte integrante da Liturgia da Palavra, constituindo-se em grande importância litúrgica e pastoral, pois favorece a meditação da Palavra de Deus [...] Convém que o salmo responsorial seja cantado, pelo menos no que se refere à resposta do povo. O salmista ou cantor do salmo, do ambão ou outro lugar adequado, profere os versículos do salmo; toda a assembleia escuta sentada, geralmente participando pelo refrão, a não ser que o salmo seja proferido de modo contínuo, isto é, todo seguido, sem refrão (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 2008, p. 54-55)

Como exemplo, podemos citar o salmo 22 (23), cantado na Solenidade de Cristo Rei do Universo do Ano Litúrgico A⁴⁷. O seguinte trecho pode ser encontrado na tradução para o português brasileiro do Missal Romano (CONGREGAÇÃO PARA O CULTO DIVINO E DISCIPLINA DOS SACRAMENTOS, 2015, p. 360 – 361):

Salmo Responsorial
SI 22(23), 1-2a.2b-3.5-5 (R.1)
R. O **Senhor** é o **pastor** que me **conduz**;
não me **falta** coisa alguma.

2Pelos **prados** e **campinas** verdejantes *
ele me **leva** a descansar.
Para as **águas** repousantes me **encaminha**, *
3Se restaura as minhas forças. R.

⁴⁷ Esta celebração geralmente ocorre no penúltimo domingo do mês de novembro, dependendo de quantos domingos faltam para a data do Natal. É a celebração do último domingo do calendário litúrgico da Igreja Católica Apostólica Romana. A liturgia da Igreja Católica Apostólica Romana, aos domingos, está estruturada em três anos: Ano A – em que o Evangelho lido nas celebrações é o de São Mateus; Ano B – Evangelho de São Marcos; Ano C – Evangelho de São Lucas. O Evangelho de João, porém, é lido durante esses três anos em algumas solenidades.

5Preparais à minha **frente** uma **mesa**, *
 bem à **vista** do **inimigo**,
 e com **óleo** vós **ungis** minha **cabeça**; *
 o meu **cálice** **transborda**.R.

6Felicidade e todo **bem** hão de **seguir-me** *
 por **toda** a minha **vida**;
 e, na casa do **Senhor**, **habitarei** *
 pelos tempos **infinitos**. R.

Nesse caso, o solista alterna a canção com o povo que sempre canta o mesmo refrão. Porém, na Profissão de Fé, conhecida como o Credo ou Símbolo, cada trecho é cantado de forma diferente, constituindo a oração, conforme evidenciado no Folheto Povo de Deus, da Arquidiocese de São Paulo para a celebração do 33º Domingo do Tempo Comum, Ano A, na página 2 do seguinte link: http://www.arquisp.org.br/sites/default/files/folheto_povo_deus/af_63_33o_domingo_do_tempo_comum.pdf

Creio em Deus Pai todo-poderoso / **Criador do céu e da terra**, / e em Jesus Cristo seu único Filho, nosso Senhor, / **que foi concebido pelo poder do Espírito Santo**; / nasceu da Virgem Maria; / **padeceu sob Pôncio Pilatos**, / foi crucificado, morto e sepultado. / **Desceu à mansão dos mortos**; / ressuscitou ao terceiro dia, / **subiu aos céus**; / está sentado à direita de Deus Pai todo-poderoso, / **donde há de vir a julgar os vivos e os mortos**. / Creio no Espírito Santo; / **na Santa Igreja Católica**; / na comunhão dos santos; / **na remissão dos pecados**; / na ressurreição da carne; / **na vida eterna. Amém**

Assim como o Salmo Responsorial, a alternância entre dois grupos é indicado na oração do Símbolo, conforme evidenciado acima, tanto na forma cantada quanto dialogada:

68. O símbolo deve ser cantado ou recitado pelo sacerdote juntamente com o povo aos domingos e nas solenidades [...] Quando cantado, é entoado pelo sacerdote ou, se for oportuno, pelo cantor ou pelo grupo de cantores; é cantado por todo o povo junto, ou pelo povo alternando com o grupo de

cantores. Se não for cantado, será recitado por todos juntos ou por dois coros alternando entre si (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 2008, p. 57)

Tanto na liturgia Católica Apostólica Romana quanto na Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil, o momento litúrgico denominado de Aclamação ao Evangelho pode ser feito da seguinte maneira como evidenciado no Livro de Culto, disponível no Portal Luteranos:

C Aleluia⁹.

L (versículo de aclamação¹⁰) “Mas, de fato, Cristo ressuscitou dentre os mortos, sendo ele as primícias dos que dormem” (1Co 15.20).

C Aleluia. (MARTINI, 2003, p. 84)

Obs: As notas de rodapé do documento indicadas acima se referem a essas informações:

⁹ *Entoar o Aleluia conforme melodia conhecida pela comunidade. Ex.: CM, n. 18-22;*

⁶*Proclamar Libertação: auxílios homiléticos, São Leopoldo: Sinodal, 1989, v. XV, p. 318-333, oferece os versículos de aclamação para cada domingo.*

Anexo B - Estrutura Narrativa da Obra Literária e a do Roteiro Cinematográfico

A seguir, um quadro que apresenta um estudo comparativo referente à estrutura narrativa da Obra Literária e a do Roteiro Cinematográfico que possibilitou diversas reflexões para esta dissertação.

Quadro 20 –Estrutura Narrativa da Obra Literária e a do Roteiro Cinematográfico

| <i>Estrutura da Narrativa da Obra Literária The Invention of Hugo Cabret</i> | <i>Estrutura do Roteiro Cinematográfico da Obra Fílmica Hugo</i> |
|--|--|
| | |

A BRIEF INTRODUCTION

Contada de forma bastante visual pelo personagem professor Alcofrisbas (Hugo quando adulto)

PARTE 1

Capítulo 1 – The Thief

Ilustrações até a página 45: lua sobre Paris; sol nascendo; Estação de Trem; pessoas andando pela Estação; primeiro plano de Hugo; Hugo caminhando, às escondidas, pelo saguão; Georges Méliès entediado na loja de brinquedos; relógio central de grande tamanho no alto da Estação; Hugo espiando Georges Méliès conversando com Isabelle pelo número 5 do relógio.

Méliès discute com Isabelle que sai correndo.

Ilustrações: Rosto de Isabelle p. 48 e 49.

Hugo sai e vai até à loja de Méliès. Pega o rato de brinquedo com a mão e é agarrado pelo dono do local, que o chama de ladrão e pede para alguém chamar o Inspetor. Ao ouvir a palavra *Inspetor*, Hugo fica em pânico.

Méliès ordena que Hugo esvazie os bolsos. Ele retira do bolso vários parafusos, peças de relógios e outras peças pequenas.

ATO I

**- ROTEIRO SEGUNDO
A FÓRMULA DE SYD
FIELD (2001)**

De um ponto muito acima, é visto um relógio. No saguão da Estação de Trem de Paris há uma multidão passando pelo local, como engrenagens e rodas de um relógio. Sobrevoamos sob as vigas de ferro e nos movemos para a Estação na qual passamos por quiosques e lojas, serpenteando entre os passageiros, dirigindo-se aos trens e plataformas que estão distantes. Movemo-nos a um enorme relógio pendurado no teto da Estação do qual, atrás do mostrador, vemos o rosto de Hugo Cabret, um menino de 12 anos, cabelo longo, de aparência séria olhando para nós. É 1931.

Hugo atravessa os túneis atrás do relógio, mostrando-nos o mundo secreto dele. Movemo-nos com ele rapidamente, passando por pequenas aberturas pelo caminho, desviando e saindo de passagens escuras. Ele, finalmente, para e espia de

Méliès ordena que o menino esvazie o outro bolso também. Hugo diz que nada tem ali.

Méliès grita, pedindo onde está o Inspetor. Hugo retira um caderno do bolso. Méliès abre o caderno, folheia-o e uma página lhe chama a atenção.

Ilustrações p 52 – 59: Autômato desenhando.

Hugo grita para que Méliès lhe devolva o caderno.

Méliès murmura a palavra *Fantasmas*. Depois pergunta a Hugo se ele fez os desenhos. Hugo fica quieto. Méliès questiona de quem o garoto roubou o caderno. Hugo nega que tenha roubado.

Méliès solta o braço de Hugo e manda ele se afastar da loja. Sem querer, Hugo esmaga o rato de brinquedo que estava no chão; coloca as peças no balcão e diz que não irá embora sem o caderno. Méliès diz que o caderno não pertence mais a Hugo e que talvez coloque o objeto no fogo. Ele recolhe tudo o que estava nos bolsos do casaco de Hugo e os enrola em um lenço, dando-lhe um nó.

Mais uma vez, Méliès pergunta quem fez os desenhos. Hugo fica quieto. Méliès manda o menino sair e este agora o obedece.

outro relógio da Estação. Lá está Georges Méliès na loja de brinquedos que aparenta estar bastante entediado. Isabelle, uma menina de cabelo curto, aparece por trás do balcão e se aproxima de Méliès. Os dois discutem e ela sai. Hugo a observa. Méliès está imóvel com um rato de brinquedo sobre o balcão. Ele cruza os braços e dorme. Hugo olha para o rato e sai, passando pelos esconderijos da Estação. Sai por um tubo de ventilação até chegar a loja de brinquedos. Ele observa tudo ao redor. Méliès dorme. Cuidadosamente, aproxima-se do brinquedo, porém Méliès o agarra. O brinquedo cai no chão e quebra. Ele diz que não é a primeira vez que Hugo está roubando algo dele. Méliès ordena Hugo a esvaziar os bolsos ou do contrário chamará o Inspetor da Estação. Hugo retira um pano com várias peças. Méliès pede para esvaziar o bolso. Hugo diz que nada tem. Méliès grita questionando onde está o Inspetor. Hugo retira o caderno do bolso. Méliès o solta. Ele abre o caderno e estranha o conteúdo. Conforme vira as páginas, vê os desenhos do Autômato e sussurra a palavra *Fantasmas*. Ele pergunta duas vezes a

Capítulo 2: The Clocks p. 63

Hugo dispara pelo corredor e passa pela ventilação da parede.

Ilustrações p. 64: Hugo passa pela entrada de ventilação; anda pelo corredor que existe, às escondidas, na Estação; sobe as escadas; por último, fica de frente a uma porta.

P. 76 – Hugo abre a porta. Acima do teto há um conjunto de apartamentos secretos sem uso, com exceção daquele em que dorme. Hugo vê as peças que roubou há alguns dias. Em uma mesa estão os envelopes de cheques-salários do Tio Claude que lhe são enviados toda semana. Entretanto, nenhum deles foi descontado.

Hugo se dirige para os relógios com o intuito de fazer a ronda.

Descrição de como funciona a rotina de trabalho do personagem e particularidades técnicas de

Hugo se foi o menino quem fez os desenhos. Ele fica calado e Méliès pergunta de quem roubou o caderno. Hugo nega que tenha roubado e pede para lhe devolver o caderno. Méliès diz que o caderno não pertence mais ao menino e que depois irá queimá-lo. Hugo fica assustado. Méliès manda-o embora. A voz ecoa pela Estação.

A voz de Méliès é ouvida pelo cachorro, Maximilian, que pertence ao Inspetor, um homem alto com uma perna mecânica. O Inspetor solta o cachorro e os dois saem correndo velozmente. Maximilian vê Hugo e este corre desesperadamente. Hugo passa pela multidão. O cachorro o persegue. O Inspetor corre atrás de Hugo, enquanto se ouve o parafuso da perna dele. Hugo entra no café correndo, passando pelas mesas em que estão algumas pessoas. O cachorro o persegue. *Madame* Emile grita assustada. Hugo sai e passa por James Joyce e Salvador Dali. O cachorro e o Inspetor continuam a persegui-lo. Ele grita para alguém parar o menino. *Monsieur* Frick tenta agarrá-lo, mas Hugo se esquiva. Ele fica assustado ao

manutenção dos relógios.

Ilustrações p. 78 – Hugo girando a manivela do relógio.

P. 80 – Hugo confere os relógios e depois atravessa a passagem secreta.

Olhando através dos números de um dos relógios, Hugo vê a mesa do Inspetor e as grades de uma cela.

Descrição das pessoas que foram trancadas nessas celas.

Hugo segue um túnel oculto até os fundos do relógio em frente à loja de Méliès, espiando-o.

Georges Méliès está olhando as páginas do caderno de Hugo.

Descrição dos relógios e do trabalho de manutenção.

ver o cachorro e o Inspetor correndo velozmente. Hugo percebe que o trem está entrando na Estação e vai para o portão da plataforma em que, próximo a ele, estão muitas pessoas. O trem vem ao encontro de Hugo. O Inspetor grita e no, último segundo, Hugo pula em ligas de ferro, escalando-as. Hugo vai para o outro lado da plataforma, desaparecendo na multidão. No outro lado, o Inspetor está envolvido em uma nuvem de fumaça. Ele engata a perna em um vestido de uma turista alemã (*O roteiro sugere que pode ser utilizada outra cena de um momento cômico de frustração*)

Hugo atravessa as passagens secretas da Estação e chega ao quarto dele onde pega algumas ferramentas de trabalho. Hugo passa por túneis e depois escala um relógio pendurado no teto. De lá, observa *Monsieur* Frick olhando *Madame* Emile. Timidamente, ele se aproxima dela, tendo a intenção de fazer um carinho na cachorra de *Madame* Emile que tenta lhe morder. Ele se afasta.

Hugo sobe as imensas escadarias e observa Paris do alto da Estação. Ele está exausto.

Capítulo 3 – Snowfall p. 81

Georges Méliès está abaixando a grade de madeira da loja no fim do expediente e ouve Hugo se aproximar. Méliès questiona o nome do rapaz e este responde. Ele diz que da próxima vez arrastará o menino até o Inspetor. Hugo lhe pede para devolver o caderno. O vendedor diz que irá queimá-lo e, em seguida, vai para a rua. Neve está caindo.

Mesmo fazendo muito tempo que Hugo não saía da Estação, ele o segue. Méliès pede para que ele pare de bater os saltos do sapato na rua e diz que espera que a neve cubra tudo para silenciar o barulho, e a cidade possa dormir em paz.

Ilustrações p. 84 – Neve caindo na cidade; Hugo caminhando próximo a Georges Méliès.

P. 94 – Os dois chegam a um edifício do outro lado do cemitério. Méliès chama a atenção de Hugo para o barulho dos sapatos e depois entra em casa.

Ilustração p. 96 – Hugo com os braços entrecruzados em frente ao local. Luz acesa de uma janela, neve caindo.

Capítulo 4 – The window p.

Méliès fecha a loja e Hugo está atrás dele. O vendedor lhe pergunta qual o nome e o rapaz responde. Hugo pede pelo caderno. Méliès diz que vai para casa queimá-lo. Méliès sai da Estação. Hugo o segue e diz que não pode queimá-lo. Méliès o ignora. Eles percorrem algumas ruas, passam por um cemitério e chegam à casa de Méliès. Hugo fica em frente à porta pensativo. Neve cai, e Hugo sente muito frio. Méliès entra em casa.

Hugo fica olhando para as

97

Hugo fica parado em frente à casa de Méliès. Ele pega uma pedra na rua e atira em uma das janelas. Cortinas se abrem e Isabelle olha para ele.

Ilustração p. 98 – Isabelle olhando pela janela.

P. 99 – Hugo reconhece que é a garota da loja de brinquedos. Ela põe um dedo em frente aos lábios, pedindo para esperar. Isabelle sai de casa e pergunta quem ele é. Hugo diz que o avô dela lhe roubou o caderno. Isabelle diz que Méliès não é avô dela e que ele não é ladrão. Depois confessa que o viu com Méliès. Hugo questiona como ela o viu se Méliès mandou que ela fosse embora antes de ele chegar à loja. Isabelle, então, diz que Hugo também a estava espiando e que, portanto, estão “quites”.

Hugo diz que irá embora quando pegar o caderno. Ele pega uma pedra para jogar na janela, mas Isabelle agarra a mão dele, questionando por que ele quer o caderno. Hugo diz que não pode revelar isso e pega mais uma pedra. Ela o derruba no chão. Isabelle promete que não deixará Méliès queimar o caderno e pede que ele volte à loja no dia seguinte e peça pelo caderno.

Hugo percebe que não tem escolha e sai correndo.

Ilustração p. 104 e 105 –

janelas do primeiro andar. Jeanne, a esposa de Méliès, cumprimenta-o. Hugo vê Isabelle lendo. Ele joga uma pedra na janela do quarto de Isabelle e faz sinal para ela descer. Ela fica intrigada, mas percebe que pode ser uma aventura.

Hugo lhe diz que o avô dela roubou o caderno e precisa recuperá-lo antes que o queime. Isabelle diz que Méliès não é avô dela e que o verdadeiro ladrão é Hugo. Ele diz que não pode contar para o quê precisa do caderno. Isabelle percebe que é um segredo e diz que adora segredos. Ela garante a Hugo que Méliès não irá queimar o caderno e pede para ele ir embora para não lhe causar problema. Ele obedece. Ela o observa, considerando-o um menino estranho.

Hugo correndo pela neve.

Capítulo 5 – Hugo's Father
p. 107

Hugo corre até chegar ao quarto secreto onde dorme na Estação. Ele risca o fósforo e acende algumas velas, pois a lâmpada está queimada. O menino coloca os dedos no bolso em que guardava o caderno. Ele vai ao canto do quarto e pega um objeto grande e pesado. Depois desembrulha o pano que o envolve.

Ilustrações p.110 – Hugo olhando o Autômato.

P. 114 – Descrição do Autômato.

Flashback - Descrição do pai de Hugo – relojoaria, museu, dia em que trouxe o Autômato para casa, dizendo ao menino que o Homem mecânico poderia escrever e que muitos mágicos construíam Autômatos. Hugo questiona se irão consertá-lo. O pai diz que não sabe, pois tem muitas coisas para consertar.

Descrição acerca do talento de Hugo para consertar objetos.

Pai de Hugo diz que tentará conciliar o trabalho para consertar o Autômato.

Ilustração p. 118 – Pai de Hugo com um desenho do Autômato enquanto trabalha na relojoaria.

P. 120 – Pai de Hugo

Do canto do quarto, Hugo remove o Autômato e o coloca sentado em uma mesa como se fosse escrever algo. Ele recorda-se de quando o pai o trouxe há 6 meses. Disse que o encontrou abandonado no sótão do museu e que é o mais complicado que já viu e que ele pode escrever. Comenta que os mágicos utilizavam robôs semelhantes. Hugo questiona se podem consertá-lo. O pai lhe diz que o Autômato está bastante enferrujado, que seria difícil encontrar as peças que estão faltando. Ele sorri e diz que é evidente que irão consertá-lo mesmo com o trabalho do museu e da relojoaria.

Os dois começam a consertar. Hugo ajuda o pai no trabalho da relojoaria. Ele mostra ao menino o espaço em que devem colocar a chave. O pai abre o caderno e desenha a chave em formato de coração.

O pai de Hugo está trabalhando no museu quando ouve alguns barulhos. Ele dirige-se à porta e uma intensa labareda o atinge.

É tarde da noite. Hugo está trabalhando no Autômato. A porta é aberta e ele pensa que o pai chegou, mas na verdade

desmonta várias vezes o Autômato e faz um caderno de desenhos que o entrega ao filho no dia do aniversário do menino.

Certa noite, o velho guarda esquece que o pai de Hugo está no sótão do museu, e o tranca naquele local.

Ilustrações p. 121 – Janela incendiada.

P. 124 – Hugo fica esperando pelo pai. De manhã, o tio dele, Claude, com bafo de álcool, como de costume, pede para que o menino junte os pertences e vá com ele, pois o pai do garoto havia morrido.

Hugo guarda as roupas e o caderno. Enquanto caminham pelas ruas, o tio fala do incêndio e da porta trancada. Hugo sente-se culpado. O tio diz que lhe ensinará a cuidar dos relógios da Estação de Trem. Hugo questiona sobre a escola. Ele diz que “já era”.

Descrição de como era a vida de Hugo com o tio que lhe ensinou a roubar. Ele começa a sumir por horas. Hugo tem de cuidar dos relógios.

Na terceira noite após o sumiço do tio, Hugo foge e vai ao museu onde encontra o Autômato.

Ilustração p. 128 – Autômato caído no meio de destroços.

P. 130 – Hugo tenta ir embora, mas volta para pegar o Autômato.

é o tio Claude que conta que o pai do menino está morto e pede que lhe acompanhe. Hugo sai pela rua com o Autômato atrás do tio, que diz que ele será o aprendiz na manutenção de relógios. Eles chegam à Estação. Claude apresenta o lugar em que Hugo irá dormir e diz para descansar, pois começarão o trabalho às 5h. Hugo questiona sobre a escola e o tio diz que não precisará mais dela. O tio bebe e tosse muito. Hugo coloca o Autômato sentado em um canto do quarto.

Descrição de Hugo levando o Autômato, às escondidas, para a Estação. Hugo ouve a palavra “Conserte”. Não sabe se é uma voz, pensamento ou fantasma. Ele tem medo que o tio volte e veja o Autômato e que o Inspetor o encontre.

Hugo decide manter os relógios funcionando normalmente, recolhe os cheques-salários do tio e decide ser invisível para todos.

3 meses se passam.

Volta ao presente - Hugo trabalha consertando o Autômato. Ele sabe que a mensagem que ele guarda irá salvar a vida dele. Hugo imagina que o pai havia consertado o Autômato e que há uma mensagem para ele. Ele está decidido a recuperar o caderno.

Capítulo 6 – Ashes p. 135

Georges Méliès abre a loja e Hugo se aproxima dele. O vendedor diz que imaginava que o veria de novo. Ele retira do bolso um lenço amarrado e entrega a Hugo. Lágrimas começam a brotar dos olhos de Hugo enquanto desfaz o laço. Ele toca nas cinzas e as deixa cair no chão com o lenço.

Hugo investe contra Méliès, mas este o agarra, perguntando o

Hugo espia *Madame Emile* abrir o café. *Monsieur Frick* lhe traz um jornal e a cachorra o ataca novamente. Hugo ri e aproveita que o cachorro foi atrás dos dois para roubar um pãozinho e uma garrafa de leite. Perto dali, o Inspetor está descendo as escadas. Ele para e olha ao redor. Hugo está comendo atrás de um pilar. O Inspetor está distraído olhando para a Florista Lisette. Hugo

porquê do apego ao caderno. Hugo tenta se livrar de Méliès e vê as lágrimas nos olhos dele. Méliès ordena que ele vá embora. Hugo enxuga os olhos com as mãos sujas de cinza. Vira-se e corre.

Hugo sabe que precisa conferir os relógios. Pensa em se entregar para o inspetor, pois no orfanato não precisará roubar comida. Porém, não pode suportar a ideia de perder o Autômato.

Enquanto arruma os relógios, continua a ver o lenço cheio de cinzas. No final do dia, sonha com um incêndio e acorda sobressaltado. Tenta dormir, mas não consegue e se põe a desenhar relógios, engrenagens, máquinas imaginárias, mágicos no palco e Autômatos.

Ilustração p. 140 – Hugo deitado no quarto.

P. 144 – Depois da ronda, Hugo vasculha alguns vidros e encontra algumas moedas que usa para comprar café.

Descrição de como pratica os roubos.

Enquanto Hugo espera o café esfriar, olha para as pessoas que se movem apressadamente pela Estação. Compara-as a engrenagens de uma máquina intrincada, labiríntica.

Quando ele volta a pegar a xícara, vê que há um papel dobrado sobre a mesa. Ninguém

vê o Inspetor e vai para o lado e depois foge correndo pelo saguão. O Inspetor arruma o botão do uniforme e vai em direção à Florista. A perna trava, fazendo barulho que ecoa pelo local e ele fica embaraçado.

PONTO DE VIRADA 1

Méliès abre a loja. Hugo diz que precisa do caderno para consertar algo. Méliès coloca um pano em cima das mãos do rapaz. Hugo o abre e cinzas caem no chão. Ele chora. Méliès pede que ele vá embora. Hugo corre e se esbarra em Isabelle que limpa o rosto dele. Ela diz que eles precisam conversar e o leva à livraria.

está por perto. “*Me encontre na livraria do outro lado da Estação*”. Ele vira o papel e vê escrito: “*Seu caderno não foi queimado*”.

Capítulo 7 – Secrets p. 145

Hugo entra na livraria da Estação de Trem.

Descrição de onde fica a livraria.

Descrição das lembranças da escola.

Hugo se lembra de que, às vezes, à noite, o pai lia para ele histórias de Júlio Verne e contos de fadas de Hans Christian Anderson.

Hugo vê o funcionário da livraria sentado atrás da mesa de atendimento e depois Isabelle aparece.

Ilustração p. 148 – Isabelle na livraria com um livro.

P 150 – Isabelle diz que Méliès ainda está com o caderno. Hugo questiona como ele pode saber se ela não está mentindo. Ela garante que não está. Hugo questiona por que ela está contando aquilo. Isabelle diz que deseja ver o que há no caderno. Hugo diz que não deixará, pois é segredo. A menina diz que adora segredos. Ela vai até o funcionário e diz que irá levar um livro de fotografia.

Mesmo não acreditando totalmente na menina, Hugo vai

Na livraria, Isabelle apresenta Hugo a Monsieur Labisse. Ela pede por um livro de fotografia. Ele diz onde pode encontrá-lo. Ela diz que Méliès não queimou o caderno, mas que este o deixou muito chateado. Ele questiona por que Isabelle está lhe ajudando e ela confessa que nunca teve uma aventura fora dos livros. Ela diz o nome dela e pede se ele quer um livro. Ele diz que não e ela fica surpresa e pergunta se ele não gosta de livros. Hugo diz que ele e o pai liam Júlio Verne. Os dois caminham pela agitação das pessoas passando pela Estação. Isabelle o aconselha a enfrentar Méliès.

Méliès manda Hugo embora. Ele fica parado. Méliès manda consertar o rato quebrado com as peças que Hugo ainda não roubou. Ele conserta e pede o caderno. Méliès ordena que ele venha trabalhar todos os dias para pagar o que roubou e decidirá quando devolverá o caderno. Ele diz que já tem emprego.

até Méliès e diz que não acredita que ele tenha queimado o caderno. Méliès diz que as cinzas poderiam ter sido de outra coisa, mas que Hugo nunca irá saber e, por fim, ordena que ele vá embora.

Hugo obedece e fica no quarto pensando no Autômato. Ele volta à loja no dia seguinte e faz o mesmo em outro dia. No terceiro dia, Méliès se aproxima dele com uma vassoura e lhe manda ser útil. Hugo varre o chão e depois pede o caderno. O velho tosse e tira do bolso uns trocados, mandando Hugo comprar comida para eles. Os dois comem em silêncio.

Méliès pega o rato de brinquedo quebrado e manda Hugo consertá-lo.

Ilustrações p. 154 – Hugo consertando o rato enquanto Georges o observa.

P. 162 – O brinquedo está consertado. Méliès diz que acredita que ele possa prover alguma coisa além de ser ladrão e que talvez devolverá o caderno, mas não promete que fará isso, pois pode tê-lo queimado. Assim, Hugo terá como pagar pelo que lhe roubou. Hugo diz que já tem emprego. Méliès diz que roubar não é ter emprego. Hugo menciona que virá quando puder. Méliès ordena que ele venha no dia seguinte.

Méliès diz que ser ladrão não é um emprego.

Capítulo 8 – Cards p. 165

Depois de fazer a ronda matinal, Hugo ajuda Méliès na loja. Há muitas peças pequenas de brinquedos naquele local. Ele coloca algumas no bolso para consertar o Autômato. Enquanto trabalha, Méliès joga cartas, fazendo truques. Hugo observava aquilo maravilhado. Ele pede para que Méliès o ensine. De início, Méliès hesita, mas mostra um dos truques e depois ordena que volte a trabalhar.

Méliès dorme ali, Isabelle chega e pede para Hugo encontrá-la na livraria em 10 minutos. Lá, ela revela que começou a procurar pelo caderno. Ele lhe pede que não abra o caderno. Ela aceita. Um rapaz entra na livraria.

Ilustração p. 170 – 171 – Etienne – rapaz com boné e um tapa-olho.

Ele cumprimenta Isabelle. Hugo, finalmente, tem conhecimento do nome dela. Isabelle apresenta Hugo a Etienne. Ela diz a Hugo que o amigo trabalha no cinema perto da casa dela e a deixa entrar, às escondidas, porque Méliès não permite que ela veja filmes. Hugo diz que o pai sempre o levava ao cinema no dia do aniversário. Etienne pergunta qual foi o último filme que ele havia visto. Hugo descreve:

Hugo começa a ajudar Méliès, varrendo o chão da loja enquanto o vê fazendo truques com o baralho.

Sequência de montagem: Méliès ensina Hugo. O menino vê Isabelle dançando com dois colegas de escola dela. À noite, no cemitério, em frente à casa de Méliès, Hugo observa a família do vendedor pela janela. Depois Hugo mexe no Autômato, mas vê que ainda não está totalmente consertado. Ele observa a entrada nas costas em formato de coração. Sequência de dias em que ele passa pelo saguão vazio em busca de alimentação. Fim da montagem.

ATO II

Hugo espera por Isabelle em frente à livraria. Ele vê o Inspetor e Maximilian vindo pela multidão. Um menino de rua caminha pela Estação, próximo ao local em que está Hugo. Atrás vem o Inspetor e o cachorro. O Inspetor pergunta ao menino onde estão os pais dele, e este lhe responde que não tem pais. O Inspetor o leva para sala dele. Hugo vai para a tubulação de ar. O Inspetor liga para o delegado dizendo que prendeu mais um órfão enquanto Hugo

Ilustração p. 174 – 175 – Homem pendurado no ponteiro de um relógio (frame do filme “O Homem Mosca”).

Etienne diz que Hugo e Isabelle podem ir ao cinema na semana seguinte. O menino diz que não sabe se irá. A ideia de ir ao cinema o faz lembrar que, certa vez, o pai dele lhe disse que havia visto um filme em que um foguete voava para dentro do olho da Lua. Após conversarem, Hugo promete que irá. Isabelle sai, Etienne se afasta e Hugo começa a olhar a livraria.

Ilustração p. 178 – 185 – Hugo observando os livros.

Hugo segura o livro *Manual Prático de Mágica com Cartas e outras Ilusões*. Hugo sabe que *Monsieur Labisse* empresta livros para Isabelle, mas não sabe se seria possível para ele. Ele vai em direção à saída da loja e Etienne pede para ver o livro, sem demonstrar que desconfia de algo. Ele acha interessante o livro e confessa que perdeu o olho brincando com fogos de artifícios. Ele tira uma moeda do tapa-olho e diz para Hugo pegar o livro.

Capítulo 9 – The Key p. 189

À noite, após ter inspecionado os relógios, Hugo lê o livro de mágica e começa a fazer truques. Ele se lembra de que Isabelle o

o observa. Depois, vê o menino sendo entregue ao policial no exterior da Estação, espiando de um túnel.

Depois, na livraria, Hugo está com Isabelle. Ela diz que o está tentando ajuda-lo. Hugo vê o livro *Robin Hood* e diz que assistiu ao filme. Isabelle confessa que nunca assistiu filme algum, pois Méliès não permite. Impressionado, Hugo diz que o pai o levava ao cinema no dia do aniversário. Isabelle pergunta se ele está morto e Hugo diz que não quer falar sobre aquilo. Hugo pergunta se ela quer ter uma aventura.

chamou de amigo e recorda que com Antoine e Louis, amigos de escola, não precisava guardar segredos. Por fim, ele deseja que ela desapareça.

Hugo retira o homem mecânico do esconderijo e remexe nas peças que havia roubado na loja. Ele encaixa um soquete no braço do Autômato. É a primeira vez que consegue fazer algo nele sem a ajuda do caderno.

Hugo trabalha duro durante a semana inteira. Quando encontra Isabelle para ir ao cinema, ela lhe diz que Méliès deve ter escondido muito bem o caderno. O menino questiona o porquê de o tio dela não a deixar ir ao cinema. Ela diz que não sabe e menciona que os pais morreram quando era bebê e Méliès e Jeanne a resolveram criá-la.

Hugo pergunta ao gerente do cinema onde está Etienne. Ele lhe diz que o demitiu, pois estava deixando crianças entrarem, às escondidas, no cinema. Hugo conta a Isabelle sobre Etienne e ela abre a porta dos fundos do cinema com um grampo.

Ilustrações p. 194 – cortinas fechadas, cortinas abertas, luzes da tela, rosto de Hugo observando a tela.

P. 202 – Apareceram primeiro notícias sobre acontecimentos recentes pelo mundo: Grande Depressão

Hugo e Isabelle chegam ao cinema e observam diversos cartazes de filmes. Hugo abre a porta dos fundos do cinema com uma ferramenta que usa no trabalho. Eles veem um filme em que um homem está pendurado no relógio. Isabelle fica fascinada com o filme. O gerente os coloca para fora. Isabelle diz que os pais morreram quando criança e que Méliès e Jeanne são legais, menos no que se refere ao cinema. Hugo diz que o primeiro filme que o pai assistiu foi o de um foguete colidindo com o olho da lua. Diz que o cinema era um lugar especial dos dois. Ela pergunta onde ele mora. Hugo aponta para a Estação e conta sobre o tio. Eles entram nela, enquanto ele fala sobre o passado. Hugo vê o Inspetor e Isabelle entende a preocupação do

Econômica dos Estados Unidos, Exposição Internacional e política na Alemanha. Depois começou o desenho animado *A Clock Store*. Em seguida, a atração principal, *Le Million*, de René Clair.

O filme termina e os dois ficaram sozinhos no fundo da sala, maravilhados com o que veem. Hugo e Isabelle são agarrados pelos colarinhos e atirados para fora pelo gerente.

No caminho para a Estação, os dois conversam sobre alguns filmes. Quando chegam ao local, Hugo vê o Inspetor olhar para o relógio principal, anotando algo em um bloquinho. O rapaz agarra Isabelle e agacha atrás de um banco próximo. Ele diz que tem de ir e ela pergunta para onde e admite que nada sabe sobre ele. Hugo começa a correr.

Ilustração p. 206 – Hugo correndo, Isabelle atrás. Ela bate em alguém da multidão e cai no chão. A chave pendurada no pescoço dela como um colar salta da camisa. Hugo volta para ajudá-la e observa a chave.

P. 222 – Hugo pergunta onde ela conseguiu a chave e ela exige que ele diga onde mora. Isabelle começa a correr e ele a persegue. Eles passam, sem fôlego, em uma mesa de café. Uma locomotiva passa com um apito ensurdecido e o dono do café lhes manda sair.

menino. Eles passam pelo Inspetor que os chama. Isabelle diz que trabalha com Méliès e que Hugo é um primo do interior. O cachorro do Inspetor late e Isabelle diz que deve ser por causa da gata dela que tem o nome de uma poetisa e começa a declamar um poema. Ele manda os dois saírem.

Isabelle pede para ver o quarto dele. Hugo sai andando esbarrando entre a multidão. Ela vai atrás dele e cai no chão quase sendo pisoteada e grita por Hugo. Ele volta e a levanta. Hugo vê a chave em forma de coração. Ele diz que precisa dela. Isabelle fala que só se ele disser para o quê irá usar a chave.

Capítulo 10 – The Notebook

p. 223

No dia seguinte, atrasado, Hugo chega à loja. Méliès coloca as cartas de baralho em cima do balcão e se aproxima com o rosto vermelho, agarrando-o pelo braço, pedindo para devolver algo. Hugo não entende. Méliès pergunta como ele ousou arrombar a casa dele. Hugo diz que não sabe do que ele está falando. Méliès diz que Hugo roubou o caderno e que foi estúpido, pois estava gostando da companhia e iria devolver-lhe o caderno. Por fim, manda-o embora.

Hugo vê Isabelle com o caderno. Ele pede a Méliès se poderia despedir-se dela. Méliès diz que não. Hugo se aproxima dela e a abraça. Méliès pede para soltá-la e vai embora.

Capítulo 11 – Stolen Goods p.

227

Hugo atravessa a multidão como uma flecha e vai para o quarto. Lá, tira o Autômato do esconderijo. Desde que saíra da loja estava com a mão esquerda fechada e agora a abre lentamente.

Ilustração p. 230 – Chave em formato de coração na mão de Hugo.

Hugo e Isabelle passam pelos túneis da Estação. Ela fica maravilhada com o local. Ele a leva para o quarto em que dorme e lhe mostra o Autômato. Ela pergunta o que acontece se der corda a ele. Hugo diz que não sabe, mas acha que haverá uma mensagem do pai dele. D Hugo encaixa a chave no Autômato. Nada acontece.

P. 232 – Hugo olha para o livro de mágica e se lembra dos truques que aprendera lendo-o, inclusive fazer sumir a gargantilha de Isabelle sem que ela percebesse.

Depois de um tempo, as engrenagens começam a trabalhar. O Autômato rabisca em lugares diferentes da folha e os dois ficam fascinados. Logo após, Hugo e Isabelle estranham os rabiscos. O Autômato para e Hugo se chama de idiota por ter pensado que conseguiria consertá-lo. Ele está decepcionado. Ela tenta consolá-lo. O Autômato volta a funcionar.

Capítulo 12 – The Message p.
233

As mãos de Hugo tremem. Ele coloca a chave na abertura em forma de coração no meio das costas do homem mecânico. Assim que vira a chave, Hugo ouve a porta sendo aberta e Isabelle indignada por tê-la roubado. Ele a derruba e a empurra para a porta. Ela, porém, joga-o ao chão e utiliza os joelhos para mantê-lo ali. Ela lhe questiona onde está a chave e vê o Autômato. Ela diz que era aquele Robô que estava desenhado no caderno.

Hugo mente dizendo que foi o pai dele que fez o Autômato antes de morrer. Isabelle diz que não faz sentido a chave dela encaixar no Autômato. Ela questiona o que acontece quando se dá corda. Hugo diz que não

sabe e que era isso que desejava fazer.

Isabelle gira a chave. As engrenagens do Autômato começam a se movimentar. O coração de Hugo dispara.

Ilustração p. 238 – Hugo e Isabelle se observam.

O Autômato começa a rabiscar.

Ilustrações p. 242 – Autômato fazendo rabiscos.

P. 250 – Hugo e Isabelle veem que são apenas rabiscos. Hugo fica muito zangado e ordena que lhe devolva o caderno. Ela fica espantada com a intensidade da voz dele. Ela estende o caderno e ele o arranca das mãos de Isabelle. Hugo compara os desenhos do Autômato e diz que as peças estão todas no lugar adequado.

Hugo se arrasta até um canto escuro do quarto desapontado. O Autômato continua a rabiscar. Isabelle solta um grito e eles veem que o Autômato está desenhando e não escrevendo. O Autômato produz uma imagem que Hugo reconhece de imediato.

Ilustração p. 252 – Frame do filme “Le Voyage dans la Lune” – Foguete no olho da Lua.

P. 255 – Professor Alcofrisbas menciona que agora termina a história e que o leitor sabe como foi descoberto o misterioso desenho. No entanto,

Hugo percebe que o Autômato não está escrevendo, mas sim desenhando. Por fim, o desenho que está em frente a eles é o do foguete no olho da lua, do filme “*Le Voyage dans la Lune*”. Hugo reconhece o desenho: era o filme preferido do pai.

revela que uma nova história se iniciará em seguida.

PARTE 2

Capítulo 1 – The Signature p. 259

Hugo senta trêmulo no sofá, pois se trata do filme preferido do pai. O Autômato ainda não terminou. Ele começa a escrever:

Ilustração p. 260 – Assinatura de Georges Méliès.

Isabelle diz que aquele é o nome do tio e questiona o porquê do Autômato ter assinado o nome dele. Ela diz que Hugo mentiu e que a máquina não é do pai dele. Hugo fica atônito e ela o acusa de roubo. Ele afirma que o caderno é do pai. Isabelle coloca a chave no pescoço e pega o desenho. Os dois começam a brigar e o desenho se rasga ao meio. Ela sai e Hugo pergunta a ela o que vai fazer. Ela diz que perguntará a tia Jeanne o que está acontecendo. Eles saem correndo, mesmo ela pedindo, no saguão da Estação, para ele ir embora.

Em frente à casa de Isabelle, os dois discutem. Ele agarra o canto da porta e ela a fecha rapidamente, esmagando os dedos dele. Hugo grita de dor e ela de susto, abrindo a porta. Jeanne grita do alto da escada, pedindo o que está acontecendo.

O Autômato assina o nome de Georges Méliès e eles ficam desconcertados com o que veem. Hugo diz que eles têm de desvendar a mensagem do pai dele.

Isabelle leva Hugo para a casa dela e apresenta-o para tia Jeanne, que lembra que é o rapaz com quem Méliès está trabalhando. Ela o chama de ladrão. Hugo mostra o desenho e ela fica assustada. Passando mal, ela senta e pergunta onde o conseguiram. Ele diz que foi o Autômato que o pai dele encontrou no museu. Ela diz que só seria possível com a chave que deu para Isabelle. Caindo em si, fica assustada por terem-na usado. Diz que não podem desenterrar o passado. Ela pede para eles irem embora. Hugo diz que é o que restou do pai dele e que precisa saber o que é. Jeanne diz que ele é muito jovem para entender.

Isabelle entra com Hugo chorando na casa. Ela o apresenta à tia, que diz que Méliès havia lhe falado dele.

Jeanne o leva para o quarto para ver os dedos de Hugo e pega gelo. Ele retira do bolso a metade do desenho. Isabelle grita que aquele não é o momento. Jeanne questiona de onde ele conseguiu aquilo. Hugo pede para Isabelle mostrar a outra metade. Hugo fala sobre o Autômato. Jeanne fica surpresa com o que ouve. Ele explica que o achou após o incêndio do museu e depois o consertou e utilizou a chave de Isabelle. Esta mostra a chave e Jeanne diz que achou que a tinha perdido. Hugo fica surpreso por saber que Isabelle roubou a chave. Jeanne pede para Hugo levar embora o desenho e Isabelle esconder a chave, pois precisa proteger Méliès.

Capítulo 2 – The armoire
p.269

Hugo, Isabelle e Jeanne ouvem Méliès entrar em casa. Jeanne pede para os dois ficarem quietos e depois Hugo poderá sair às escondidas. Ela olha brevemente para o armário. Hugo e Isabelle percebem esse gesto. Jeanne sai do quarto. Hugo diz a Isabelle que deve haver alguma coisa no armário. Ela diz que já procurou o caderno ali. Hugo

Jeanne abre a porta e vê Méliès chegando. Ela os leva para o quarto. Fecha a porta e depois a abre, olhando para o armário, pedindo para não fazerem barulho. Hugo diz que Jeanne olhou para o armário. Isabelle diz que já procurou ali. Ele diz que irá procurar novamente. Méliès e Jeanne conversam enquanto Hugo procura entre as roupas. Hugo vê que no alto do armário

insiste para investigar de novo. Isabelle procura entre os lençóis e roupas. Ela pega a cadeira e procura em cima. Hugo nota que no alto do armário há duas fendas paralelas. Ele chama a atenção de Isabelle que percebe que aquela parte é oca e depois a abre.

Ilustrações p. 272 – Isabelle abre a parte de cima do armário e encontra uma caixa. Hugo se aproxima. Ela pega a caixa na mão. Uma das pernas da cadeira quebra.

P. 282 – A menina desaba no chão. O conteúdo da caixa se espalha para todos os lados. Centenas de folhas são vistas. Jeanne e Méliès entram no quarto. Jeanne ordena que Hugo guarde os desenhos. Ele vê que todos estão assinados por Georges Méliès.

Ilustração p. 284 – Desenhos de Méliès.

Méliès está assustado. Ele pergunta quem fez aqueles desenhos. Jeanne manda-o sair. Ele, no entanto, pega alguns desenhos e começa a rasgá-los. Hugo e Isabelle o agarram, a fim de fazerem-no parar. Jeanne diz a Méliès que isso é obra dele. Ele diz que não é artista, que é nada. Ela o acalma. Hugo e Isabelle recolhem e guardam os desenhos no armário. Méliès chora. Eles se afastam. Jeanne ajuda Méliès a se deitar.

existe uma parte que pode ser aberta. Isabelle diz que é mais alta. Ela sobe em uma cadeira para alcançar. Com dificuldade, ela retira uma caixa da gaveta e a cadeira balança, depois quebra um dos pés. Inúmeras folhas de desenhos voam pelo quarto. Méliès e Jeanne entram no quarto. Méliès pega alguns desenhos e começa a rasgá-los. Jeanne o faz parar. Méliès diz que confiou em Hugo e questiona: “*é assim que me agradece?*”, chamando-o de cruel. Hugo e Isabelle saem do quarto. Na frente da porta, diz que precisa voltar e que ele deve ir embora. Ela o agradece pelo filme.

Capítulo 3 – The plan p.301

Isabelle e Hugo estão sentados trêmulos à mesa da cozinha. Ela questiona à tia por que nunca lhe contaram sobre os desenhos. Jeanne ordena que eles fiquem quietos e pede se estão com dor. Jeanne começa a chorar. Isabelle questiona por que os desenhos estavam no armário. Jeanne diz que a menina não sabe o estrago que fez e não quer que os dois se vejam novamente. Ela diz que Hugo pode dormir no sofá. Ela e Isabelle vão para o quarto.

Hugo vai à porta silenciosamente e pega as chaves que estava no casaco de Méliès e depois vai para a Estação. Ele abre a loja e começa a procurar por pistas para descobrir o segredo de Méliès. Bem no fundo da gaveta, encontra um pedaço de pano.

Ilustração p. 304 – Ratinho nas mãos de Hugo.

Foi uma surpresa para Hugo vê-lo, pois pensou que havia sido vendido. Ele vê um livro de Isabelle e vai para o quarto onde coloca o Autômato de volta ao esconderijo. Ele lembra que é a mão direita que está machucada e que não conseguirá fazer a manutenção dos relógios. Ele deita na cama e vê diversas imagens.

Ilustrações p. 308 – Imagens

Hugo entra na Estação e se esbarra em *Monsieur Labisse*, derrubando os livros e depois os pega. Ele abre o livro de *Robin Hood* e diz que ele e o pai liam juntos. Ele entrega os livros a *Monsieur Labisse* que lhe dá o livro. Hugo caminha e vê o Inspetor bebendo café ao lado de *Madame Emile*. Hugo vai para outro lado enquanto os dois conversam sobre a Florista Lisette. O Inspetor experimenta sorrir para agradá-la. Ele vai até ela e a cumprimenta. Os dois conversam e o Inspetor se abaixa para cheirar as flores. A perna mecânica faz barulho e ele quase cai por cima delas. Ele diz que feriu a perna na guerra e que nunca voltará a ficar boa. Ela diz que perdeu o irmão. Ela sorri simpaticamente. Os dois se olham. Ela deseja boa noite ao Inspetor que faz o mesmo. Ele sai orgulhoso.

Na biblioteca da Estação, Hugo e Isabelle não encontram livro algum sobre os primeiros filmes. *Monsieur Labisse* aconselha-os a ir à *Académie Du Cinéma Français* para procurar o livro de René Tabard.

de Relógio, pai de Hugo, desenhos, Isabelle.

P. 318 – Hugo acorda gritando devido a um pesadelo com o Inspetor. Pela manhã, faz as rondas com dificuldade. Quando vê *Monsieur Labisse* abrir a livraria, aproxima-se e pede por livros de filmes, especialmente acerca dos primeiros filmes produzidos na história do cinema. O livreiro procura, mas não encontra o que Hugo deseja. *Monsieur Labisse* diz ao menino que ele pode encontrar na *Académie Du Cinéma Français*.

Capítulo 4 – The Invention of Dreams p.321

Ilustrações p. 320 – Hugo entra e sai do metrô. Depois chega ao local.

P. 338 – Hugo pede para usar a Biblioteca e a mulher não o deixa, pois é pequeno, sujo e não está acompanhado de um adulto. Etienne chama por Hugo que diz que sente muito pelo emprego que o amigo perdeu. Etienne diz que foi melhor para ele e que agora trabalha ali. Hugo diz a ele que veio procurar por um livro na Biblioteca.

Ilustração p. 344 – Ilustração de uma pintura de Prometeu, feita por Georges Méliès, mas que está sem identificação do

Quando entram veem um espaço bem grande. Sobem as escadas. Chegam a seção que desejavam e veem a pintura de Prometeu no teto. Encontram o livro e leem sobre o filme *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Mencionam o fato de o público ter pensado que o trem iria atropelá-los. *Frames* de diversos filmes surgem até voltar ao livro, mais especificamente ao desenho do foguete no olho da lua. Leem que Méliès foi o primeiro a perceber que os filmes tinham o poder de capturar os sonhos e que ele teria morrido na

pintor.

P. 346 – Etienne encontra o livro *The Invention of dreams: the story of the first movies ever made*, do professor dele, René Tabaras, escrito um ano antes. Hugo lê sobre o filme *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Durante a busca, encontra o que procura:

Ilustrações: p. 352 – Frame Le Voyage dans la lune – foguete no olho da Lua, p. 354 – Hugo lê sobre Georges Méliès, p. 356 – Méliès fazendo mágica.

P. 360 – Hugo lê que Méliès morreu e diz a Etienne que ele está vivo e é tio de Isabelle.

Capítulo 5 – Papa Georges made movies p. 361

Hugo vai para o quarto com o livro que Etienne havia conseguido que a Biblioteca lhe emprestasse. Isabelle chega de muletas e com o pé enfaixado. Eles se sentam na cama e ela lhe pede desculpas e diz que o tio está com febre e bastante doente. Hugo lhe mostra o livro e rapidamente ela reconhece o desenho. Ela não acredita no que lê e se pergunta o porquê de ele parar de fazer filmes e trabalhar na Estação.

Hugo diz que conversou com o autor do livro e nem ele e Etienne acreditam que Méliès esteja vivo. Hugo confessa que

primeira grande guerra. Os dois estranham a informação. Professor René Tabard se aproxima deles e eles se assustam. O livro é virado, sem intenção, para a última página em que aparece a imagem do autor. Isabelle diz que Méliès está vivo e é padrinho dela. René começa a rir alto e algumas pessoas que estão por perto pedem que ele silencie.

René os leva para uma sala em que há várias fotografias e outros objetos referentes a Méliès. Ele confessa que Méliès foi um grande cineasta que começou como mágico. Isabelle questiona se ele gostaria de conhecê-lo. Ele diz que o conheceu, pois o irmão dele era carpinteiro dos cenários dos filmes de Méliès. Diz que, um dia, esteve no estúdio de vidro do cineasta. Aparecem os bastidores da gravação de um filme. Méliès, fantasiado, chega diante dele, abaixa-se e diz que é ali que os sonhos são feitos. René diz que Méliès fez cerca de 500 filmes, foi um fenômeno de

os convidou para ir à casa de Isabelle e que não deve contar a Jeanne. A menina está confusa e questiona como ele conseguiu o Autômato. Hugo, enfim, lhe conta a verdade. Ela o agradece.

Ilustração p. 366 – Os dois se olhando felizes e confiantes.

Capítulo 6 – Purpose p. 369

Na manhã seguinte, Hugo abre a loja de brinquedos de Méliès e atende os clientes. No fim da tarde, chega Isabelle. Ela lê em voz alta um trecho sobre alguns mitos, como o de Prometeu que roubou o fogo dos deuses. Hugo recorda-se da pintura da *Académie Du Cinéma Français*. Ele olha preocupado para os relógios da Estação.

Ilustração p. 372 – Hugo e Isabelle na loja olhando para o relógio.

Hugo mostra o rato de brinquedo e diz que todas as máquinas são feitas por algum motivo e que fica triste ao vê-las quebradas. Diz que com o ser humano acontece o mesmo quando perdem a motivação. Os dois esperam que René possa consertar Méliès. Depois fecham a loja. Eles sobem, com dificuldade até à torre e dos

popularidade na época. Isabelle questiona por que ele parou. René diz que acreditava que ele tivesse morrido na primeira guerra como outros. Hugo questiona se podem ver os filmes de Méliès. René diz que o tempo não tem sido gentil com eles, restando apenas um e, em seguida, mostra-lhes o rolo do filme.

Fazendo a manutenção dos relógios com Isabelle, Hugo diz que precisam mostrar o filme a Méliès para ver que ele não foi esquecido e que não irão avisar a tia Jeanne. O Inspetor está abaixo, observando o relógio. Hugo se atrapalha e deixa cair uma chave. O Inspetor grita, pensando ser Claude e depois sai do local. Arrumando outro relógio, Hugo vê *Monsieur Labisse* recebendo alguns livros. Ele diz a Isabelle que *Monsieur Labisse* lhe deu um livro na noite anterior. Ela diz que ele sempre está fazendo aquilo: mandando um livro a um bom lar. Hugo diz que *Monsieur Labisse* tem um propósito, que tudo têm, inclusive as máquinas. Ele diz que as máquinas quebradas para ele são tristes, pois não cumprem o propósito para o

relógios de veem a cidade.

Ilustração p. 376 – Os dois observam a cidade do relógio.

P. 378 – Hugo diz que as máquinas têm um número de peças exato que precisam para funcionar. Diz que o mundo é uma grande máquina e que os dois devem estar ali por algum motivo.

Capítulo 7 – The Visit p. 379

Hugo percebe que os relógios começam a marcar o horário diferente uns dos outros e que com o cheque-salário havia um bilhete do Inspetor para o Tio Claude o encontrar.

À véspera da visita de René, Hugo sonha com um acidente que havia acontecido na Estação há 36 anos.

Ilustração p. 382 – Trem caído da janela grande da Estação.

P. 383 – Hugo acorda suado. Faminto, rouba a garrafa de leite e alguns *crossaints*. Hugo chega à casa de Méliès no momento em que Etienne e René se aproximam do local. Isabelle abre a porta para eles e confirma o nome do tio. Ela pede para que esperem no corredor. Jeanne os

qual foram criadas. Assim acontece com as pessoas e talvez possam consertar Méliès. Hugo leva Isabelle para o topo da Estação. Eles observam Paris, à noite, vendo os carros correndo rapidamente. Ele diz que imagina o mundo como uma grande máquina, pois elas nunca possuem peças extras, apenas as que necessitam e que todas têm a própria função. Assim como eles.

Méliès fecha a loja e os dois conversam, às escondidas, próximo a ela. Hugo diz que levará René na noite seguinte à casa de Isabelle. Depois, sozinho, os observa, de um relógio, irem embora da Estação. Hugo deita na cama, olhando para o Autômato. É dia. Hugo anda pela Estação e vê uma chave caída no trilho em forma de coração. Ele pula e pega a chave em que está escrito: “Cabret e Filho”. O trem vem ao encontro dele. Hugo tenta sair dali, mas é tarde. Ele invade a Estação e passa pelos vidros, até colidir com o chão. Hugo acorda desesperado. Ouve barulho de relógio, desabotoa a camisa e vê engrenagens pelo corpo. Ele

vê e questiona quem são. Etienne e René dão um passo para trás. Hugo entrega a Isabelle o livro da Biblioteca da *Académie Du Cinéma Français*. Mostrando o livro à tia, Isabelle confessa que descobriram quem é tio Georges. Ela diz que René é o autor do livro e Etienne, aluno dele. Menciona que os dois adoram os filmes de Georges Méliès.

René pede desculpas, pois pensava que estava sendo esperado e que voltará quando ela permitir. Jeanne pede para eles falarem baixo, pois Méliès está dormindo. Pede desculpas pelo ocorrido e que provavelmente não os convidará para voltarem. René diz que o irmão mais velho dele foi carpinteiro em vários filmes do cineasta e que ía muitas vezes para o estúdio.

Ilustração p. 388 – Méliès conversa com René quando era pequeno no estúdio de cinema.

Jeanne começa a chorar e diz que precisa sentar. Etienne pega uma cadeira para ela. Ela diz que não é uma boa hora para desenterrar o passado. René diz que trouxe um filme de Méliès para exibir. Hugo pede para exibi-lo. Em primeiro momento, Jeanne não aceita, mas movida pela curiosidade pede que sejam rápidos. O filme começa a ser rodado e Hugo imagina o pai dele assistindo aquele filme

fica de pé e o corpo inteiro se transforma em uma máquina, em um Autômato. O local é agora uma enorme máquina. Ele acorda e ainda é noite.

PONTO DE VIRADA II

Um corpo está caído no chão. É retirado um frasco de bebida do bolso com o nome de Claude Cabret. O Inspetor recebe a ligação e confirma que ele trabalha ali. O Inspetor questiona o cachorro quem está dando corda nos relógios.

Hugo espera René chegar e bate na porta da casa de Méliès. Isabelle atende e pedem para entrar. Jeanne questiona o que está acontecendo. Ela diz que Hugo não é bem-vindo ali. Ele diz que descobriram quem Méliès é. René pede desculpas, pois disse que pensava que era esperado e que só voltará se for convidado. Jeanne pede para falarem baixo, pois Méliès está dormindo e não se sente bem. René diz que se for a última vez que a ver, que deseja expressar a gratidão que tem pelo marido dela. Ele diz que viu todos os filmes de Méliès quando era pequeno. Ela o agradece de forma carinhosa e diz que dói para o marido lembrar o passado. Ele diz que irá sair, mas

quando criança.

O filme termina e tudo fica em silêncio. As tábuas do piso rangem e todos viram o olhar para trás. Méliès está com lágrimas nos olhos, dizendo que reconheceria o som de um projetor cinematográfico em qualquer lugar. Jeanne o abraça chorando. Ele questiona quem são René e Etienne e ela lhe explica. Isabelle conta sobre o Autômato que Hugo recuperou do incêndio e como descobriram tudo. Méliès diz que não descobriram tudo. Ele pega o projetor e carrega-o para o quarto.

comenta que ela está agradável como estava nos filmes. Isabelle e Hugo ficam surpresos. René diz que ela apareceu na maioria dos filmes de Méliès. Jeanne diz que era outra época e outra pessoa. René questiona se ela gostaria de assistir a um dos filmes. Isabelle insiste. Ela pede para eles serem rápidos. Eles vão para um quarto e René projeta o filme. Eles o assistem. Hugo fica fascinado ao ver a cena do foguete entrando no olho da lua. Há alguns trechos coloridos. Jeanne diz que eles pintavam, à mão, quadro por quadro. Jeanne aparece no filme. O filme termina e todos estão felizes. Isabelle diz que Jeanne era linda. Ouve-se a voz de Méliès dizendo que ela ainda é linda. Eles viram para trás e ele está de pé diante da porta. Isabelle vai até ele. Os dois caminham para frente e René fica surpreso ao vê-lo. Méliès diz que reconheceria o som de um projetor em qualquer lugar. Ele senta-se no sofá com Isabelle e Jeanne. Esta diz que é hora de lembrar o passado.

Capítulo 8 – Opening the door p. 395

ATO III

Méliès olha para Hugo e

Jeanne bate desesperada várias vezes na porta. De repente, todos ouvem um estrondo muito alto. Depois há silêncio e, logo após, barulhos estranhos. Todos ficam apavorados. Etienne e René tentam arrombar a porta, mas não conseguem. Hugo pede, então, a Isabelle para destravar a porta.

Ilustrações p. 398 – Isabelle coloca o grampo na fechadura.

P. 404 – Eles empurram a porta e veem a cama arrastada para o lado. Méliès está no centro, sentado em uma mesa como um autômato. Existem vários desenhos no chão, na cama e na parede. O filme com diversas imagens é reproduzido na parede atrás dele. Méliès conta que os pais eram sapateiros e a única coisa de que gostava nas fábricas era das máquinas que aprendeu a consertá-las sozinho. Disse que naquela época sonhava em ser mágico. Vendeu a parte que lhe pertencia da fábrica e comprou o teatro. Jeanne era a assistente. A plateia adorava o Autômato. Disse que os irmãos Lumière inventaram o cinema e que não quiseram vender a câmera. Então, ele construiu uma para si. Jeanne tornou-se a musa dos filmes que produziu. Porém, veio a guerra e tudo se perdeu. Um operador de câmera e a mulher dele morreram em um acidente. Mas Isabelle

diz que assim como o menino, ele adorava consertar coisas. Diz que começou como mágico e Jeanne era a assistente. Aparecem imagens dos dois no teatro. Diz que vivia consertando coisas. Certa vez, construiu um Autômato. Diz que em uma determinada noite foram a um circo itinerante e que viram que os irmãos Lumière haviam inventado o cinema. Ele disse que estava interessado em uma câmera, mas lhe negaram. Ele construiu a própria câmera e depois os dois construíram o estúdio de vidro. Aparecem imagens dos bastidores dos filmes. Méliès diz que Jeanne era a musa dele e eram muito felizes, mas a guerra terminou com tudo. Os filmes já não agradavam com tanta realidade que os soldados viram na guerra. “*Os gostos mudaram. Mas eu não tinha mudado*”. Méliès admite que tudo ruiu e que não possuía mais dinheiro para pagar as pessoas. Em desespero, queimou os cenários e figurinos. Vendeu os filmes para uma empresa que fez químicos que foram utilizados para fabricarem saltos de sapatos. Com o pouco de dinheiro, comprou a loja de brinquedos na Estação. Só não destruiu o Autômato que o

sobreviveu. Disse que queimou os cenários e fantasias. Vendeu os filmes para empresas de sapatos, que os derreteu para fazer saltos. Com o dinheiro, comprou a loja de brinquedos. A única coisa que não destruiu foi o Autômato que doou ao museu. Questiona onde ele está e Hugo lhe responde. Méliès pede que o traga a ele.

Capítulo 9 – The Ghost in the Station p. 409

Hugo corre até a Estação para buscar o Autômato. Porém, sabe que será difícil levá-lo com os dedos machucados. Ele para no café para pegar gelo e rouba uma garrafa de leite. *Monsieur* Frick conversa com *Madame* Emile, a proprietária do café. Ela diz que foi encontrado um corpo no Rio Sena. Hugo quer fugir, mas fica ali. Ela diz que o corpo estava há muito tempo no rio, possivelmente anos. *Madame* Emile fala que o sujeito foi reconhecido pelo frasco de prata guardado no bolso. Ela pede ao vendedor para adivinhar quem era. Hugo já sabe a resposta, mas tem certeza de que o corpo só estava lá há alguns meses e não anos. *Madame* Emile diz ao *Monsieur* Frick, o vendedor de jornais, que era Claude, o responsável pelos relógios.

doou para um museu. Diz que houve um incêndio e que nada mais resta. Hugo diz que irá voltar logo e sai correndo.

Hugo corre pelas ruas e entra na Estação. *Monsieur* Frick vai até onde está *Madame* Emile e leva um cachorro para brincar com a cachorra dela. Os dois animais se olham carinhosamente e se aproximam. Hugo vê o Inspetor e se esconde debaixo de algumas mesas próximo aos dois. O Inspetor chega perto de *Monsieur* Frick e *Madame* Emile e diz que Claude foi encontrado morto no rio. Hugo ouve. Os cachorros se aproximam de Hugo que gesticula para eles se afastarem. O Inspetor pega Hugo violentamente. Os outros olham com compaixão para o menino.

Monsieur Frick menciona que ninguém sentiu falta dele. Emile diz que o fantasma de Claude deve ter mantido os relógios funcionando e, agora que ele foi retirado do rio, eles estão parando. Conclui, afirmando, que a Estação está assombrada.

Sem querer, Hugo deixa cair o gelo e a garrafa. *Madame* Emile o vê e diz que é ele quem está lhe roubando. Hugo sai correndo pela multidão. Ele entra no quarto e estuda o melhor jeito de levar o Autômato. Ele o protege com um pano por causa da dor. Antes de abrir a porta, Hugo ouve uma batida e pensa ser Isabelle. O Inspetor arromba a porta com *Madame* Emile e *Monsieur* Frick e agarra o menino. O Autômato cai no chão com um terrível barulho.

Madame Emile acusa Hugo de roubo. *Monsieur* Frick confirma. O Inspetor os agradece e eles percebem que estão no quarto do cronometrista. O Inspetor vê o Autômato. Sem soltar Hugo, ele remove o pano e depois vasculha o quarto e encontra os cheques-salários de Claude. O Inspetor pede a Hugo o que aconteceu com o cronometrista e como sabe dos túneis e do apartamento. Hugo diz que ele lhe está machucando os dedos: o Inspetor afrouxa e o menino sai correndo.

Ilustração p. 416 – Hugo

correndo pelo túnel, escadas, Inspetor atrás dele até Hugo chegar ao relógio, no topo da Estação. Depois atravessa um túnel e vai para o meio da multidão.

Hugo colide com as costas de alguém, cai no chão e vê o Inspetor por perto. Tenta rolar para o lado, mas é agarrado por *Madame Emile* e por *Monsieur Frick*. Hugo começa a chorar e o Inspetor diz que ele irá para a cadeia.

Capítulo 10 – A Train Arrives in the Station p. 453

Foram todos para o gabinete. Abriram a cela de metal e colocaram Hugo. O Inspetor garantiu aos dois que o menino não escaparia e que chamaria a polícia. Eles saem e o Inspetor telefona. Depois o Inspetor sai e Hugo deseja que *Isabelle* estivesse lá com os grampos para soltá-lo.

Ilustração p. 456 – Hugo na cela.

O policial chega e o Inspetor diz que ele não quer confessar os roubos que praticou. O Inspetor abre a cela e Hugo dispara para o meio da multidão. Ele é derrubado, sem intenção, por algumas pessoas enquanto corre para pegar o trem. O menino cai sobre a mão machucada e grita de dor. Levanta-se chorando e,

O Inspetor coloca Hugo na cela, dizendo que o menino irá para o orfanato e que não precisa de uma família. Ele liga para a polícia enquanto Hugo escapa. O Inspetor corre atrás de Hugo. O cachorro vai na frente. O Inspetor vê que Hugo entrou pelo tubo de ventilação e manda o cachorro segui-lo. Hugo sobe a grande escadaria e o cachorro vai atrás. Ele chega ao topo e vê o relógio que mostra a torre Eiffel. Hugo vai para fora. Equilibra-se no ponteiro do relógio. Percebe que o Inspetor e o cão estão chegando e vai mais para o lado, não sendo visto por eles. Ele diz para o cachorro que o menino deve ter ido para o outro lado e eles saem dali. Hugo entra na Estação

desesperado, vai em direção às portas da Estação. Ele cai sobre os trilhos e vê um trem vindo em direção a ele. Os freios do trem são puxados.

Ilustrações p. 460 – Trem vindo em direção a Hugo.

P. 470 – Hugo é puxado para cima. O trem para. O Inspetor segura o braço dele. Os policiais tiram as algemas dos cintos. A dor de Hugo aumenta.

Ilustrações p. 478 – Escuro, estrelas e lua.

P. 478 - Hugo abre os olhos e vê estrelas – é uma capa com desenhos do filme “*Le Voyage dans la Lune*” de Georges Méliès que a está usando. O menino está no colo de Méliès, na sala do Inspetor. Atrás está Isabelle que disse que sabia que havia algo errado para Hugo demorar tanto para voltar.

O Inspetor diz que Hugo foi apanhado roubando na cafeteria e que deve ter relação com o sumiço do cronometrista. *Madame Emile* e *Monsieur Frick* estão ali também. Méliès pede para Hugo contar tudo e que não deve ter medo, pois irá com ele para casa. Hugo conta a verdade. O Inspetor ri não acreditando no que ouviu. Méliès diz que encontrará um jeito de pagar pelo que Hugo roubou. Ele, Hugo e Isabelle vão para a casa.

Ilustração p. 482 – Os três andando.

novamente, vai ao quarto, pega o Autômato e o enrola em um pano. Hugo passa com o Autômato pela multidão. Ele anda próximo aos trens. Vê o reflexo do Inspetor em um dos vidros do trem. Ele entra no trem, passa para o outro lado e o cachorro fica diante dele. O Inspetor pega-o pelo braço e tal impacto faz o Autômato ser jogado para cima. Hugo bate na perna do Inspetor que o solta enquanto ele tenta agarrar o Autômato, mas este cai nos trilhos. Um trem vem em direção dele e Hugo pula e pega o Autômato. O maquinista avisa aos demais que tem um menino nos trilhos. O Inspetor o retira dos trilhos, agarra-o, caminha com ele, levando-o para chamar a polícia. Eles discutem questões relacionadas ao fato de não terem pais e um lar. Hugo diz que o Inspetor deveria entender. Méliès chega com Isabelle e diz que entende. Ele diz que Hugo lhe pertence. Hugo pede desculpas a Méliès pelo Autômato estar quebrado. Méliès diz que não está, que ele funcionou. Os três vão embora.

SEIS MESES DEPOIS

Ilustração p. 488 – Hugo com cabelo curto e roupa social.

Capítulo 11 – The Magician p. 491

Hugo termina de vestir o terno e se acha parecido com um adulto.

Descrição do quarto de Hugo. No canto, está o Autômato. Isabelle, com vestido, bate à porta. Méliès e Jeanne estão na sala. Etienne chega à casa deles. Hugo pede o convite e vê que está escrito que a *Académie Du Cinéma Français* convidou-os para uma noite de celebração da vida e da obra da lenda do cinema, Georges Méliès.

Isabelle pega a câmera que o tio comprou. Quando chegam ao local, Méliès diz que irá pedir para ver o quadro de Prometeu que pintou quando era jovem. No auditório, René apresenta Méliès e diz que vários filmes foram encontrados por Etienne, Hugo e Isabelle. Méliès é apresentado à plateia e vários filmes dele são mostrados ao público.

Ilustrações p. 498 – Frames de filmes de Georges Méliès

O último filme exibido é “*Le Voyage dans la lune*”. Isabelle chora. Méliès vai ao palco e recebe uma coroa de louros dourados. Depois todos vão para

SEIS MESES DEPOIS

René apresenta ao público na *Académie Du Cinéma Français* a homenagem a Méliès, dizendo que alguns filmes que estavam perdidos foram encontrados. Méliès é recebido de pé. Diz que está diante de todos por causa de um rapazinho muito corajoso que consertou o Autômato, o truque de mágico mais lindo que já viu. Ele os convida a sonhar com ele. Diversos trechos de filmes aparecem na tela até chegar o momento do foguete entrando no olho da lua.

Depois aparecem os convidados na casa de Méliès. Ele está conversando com René Tabard, estudantes de cinema e outros fãs. Mama Jeanne os observa feliz. *Monsieur* Labisse conversa com *Monsieur* Frick e *Madame* Emile que estão com os cachorros, inclusive Maximilian. O Inspetor está próximo conversando com a Florista Lisette. Hugo faz truques de mágicas ao canto.

uma pequena festa em um restaurante próximo.

Hugo faz truques de mágica. Méliès diz que aquela era a primeira aparição pública do professor Alcofrisbas. Hugo questiona quem é. Méliès explica que o professor é Hugo, pois, Alcofrisbas era um personagem que estava presente em quase todos os filmes dele, transformando qualquer coisa em ouro, quase sempre era um mágico.

Capítulo 12 – Winding it up
p. 509

Alcofrisbas conta que há bastante tempo era um menino chamado Hugo Cabret e depois que saiu do casulo tornou-se um mágico chamado Professor Alcofrisbas. Ele diz que o Autômato salvou a vida dele. Diz que quando lhe dá corda pode fazer o que outro Autômato não pode. Pode contar a história de Méliès, fazer as 158 ilustrações e escrever letra por letra esta história.

Ilustração p. 512 – lua cheia vai escurecendo até ficar escuro, como um fade out do cinema.

Isabelle sorri, vendo Hugo. Ela senta na cadeira, escrevendo em um caderno. Ouve-se a voz dela narrando que uma vez conheceu um menino chamado Hugo Cabret que morava na Estação de Trem. *“por que ele mora na Estação é o que vocês devem estar se perguntando. É exatamente sobre isso que será este livro e como esse jovem singular se empenhou em descobrir uma mensagem do pai dele...”* Vemos, no canto do local, o rosto do Autômato. Ouve-se a voz de Isabelle *“... e como essa mensagem guiou o caminho de volta pra casa”*. O Autômato observa Hugo, aparentando estar sorrindo.

